.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Cine y representación histórica: la creación de nuevos sentidos históricos según la perspectiva de Walter Benjamin

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Natalia Taccetta

Marcelo Raffin, dir.

Plínio Prado, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2014

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Natalia Taccetta

CINE Y REPRESENTACIÓN HISTÓRICA. LA CREACIÓN DE NUEVOS SENTIDOS HISTÓRICOS SEGÚN LA PERSPECTIVA DE WALTER BENJAMIN

Volumen único

Tesis para optar por el título de

Doctora en Ciencias Sociales
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Doctora en Filosofía
UNIVERSITÉ PARIS VIII - VINCENNES SAINT DENIS
ECOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS

Tesis en co-tutela dirigida por:

Director: Dr. Marcelo Raffin (UBA)

Director: Dr. Plínio Prado (Paris 8)

Buenos Aires

2013

Resumen en español:
Esta tesis parte de la importancia de la dimensión estética en la construcción del sentido histórico, en tanto articulación entre pasado, presente y futuro, y analiza la relación entre representación histórica, subjetividad y cine. A partir del examen de *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Berlin Alexanderplatz* (Rainer Werner Fassbinder, 1980) y *Hitler, un film de Alemania* (Hans-Jürgen Syberberg, 1977) se intenta evaluar la capacidad del cineasta de hacer frente al problema de la historia poniendo en cuestión formas hegemónicas de representación.
Frente a la caída de los relatos unificadores, las coordenadas témporo-espaciales se ven radicalmente modificadas y necesitan formas de presentación (en el lenguaje y en el arte) más a tono con la caída de todo teleologismo y que desafíen la representación artístico-histórica convencional. Se pretende explorar el problema de la construcción del sentido histórico y las posibilidades del cineasta para proyectar tramas no-hegemónicas de comprensión de la historia que propongan sentidos históricos alternativos al modelo progresivo. Se recurre, fundamentalmente, a la perspectiva de Walter Benjamin, junto con enfoques de la estética y la filosofía de la historia como la lectura del modernismo de Hayden White y la escritura warburgiana de Georges Didi-Huberman para volver sobre la relación arte/política. El aporte original de esta tesis pretende ser doble: por un lado, repensar el vínculo entre cine e historia como una matriz a partir del cual reflexionar sobre la construcción del sentido histórico en la representación estética; y, por el otro, concebir al cineasta como una "figura de la subjetividad" -en el sentido de la conceptualización de figura/*analogon* de Giorgio Agamben- que replantea la lógica histórica y se inscribe artístico-políticamente en el ámbito de la cultura contemporánea.
Palabras claves: representación histórica – representación cinematográfica – Walter Benjamin

Résumé en français:
Cette thèse est basée sur l'importance de la dimension esthétique dans la construction du sens historique, tandis que les liens entre le passé, le présent et l'avenir, et analyse la relation entre la représentation historique, la subjectivité et le cinéma. De l'examen des Histoire(s) du cinéma (Jean -Luc Godard, 1988-1998), Shoah (Claude Lanzmann, 1985), Berlin Alexanderplatz (Rainer Werner Fassbinder, 1980) et Hitler, un film d'Allemagne (Hans -Jürgen Syberberg, 1977) tente d'évaluer la capacité du cinéaste à s'attaquer au problème de l'histoire en interrogeant les formes hégémoniques de représentation.
Face à l'effondrement des histoires unifiés, les coordonnées spatio-temporelles sont radicalement modifiées et il y a besoin de moyens de présentation (dans le langage et l'art) plus en phase avec la chute de toute téléologie et de contester la représentation artistique et historique conventionnel. L'objectif est d'explorer le problème de la construction du sens historique et les possibilités du cinéaste de projeter des cadres de compréhension de l'histoire sans reproduire les significations historiques hégémoniques du modèle progressif. Elle s'appuie principalement à la perspective de Walter Benjamin, avec des approches à l'esthétique et à la philosophie de l'histoire comme la lecture du modernisme de Hayden White et l'écriture warburgienne de Georges Didi-Huberman pour revenir sur la relation entre l'art et la politique. La contribution originale de cette thèse tente à être double: d'abord, de repenser le lien entre le cinéma et l'histoire comme une matrice à partir de laquelle réfléchir sur la construction du sens historique dans la représentation esthétique ; d'autre part, concevoir le cinéaste comme une « figure de la subjectivité » dans le sens de la conceptualisation figure / analogon de Giorgio Agamben, qui reprend la logique historique et s'inscrit artistique et politiquement dans le domaine de la culture contemporaine.
Mots clés: representation historique – representation cinematographique – Walter Benjamin

CINE Y REPRESENTACIÓN HISTÓRICA. LA CREACIÓN DE NUEVOS SENTIDOS HISTÓRICOS SEGÚN LA PERSPECTIVA DE WALTER BENJAMIN

Índice

Introducción

Capítulo 1. La construcción del sentido histórico
1. La caída del paradigma teleológico y el fin de los relatos progresivos.
1.1. Sentido(s) histórico(s)
1.2. Los aportes de Reinhart Koselleck para pensar la construcción del sentido histórico
2. Relatos alternativos sobre el sentido histórico.
2.1. Del método benjaminiano
2.2. Historia y anacronismo
2.3. Anacronismo e imagen

Capítulo 2. La experiencia de la modernidad. *Shock* y melancolía
1. La promesa incumplida
2. Afinidades electivas entre historia y arquitectura
2.1. Lo urbano como operador de la modernidad
2.2. París, prehistoria de la modernidad
2.2.1. Los principales operadores de la fantasmagoría
2.2.2. El urbanismo frente a la historia: el pasaje
2.2.3. El flâneur como figura de la subjetividad de la modernidad
3. La gran ciudad benjaminiana
3.1. Nápoles: pre prehistoria de la modernidad
3.2. Moscú, el hogar de la revolución
3.3. Berlín, la ciudad originaria
4. *Shock* y melancolía

Capítulo 3. La crítica al historicismo. Hacia una estética de la redención
1. Del progreso como religión secular a la discontinuidad radical del arte
1.1. El método para interrogar al progreso
2. La crítica al historicismo y la lectura "a contrapelo" de la historia
2.1. Excurso sobre violencia y derecho
2.2. El ángel de la historia
3. La estética como ámbito de realización de la revolución
3.1. Arte y política: la redención cinematográfica
3.1.1. Apuntes sobre un caso revolucionario

Capítulo 4. Las lecturas "a contrapelo" de la historia
1. Lógicas anacrónicas para dar cuenta del pasado
1.1. Releyendo el programa de filosofía venidera
1.2. Figuras de la historia
1.2.1. El coleccionista
1.2.2. El arqueólogo
2. Tiempo y supervivencia de la imagen
2.1. Las discontinuidades del tiempo
3. La espaciotemporalidad de la historia
3.1. Anacronismo e imagen: modos de tramar la historia

3.2. Las discontinuidades del movimiento
4. Sentidos históricos alternativos: supervivencia y montaje

Capítulo 5. La gramática (o del montaje). A propósito de las *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998)
1. Historia y cine
2. El montaje como operación histórico-cinematográfica
3. La obra de arte y su vínculo con la historia
4. Repolitización, imagen profana y *shock*
5. *Histoire(s) du cinéma*, imágenes de historia
6. El montaje según Walter Benjamín
7. De la historia benjaminiana a las *Histoire(s) de Godard*

Capítulo 6. Representación e historiofotía. Un acercamiento a la historia desde *Berlín Alexanderplatz* (Rainer Werner Fassbinder, 1980)
1. Historiografía posmoderna. Cine
2. Categorías para una nueva Metahistoria
3. Historiofotía y acontecimientos modernistas
4. La puesta en discurso de la historia
5. El modernismo en la historiografía y la historiofotía
6. *Berlín Alexanderplatz* y el modernismo cinematográfico
7. Problemas de enunciación cinematográfica
8. La narración distanciada
9. El infierno modernista de *Berlín Alexanderplatz*

Capítulo 7. *Hitler, un film de Alemania* (1977) de Hans-Jürgen Syberberg o de la interpretación
1. El sueño de Syberberg
2. De la estetización de la política al nacionalesteticismo
3. Estetización de la política y politización del arte
4. Arte y nazismo. Estética de la vida
5. *Hitler, un film de Alemania* y las ambigüedades de la politización del arte
5.1. Historiografía posmoderna: *Hitler*… como relato sobre la historia
6. Técnica y cine en Walter Benjamin
6.1. Técnica y estetización

Capítulo 8. Campos y memoria. Una aproximación a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)
1. Memoria de los campos
2. Del testigo. La memoria del exterminio
3. Los problemas de lo (ir)representable
4. El testigo y el archivo
5. *Shoah* de Claude Lanzmann. O del au-sentido
6. Los problemas de la escritura de la historia
7. Lo que queda de los campos
8. La memoria del exterminio. O de la catástrofe
9. Catástrofe y representación históricas
10. La puesta en escena del testimonio
11. Los problemas de la relación memoria/historia. Narrativa histórica y narrativa ficcional
12. Si hay un irrepresentable

Capítulo 9. El cineasta como figura de la subjetividad

1. La noción de “figura” en el pensamiento de Giorgio Agamben
1.1. El musulmán
1.2. La vergüenza de haber sobrevivido
1.3. Subjetividad y lenguaje
1.4. Pasividad y subjetividad. Bartleby, el escribiente que prefiere-no
1.5. Hacer sobrevivir el lenguaje
2. La potencia y el arte como articuladores del *hacer* del hombre
2.1. ¿Qué política? ¿Qué arte? La transmisión de la intransmisibilidad
2.2. El artista sin contenido
2.3. El arte como esfera del *hacer* del hombre
3. El cineasta como figura de la subjetividad
3.1. La historia a contrapelo
3.2. El cineasta como contemporáneo

Capítulo 1. La construcción del sentido histórico

1. La caída del paradigma teleológico y el fin de los relatos progresivos.

El antecedente de la I Guerra Mundial y la irrupción de los genocidios modernos ponen definitivamente en crisis la noción de progreso. Caen con ella los moralismos progresistas del Iluminismo y se problematiza la decadencia del progreso en todas las esferas de la cultura, el arte y la ciencia, generalizando así el cuestionamiento radical a uno de los rasgos centrales que daba continuidad al desarrollo de la modernidad.

Con la caída del Muro de Berlín en 1989, el replanteamiento de la llamada poshistoria aparece en la escena teórica y política para mirar con escepticismo el pasado y desfundamentar lo que quedaba de la teoría del progreso. Con el artículo "¿El fin de la historia?", Francis Fukuyama sostiene que el derrumbe de los regímenes comunistas hace evidente el fin de la historia en la medida en que la democracia liberal se presenta como el "punto final de la evolución ideológica de la humanidad" (Fukuyama, 1992: 11). Para el politólogo norteamericano, en 1989 concluye un proceso evolutivo y continuo y afirma que la historia siempre había apuntado a la realización de la democracia liberal en tanto sistema con las virtudes necesarias para producir reconocimiento entre los individuos. Naturalmente, las críticas no tardaron en llegar, así como tampoco los intentos de reivindicar algún futuro posible para el socialismo.

En ese mismo año, 1989, Lutz Niethammer publicó *Posthistoire* poniendo en evidencia que la convergencia de planteos no era sólo un síntoma de época, sino que ponía de manifiesto que con la caída del Muro el "fin de la historia" se afirmaba más que como una especulación teórica y se aferraba al escenario real de la política. Según el planteo de Niethammer, la posguerra europea había abierto un tiempo en el que el pesimismo moral se convertía en un filtro posible para pensar la historia. En esta dirección, se pueden leer los planteos de Walter Benjamin como paradigmáticos de una suerte de utopía negativa caracterizada por la "pérdida de perspectivas en las sociedades industrializadas avanzadas" (Niethammer, 1989: 148). Niethammer se pregunta por el modo en que se volverá posible en el futuro establecer metanarrativas a la luz de la evidencia de la poshistoria y la manera de evitar la pura melancolía ante un futuro menos previsible y continuo, que obliga a pensar desde la contingencia y el pluralismo.

Este diagnóstico continúa de algún modo el que Jean-François Lyotard había trazado en 1979 cuando definió como "condición posmoderna" al "estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del siglo XIX" (Lyotard, 1993: 9). Con *La condición posmoderna. Informe sobre el*

saber, Lyotard introdujo el "posmodernismo" en filosofía –hasta entonces sólo aplicado al ámbito de la crítica de arte- e hizo evidente el quiebre de un proceso de legitimación que implica el recurso al metarrelato y una filosofía de la historia para la validez de la ciencia y el arte. Cuestionar este fundamento implica atacar la validez misma de las instituciones –como la historia-, que ya no podían hacer descansar su credibilidad en relatos omniabarcadores:

> Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. (…) ¿Dónde puede residir la legitimación después de los metarrelatos? (…) El saber posmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad para soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores. (Lyotard, 1993: 10-11)

Los metarrelatos son entonces las narraciones omnicomprensivas que sustentan sus propias legitimaciones y cuya tarea es fundamentar tanto teorías científicas como prácticas sociales. Trazando un mapa de la función narrativa en la legitimación del saber, Lyotard señala que es una disposición general de la modernidad la de definir "las condiciones de un discurso en un discurso sobre esas condiciones" (1993: 70) y se combina con el restablecimiento de la dignidad de las culturas narrativas –a las que homologa con las culturas populares- desde el humanismo renacentista, el siglo de las Luces, el *Sturm und Drang*, la filosofía idealista alemana y la escuela histórica francesa. La narración deja de ser un lapsus de la legitimación, y su recurso explícito es concomitante a la emancipación de las burguesías con respecto a las autoridades tradicionales.

> El saber de los relatos retorna a Occidente para aportar una solución a la legitimación de las nuevas autoridades. Es natural que, en la problemática narrativa, esta cuestión espere la respuesta de un héroe: ¿*quién* tiene derecho a decidir por la sociedad? ¿Cuál es el objeto cuyas prescripciones son normas para aquellos que obligan? (Lyotard, 1993: 70)

Se trata de un modo de interrogar la legitimidad socio-política combinada con una actitud científica: el héroe es el pueblo, el signo de su legitimidad es el consenso y la lógica de la normativización es la deliberación. La idea de progreso, asegura Lyotard, representa el movimiento por el cual se supone que el saber se acumula y se extiende "naturalmente" al nuevo sujeto histórico. Este "pueblo" es absolutamente diferente del que está implícito en los saberes narrativos tradicionales, pues acumula leyes científicas, perfecciona las reglas del consenso y revisa sus conocimientos produciendo paradigmas siempre nuevos.

Lyotard explicita que en última instancia la legitimidad del saber adquiere el modo del relato y éste consolida dos versiones: una política y otra filosófica, ambas fundamentales para la historia moderna:

> Una es aquella que tiene por sujeto a la humanidad como héroe de la libertad. Todos los pueblos tienen derecho a la ciencia. Si el sujeto social ya no es el sujeto del saber científico, es que lo impiden los sacerdotes y los tiranos. El derecho a la ciencia debe ser reconquistado. Es comprensible que ese relato imponga más una política de la enseñanza primaria que de la Universidad y las Escuelas. (Lyotard, 1993: 73)

Con el otro relato de legitimación, en cambio, la relación entre ciencia, nación y Estado adquiere una elaboración completamente diferente. Se vuelve evidente que el saber anterior se mantenía unido por un marco narrativo -como el de la emancipación de la humanidad, la teleología del espíritu y la hermenéutica del sentido-, y que en el siglo XX los metarrelatos se desmoronan. Aún más, no se asiste a este derrumbamiento de marcos imaginarios de unidad con melancolía o pesimismo, sino que con la liberación de juegos lingüísticos que asumen formas de vida y acción que impulsan a pensar la posmodernidad como una transformación cognoscitiva y emotiva que habilita incluso otra concepción de la comunidad.

El análisis del funcionamiento de los discursos en la sociedad muestra que los saberes se relacionan directamente con la política a través de las instituciones y las prácticas sociales. Lyotard plantea la exigencia de la consideración de los efectos pragmáticos de los discursos, que permiten prever con nitidez sus efectos políticos. Así, el sentido y los fines propios de cada saber resultan eliminados, neutralizados o subordinados a los de los discursos utilizados por el poder, cuando éstos se les imponen, provocando, a través de las instituciones sociales que utilizan o dependen de esos saberes, abusos, perjuicios, injusticia, opresión. Es claro, entonces, que el reconocimiento de la imposibilidad del ideal moderno de autolegitimación de los saberes (y de la cultura) los relaciona directamente con el poder y los hace vulnerables a una sumisión. De este modo, Lyotard rechaza en el saber y la cultura posmoderna el "todo vale". Pero, por otro lado, también debe rechazarse el "saber positivista" con su explicación técnica, ya que está dispuesto a convertirse en una fuerza productiva indispensable al sistema y asume, de forma acrítica, las efectos que derivan de éste para la sociedad. Frente a esta situación, Lyotard propone como alternativa para el saber "posmoderno" un "saber crítico" con la exigencia de una legitimación tanto epistemológica como sociopolítica.

La política se inserta así en el saber crítico. Los grandes relatos provenientes de las promesas de la modernidad y la razón absoluta, sustentados en la filosofía de la Ilustración -que en lugar de lograr las sociedades libres de dominación, donde la ciencia, el arte y la ética daban la base de desarrollo de las potencialidades de los sujetos en esas sociedades, la realidad de esos sueños esperanzadores terminaron en pesadillas violentas y esperanzas truncadas- marcan la derrota del pensamiento. La racionalidad científica ignoró, además, la dimensión afectiva y la imaginación. De este modo, la racionalidad y el progreso tecno-científico generaron su

contrario en el predominio de cierta "liviandad". De aquí el *pensiero dévole* de Gianni Vattimo, por ejemplo, perdidos y desactivados los fundamentos que ya ni logran ni desean acceder a la verdad.

Como explicita Vattimo en la introducción de *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985), una de las visiones más difundidas y atendibles de la modernidad es la que caracteriza efectivamente como "época de la historia" en relación con la mentalidad antigua, dominada por una visión del naturalismo cíclico del mundo. La modernidad, a partir de su elaboración secular de la herencia judeocristiana, confiere dimensión ontológica a la historia y da significado al lugar del hombre en ella. En este sentido, asumir que se atraviesa un tiempo donde los relatos de la modernidad han caído, implica asumir que caen también "la idea de historia y sus corolarios, el concepto de progreso y el concepto de superación" (Vattimo, 1985: 12). Es así que podría decirse que lo que está después (post) de la historia, se caracteriza por la misma disolución de la categoría de "nuevo", el hecho de experimentar el "fin de la historia" y no como algo radicalmente diferente.

Vattimo aclara que la "experiencia del fin de la historia" es, en un sentido catastrófico el "fin de la vida humana en la tierra" (1985: 12). Sin embargo, le interesa hacer hincapié en esta época como aquella en la que la noción de historicidad se vuelve cada vez más problemática en términos teóricos y que, en relación con la práctica historiográfica y su autoconciencia metodológica, la idea de una historia como proceso unitario se disuelve y se instaura una nueva temporalidad con condiciones efectivas que le dan una "especie de inmovilidad realmente no histórica" (1985: 13).[1] Esto conlleva pensar nuevas formas de narrar y renovados actores involucrados en la práctica historiográfica.

Frente al fracaso de los metarrelatos de la modernidad, se hace imposible establecer criterios de verdad universal y evidente la necesidad de admitir verdades parciales, subjetivas, contingentes, que habilitan los "pequeños relatos", el pluralismo axiológico y la diversidad narrativa.

> Los siglos XIX y XX nos han proporcionado terror hasta el hartazgo. Ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable. Bajo la demanda general de

[1] Tal como Vattimo lo aclara, Nietzsche y Heidegger -y todo el pensamiento que se remite a los temas de la ontología hermenéutica- son los pensadores que plantearon estas bases para construir la imagen de esta nueva existencia de no-historicidad o post-historicidad. El discurso sobre la posmodernidad en estos términos y de la mano de estos pensadores, se legitima, según Vattimo, sobre la base del hecho de que, si consideramos la experiencia contemporánea, habría que describirla echando mano la noción de *post-histoire*, concepto introducido en la cultura por Arnold Gehlen, que refiere la condición en la cual "el progreso se convierte en *routine*" (Vattimo, 1985:14). Gehlen llama posthistórica a la condición que refleja una fase extrema de desarrollo de la técnica y en la que el progreso se convierte en *routine* porque, en el plano teórico, el desarrollo de la técnica fue preparado y acompañado por la "secularización" de la noción de progreso.

> relajamiento y apaciguamiento, nos proponemos mascullar el deseo de recomenzar el terror, cumplir la fantasía de apresar la realidad. La respuesta es: guerra al todo, debemos dar testimonio de lo impresentable, activemos los diferendos, salvemos el honor del nombre. (Lyotard, 1991: 26)

Aquí aparece el aspecto eminentemente político de esta perspectiva que –específicamente, respecto de la historia- exige poner atención a los factores marginados de los discursos hegemónicos, pues una historia que sólo contemple los triunfos de las clases privilegiadas y dominantes dejando de lado los sacrificios de las clases dominadas es –como anuncia Walter Benjamin en sus tesis de *Sobre el concepto de historia* (escritas hacia 1940 y publicadas póstumamente)- una historia mutilada, parcial y ahistórica.

No es difícil acordar en que esto es lo específicamente sustancial de la posmodernidad: una historia carente de sentido, la idea de teleología que se ha vuelto inoperante y vacía y una lógica histórica sin marcos de referencia en los que apoyarse, sin fundamento último que implique aceptar cualquier criterio definitivo como verdad. Sin posibilidad de legitimar un relato sobre ningún orden objetivo, el único fundamento es la "simple reivindicación de la igualdad, si es verdaderamente desencantada, no tiene argumentos racionales que hacer valer contra la reducción de la realidad, o al menos del mundo humano, a un puro juego de fuerzas" (Vattimo, 1985: 14).

Este trabajo no pretende discutir específicamente los problemas teóricos inaugurados por la posmodernidad, pero sí desea asumir la caída del relato del progreso como presupuesto de un entramado conceptual respecto de los problemas sobre la narración y la representación de la historia y el modo en que quedan habilitadas nuevas formas de presentación y problematización del pasado, dado que con la caída de los grandes relatos, aparecen la autonomía de lo particular y el desacuerdo como principios rectores que caracterizan a las innovaciones tanto de la ciencia moderna como del arte. Asimismo, implica suponer cierta legitimidad de soportes no convencionales para estos nuevos relatos sobre la historia, como por ejemplo la imagen cinematográfica.

La ausencia de una "filosofía de la historia" (como los modelos del siglo XIX) está acompañada por la disolución de una idea de historia en sentido unificado y modificaciones radicales en su conciencia metodológica. Disolución en el sentido de "ruptura de la unidad y no puro y simple fin de la historia" (Vattimo, 1985:15) que implica asumir que la idea de historia actual obliga al hombre a asumir que la historia de los acontecimientos "es sólo una historia entre otras", como afirma Vattimo.

> (L)a imagen de la historia que nos forjamos está por entero condicionada por las reglas de un género literario, en suma, que la historia es "una historia", una narración, un relato mucho más de lo que generalmente estamos dispuestos a admitir. Al conocimiento de los

> mecanismos retóricos del texto se agregó (proveniente de otras matrices teóricas) el conocimiento del carácter ideológico de la historia. (Vattimo, 1985: 16)

A la luz de estas consideraciones, el pensamiento de Walter Benjamin se vuelve ineludible. En toda su obra, pero especialmente en las tesis de *Sobre el concepto de historia,* se refirió a la historia de los vencedores como el punto de vista que el proceso histórico adoptó de forma unitaria, dotando de coherencia y racionalidad un trascurso cargado de violencia sobre los vencidos, cuyo relato exige ser redimido, convirtiéndose ésta en la prerrogativa moral de la historia materialista benjaminiana. Las luchas de "los vencidos" quedaron veladas por la historia tradicional, y borradas del gran relato de la memoria colectiva. No obstante, Vattimo plantea un problema central al reflexionar sobre la disolución de la historia:

> (S)i no hay una historia unitaria, portadora de la esencia humana y si sólo existen las diversas historias, los diversos niveles y modos de reconstrucción del pasado en la conciencia y en la imaginación colectiva, es difícil ver hasta qué punto la disolución de la historia como diseminación de las "historias" no es también propiamente un verdadero fin de la historia como tal, de la historiografía como imagen, por más abigarrada que sea de un curso unitario de acontecimientos, el cual también (una vez eliminada la unidad del discurso que hablaba de él) pierde toda consistencia reconocible. (Vattimo, 1985: 16)

La idea de "disolución" es lo que verdaderamente diferencia la historia del siglo XX de la historia "moderna". Vattimo identifica esta época a la que llama "contemporánea" con aquella en la que, mediante el uso de los medios de comunicación, se tiende a una suerte de "achatamiento" en el plano de la contemporaneidad y la simultaneidad, produciéndose una "deshistorización de la experiencia" (Vattimo, 1985: 17). En el horizonte filosófico atravesado por estos problemas, sigue apareciendo, sin embargo, la pregunta por alguna verdad posible. Tal vez más "débil" como propone Vattimo, tal vez reorientada hacia el arte.

Así como es imposible afirmar que la esfera de los medios de comunicación no es la plasmación del espíritu absoluto hegeliano, tampoco la muerte del arte puede entenderse como un supuesto al que hacer corresponder un determinado estado de cosas, sino que es más bien un acontecimiento que constituye "la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos" (Vattimo, 1985: 50). Esta constelación es un entramado de sucesos histórico-culturales y, precisamente porque determinan el contexto actual, es imposible dejar de tenerlos en cuenta. [2]

La herencia de las vanguardias históricas se conserva en la neovanguardia con la prerrogativa de la explosión de la estética fuera de los confines tradicionales en relación con los espacios

[2] En la perspectiva de Herbert Marcuse, la muerte del arte se manifiesta como una posibilidad que se ofrece a la sociedad avanzada en relación con la técnica, que vuelve evidente que la estética explota fuera de los límites de las instituciones que la tradición había asignado. Las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, rechazaron la delimitación y se propusieron como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como acontecimientos que intentaban destruir la estructura jerarquizada de las sociedades y los individuos, como instrumentos de agitación política.

(salas de exposición, galerías, museos, libros, teatros, etc.), pues se habilitan otros lugares (la calle) y otras superficies de inscripción artística (el cuerpo y los nuevos soportes tecnológicos).

> Ya no se tiende a que el arte quede suprimido en una futura sociedad revolucionaria; se intenta en cambio de alguna manera la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral. En consecuencia, la condición de la obra se hace naturalmente ambigua: la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (el museo imaginario de los objetos provistos de cualidades estéticas); el éxito de la obra consiste fundamentalmente más bien en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente. (Vattimo, 1985: 51).

Vattimo identifica que uno de los valores de la obra de arte, o de los criterios de valoración, es la capacidad de la obra para poner en cuestión sus propias condiciones de posibilidad. Esto no implica solamente la atorreferencia, sino que se convierte en un rasgo constitutivo del arte con formas siempre nuevas. El pasaje de la explosión de lo estético como en las vanguardias a la explosión de las neovanguardias –teniendo en cuenta el ineludible efecto de la técnica, tal como Benjamin lo anuncia en su ensayo sobre la obra de arte- se convierte en un hecho decisivo. Con la reproductibilidad técnica, las obras del pasado "pierden su aureola", asegura Vattimo, pero también las obras que nacen en esta época hacen de la reproductibilidad un rasgo constitutivo, como ocurre con la fotografía y el cine. Esto produce una modificación decisiva en la estética, pues se pasa de una significación utópica revolucionaria de la muerte del arte a una significación tecnológica que converge en la teoría de la cultura de masas. Esto no era algo que Benjamin podía prever, al distinguir entre la estetización de la política por parte del fascismo y de la politización del arte de la utopía socialista.

> La muerte del arte no es sólo la muerte que podemos esperar de la reintegración revolucionaria de la existencia, sino que es la que de hecho ya vivimos en la sociedad de la cultura de masas, en la que se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de "belleza" (atractivo formal de los productos), han adquirido en la vida de cada cual un peso infinitamente mayor que en cualquier otra época del pasado. (Vattimo, 1985: 52)

Los medios tienen otro efecto vinculado a la producción del consenso y hasta cierto reemplazo del lazo social por una versión de la vida vinculada con una estetización de la vida política con la que Benjamin habría estado de acuerdo. En este sentido, Vattimo distingue dos sentidos posibles de la muerte del arte: "un sentido fuerte y utópico" del arte como esfera separada y "en un sentido débil o real", porque la estetización puede verse como la extensión del dominio de los medios.

Estas novedades conducen el interés hacia lo discontinuo y se asumen cómodamente en el ámbito de los antagonismos y las inestabilidades. En este sentido, "posmoderno" no implica –o no simplemente- una época que deja atrás a la modernidad, sino un tiempo cuya actitud

principal puede identificarse con el espíritu de la pluralidad, tanto en el arte como en la política. Esto no quiere decir en modo alguno que Lyotard apoye un posmodernismo de la arbitrariedad, sino que, tomando como perspectiva de análisis el ámbito de la filosofía del lenguaje, repiensa los problemas del desacuerdo y la diferencia (*le différend*). Para Lyotard, en efecto, se asiste a un tiempo en el que se vuelve necesario desarrollar una sensibilidad para fenómenos de desacuerdo. Esto implica manifestar concreta oposición a las pretensiones hegemónicas del tipo victorioso de discurso y volver evidentes discursos que carecen de representatividad. Se trata, en definitiva, de testimoniar del desacuerdo. Y es esta, precisamente, la tarea tanto de la filosofía como de la política y el arte. En en *La diferencia* (1983) donde Lyotard explora la sensibilidad a partir de diversos análisis sobre Auschwitz, los dilemas sofísticos, la filosofía clásica, la aproximación kantiana a la historia, los Derechos Humanos, Hegel y Levinas. Se esfuerza por desarrollar un pensamiento capaz de considerar los desacuerdos insuperables sin intentar reconducirlos a la uniformidad. Tiene la deliberada intención de que se exprese lo no articulado, lo inefable, acerca el pensamiento del arte y la literatura modernos. Esta estrategia funciona como premisa de las páginas que siguen.

1.1. Sentido(s) histórico(s)

En la noción de poshistoria convergen distintas derivas que permiten problematizar nociones ligadas al proyecto de la modernidad y habilitan comprenderla como una suerte de espíritu de época. Recuperar esta sensibilidad histórica se vuelve relevante a fin de contextualizar algunas problemáticas que se abordarán especialmente desde la perspectiva filosófica de Benjamin. Este tránsito por la caída de los grandes relatos insta a pensar la relevancia de abordar esos otros relatos no hegemónicos y esas otras formas de representación no convencionales en las que el sentido histórico ya no asume una narrativa única a partir de la cual evaluar la lógica histórica. Las presentaciones clásicas del sentido de la historia -tal como expresa Karl Löwith (1949)- homologan las ideas de sentido y propósito, inaugurando una serie de problemas, fundamentales para repensar estas nociones a partir de representaciones no tradicionales.

Para Theodor W. Adorno, el despliegue socio-histórico de la humanidad socavó la posibilidad de sostener esta asunción sin problemas. En efecto, frente a la amenaza que la misma humanidad implica para los hombres, la convicción es ineludiblemente relativizada –como propone *Dialéctica negativa* (1966)- y sólo se puede tener una actitud cínica frente a la historia como progreso, pues, suponer que se está constituyendo una humanidad necesariamente mejor obligaría a olvidar las catástrofes históricas de los últimos siglos. El pensamiento adorniano hace confluir el fin de la Ilustración y la libertad como consecuencia de un proceso de

superación infinito e ineluctable. Temiendo la repetición de la barbarie tecno-científica, la perspectiva de la Escuela de Frankfurt repensó el progreso y la civilización y los equiparó a una "huida ante la necesidad" –como se explicita en *Dialéctica del Iluminismo* (1944)-. La convicción en el sentido positivo del decurso de la historia es puesta en cuestión por varios motivos: en primer lugar, por la imposibilidad de pensar los acontecimientos catastróficos del siglo XX como partes de un proceso positivo, aún cuando el final teleológico fuera feliz; en segundo lugar, las consecuencias contradictorias de la expansión de la razón instrumental y el avance tecnológico, dadas las complejas condiciones de vida en el orden contemporáneo y el weberiano desencantamiento del mundo; finalmente, las normativas sociopolíticas herederas de la Ilustración.

Asimismo, la concepción de la historia como el sinsentido universal de la crueldad y la catástrofe es una creencia que tiene toda una tradición en la historia de las ideas. La consideración pesimista de la historia se muestra escéptica ante un sentido progresista de evolución universal y presupone la incapacidad humana para mejorar, de la misma manera que asume que todo desarrollo es ineludiblemente visto como empobrecimiento permanente y sistemático de la naturaleza. No obstante, si la historia universal no tiene un único sentido, es posible atribuirle sentido a determinados espacios y esfuerzos políticos, sociales y culturales. La mayor osadía en este contexto es, precisamente, la de brindar un sentido provisorio a un universo sin sentido aparente.

A partir del siglo XVIII y la Ilustración, los enfoques racionalistas sobre la lógica de la evolución brindaron a la historia un carácter teleológico, es decir, un destino universal cuya meta es la de un orden regido por la razón, la libertad y un sentido racional. Para Karl Löwith (1956), el sentido de la historia implica, precisamente, la imposición de un orden razonado que le impone a la historia el seguro de la necesidad. Sin embargo, la imagen de necesariedad que arroja esta definición no es la única posible, pues podría pensarse a partir de un patrón contingente que plantee una matriz ligada a una presentación no convencional ni hegemónica. Löwith sostuvo la renuncia a admitir un sentido histórico universal y el abandono de una certidumbre absoluta acerca del devenir, abriendo la posibilidad de admitir perspectivas no dogmáticas ni restringidas.

En la introducción de *El sentido de la historia* de 1949, Löwith asegura que "(c)on la gradual disolución de la creencia del siglo XVIII en la razón y en el progreso, la filosofía de la Historia quedó, más o menos, sin hogar ni significado" (1956: 7). Aclara, además, que se refiere a "filosofía" en el sentido de una interpretación sistemática de la Historia Universal, de acuerdo con un principio "según el cual los acontecimientos históricos se unifican en su sucesión y se

dirigen hacia un significado fundamental" (p. 7). Así referida, la filosofía de la Historia depende enteramente de la teología de la Historia, en relación con un concepto teológico de la Historia como una historia de perfección y salvación. Su perspectiva parte de un punto central que la convierte en un trasfondo teórico ineludible para un trabajo sobre los modos de representar la historia:

> El elemento más notable del cual puede originarse una interpretación de la Historia es la experiencia básica del mal y el sufrimiento, así como la persecución de la felicidad por el hombre. La interpretación de la Historia es, en última instancia, un intento de comprender el significado de la Historia como el del sufrimiento originado por el acontecer histórico. (Löwith, p. 9)

En este sentido, Löwith asegura que el futuro es el verdadero foco de la Historia, "siempre que la verdad more en el cimiento religioso del Occidente cristiano, cuya conciencia histórica está ciertamente determinada por una situación escatológica" (1956: 25-26). Desde el profeta Isaías a Marx, pasando por Agustín, Hegel y Schelling, Löwith señala que la significación de esta visión de un fin último como *telos* proporciona un esquema de orden y significación progresivos que ha funcionado para superar el miedo a la fatalidad y la suerte. Sin embargo, "no solamente delimita este *eschaton* el proceso de la Historia como un fin; también lo articula y lo provee de un objetivo final" (p. 26). La lógica escatológica orienta en el tiempo señalando el reino de los fines, el final catastrófico de la violencia como un fin y objetivo.

Este filósofo está convencido de la influencia de la visión cristiana del mundo en la definición del pensamiento filosófico-histórico. Para los pensadores clásicos, el orden y la belleza se hacían patentes en el mundo, pero no necesitaron impresionar la lógica histórica con un sentido. Dominado por la intención de describir la racionalidad del cosmos, el mundo griego y romano no dejaba lugar para la significación escatológica de un evento histórico esperable. Cada uno podía enfrentar su condición terrena sin descansar en un camino de salvación. El principal interés estaba en el logos del cosmos y no en el Dios supremo, ni tampoco en el sentido último de la Historia:

> Para los pensadores griegos, una filosofía de la Historia resultaría un contrasentido. La Historia fue para ellos una historia política y, como tal, materia de estudio para estadistas e historiadores... Para los judíos y cristianos, por el contrario, la Historia fue primordialmente una historia de salvación y, en cuanto tal, de interés propio para profetas, predicadores y maestros. La existencia misma de la filosofía de la Historia y la búsqueda de su significado es debida a la historia de la salvación; se originó de la fe en un fin último... (la Historia) adquiere únicamente sentido cuando implica algún fin trascendente, más allá de los hechos reales. (Löwith, 1956: 14-16)

La idea del pasado y el presente como una preparación para el futuro se enfrenta con la concepción greco-romana según la cual el porvenir tendría los mismos rasgos y características que los acontecimientos contemporáneos y los ya pasados. Las posibilidades que el futuro

encerraba y la preocupación por el significado final de los hechos narrados no son, para Herodoto, Tucídides y Polibio, objeto de interés científico. Contrariamente, en el relato que traza Löwith, el imaginario cristiano inaugura la idea de un futuro como horizonte temporal de un sentido o meta definitivos, pues "todos los intentos modernos de trazar la Historia como progreso lleno de significado, aunque indefinido, hacia una consumación, dependen de ese pensamiento teológico" (Löwith, 1956: 229). Para Agustín, por ejemplo, la concepción pagana del tiempo cíclico adolece en términos morales, pues una doctrina así equivale a una eterna desesperanza, pues la expectativa y la fe se vinculan eminentemente con el futuro y éste sólo es posible si el pasado y el futuro no son despliegues idénticos de un ciclo sin principio ni final.

La filosofía de la historia en la época moderna alcanza momentos culminantes en la obra de los idealistas alemanes de los siglos XVIII y XIX en su continuo intento por reconciliar la fe y la razón. Aún en los casos en los que la fe cristiana queda explícita o implícitamente descartada y que incluyen en tiempos más recientes a Karl Jaspers y Martin Heidegger, se mantienen antecedentes y consecuencias lógicas centradas en la concepción del pasado como preparación del futuro, en la visión del tiempo como una progresión lineal y del porvenir como consumación y redención. Así, la historia cristiana de la salvación se transforma en la teología impersonal de una evolución progresiva dentro de la cual cada etapa presente constituye la concreción de preparaciones pasadas y abre el terreno para etapas futuras (Löwith, 1956: 237, 266, 298). Es como intento por superar el desencantamiento por la "muerte de Dios" que los siglos XIX y XX se dedicaron a reconstruir de algún modo la escatología cristiana en una historia secularizada.

1.2. Los aportes de Reinhart Koselleck para pensar la construcción del sentido histórico

Cuestionar radicalmente la idea de progreso implica aceptar la imposibilidad de reemplazarla por otra que dé un sentido unificado a la historia, lo que de algún modo hace tambalear el modo de conceptualizar la idea misma de experiencia y la forma en que se puede pensar el sentido histórico como matriz para articulación entre pasado, presente y futuro. Esta imposibilidad obliga a habilitar otros modos de concebir la lógica histórica que, sin un sentido unificado, se abra a la emergencia de sentidos alternativos, distintos del hegemónico narrado por los vencedores y atravesados por la esperanza benjaminiana de contar la historia mutilada de los vencidos. En ésta, el presente ya no puede considerarse como un pliegue sobre el cual el futuro recubre el pasado, sino un punto de fuga hacia adelante, que implica, además, que pasado y futuro puedan concebirse y experimentarse desde el presente de manera diferente. El futuro se proyecta como distinto de la tradición y se constituye en la ruptura con el pasado a fin

de configurar una expectativa posible. Cómo articular pasado, presente y futuro en una unidad de sentido, en un sentido histórico, sigue siendo un problema y parecen seguir siendo necesarias algunas categorías metahistóricas en las que apoyar las narrativas sobre la historia.

En su capítulo "Tiempo" de *Aporías: tiempo, modernidad, historia, sujeto, nación, ley* (2001), Elías Palti (2001) plantea que uno de los elementos fundamentales de la posmodernidad es sostener una crítica al tiempo de la modernidad o tiempo histórico. Éste supone "un modo particular de conciencia de la temporalidad, esto es, del tiempo histórico como lineal e irreversible, fluyendo irresistiblemente hacia adelante" (p. 23). Esto vuelve evidente que las nociones de modernidad y posmodernidad pensadas en términos de definiciones y periodizaciones permanecen elusivas si no se historizan los términos y las disputas que los involucran. En este sentido, repensar la relación pasado/presente/futuro desvinculada de una lógica prefigurada y continua implica una revalorización de la emergencia y la discontinuidad que no implica necesariamente que se haga "del disfrute del instante lo único asequible" (p. 29). Podría decirse que esta valoración del acontecimiento no conduce inexorablemente a pensar una discontinuidad radical que no haga posible especular con ningún patrón para la experiencia histórica, sino que implica volver sobre la necesidad de repensar la noción de tiempo histórico y la capacidad de los dispositivos para dar cuenta de la complejidad de su construcción y los modos de proponer sentidos históricos alternativos a la lógica histórica progresiva.

El diagnóstico de la desfundamentación de las instituciones y los grandes relatos emancipatorios, vuelve problemática la experiencia y exige un concepto de representación en base a nuevos dispositivos y formas del aparecer de la temporalidad, que desafíen los modos convencionales. Esto hace volver la atención sobre los modos de intervención artística que, desde experiencias más vanguardistas, clásicas o urgentes reactualizando el problema de la relación entre arte y política y pronunciándose sobre la historia y las potencialidades del arte en general y el cine en particular para configurar narrativas históricas acordes con una experiencia de la temporalidad atravesada por la crisis de la representación.[3]

[3] En relación con la crisis de la representación, es interesante recuperar la conceptualización de Elías Palti realiza en la introducción de su libro *Giro lingüístico e historia intelectual* (2012) en la que a partir de un cuadro de Rothko completamente blanco, "uno en el que no hay nada que ver o descubrir, ni una mancha, ni siquiera una muesca en la tela o algún vestigio del trazo del pintor" (p. 11), se pregunta por la crisis del concepto de la representación artística en su punto máximo de saturación, en el momento en el que el arte comienza a disolverse. Palti asegura que el cuadro absolutamente blanco pone en evidencia que el sistema de la representación puede representarse a sí mismo, ya no como una actividad individual, sino como institución. "El cuadro en blanco no intenta imponer un 'estilo', que se opondría a otros 'estilos', sino que nos obliga a pensar en cuestiones tan básicas y quizás incluso ingenuas, pero siempre conflictivas y perturbadoras como, por ejemplo, quién decidió colgarlo en un museo, quién puede comprarlo o venderlo, quién, en fin, puede decidir que el 'pintó' eso (es decir, nada) es un auténtico 'artista' (y quizás hasta un 'genio')" (p. 13). Con estas reflexiones, Palti expresa que el sistema de

Por su tendencia interdisciplinar, la figura de Reinhart Koselleck presenta una enorme relevancia en el marco de las ciencias humanas y sociales, tanto en la filosofía de la historia como en la historiografía. Aquí se recogen sólo algunas sugerencias en relación con su reflexión teórica acerca de la historia y el tiempo histórico, a partir de las cuales favorece una nueva comprensión de la historicidad con la introducción de las categorías metahistóricas "espacio de experiencia" y "horizonte de expectativa", que le permiten fundar la posibilidad misma de la historia y orientar la indagación sobre las representaciones y sus problemas. Estas categorías pueden ser pensadas como sustratos a partir de los cuales revisar las imágenes cinematográficas en tanto propuestas de experiencia histórica, es decir, como intentos deliberados de construir la temporalidad alternativa de la historia. Esto no implica desconocer el costado historicista del planteo de Koselleck, sino tomar sólo estas dos herramientas para pensar la experiencia y la expectativa de la imagen.

El espacio de experiencia es el pasado-presente, esto es, un pasado acumulado que habilita estratificaciones a ser descubiertas, mientras que el horizonte de expectativa, por su parte, es el futuro-presente, un "todavía-no". La espera se comprende como el despliegue de un agenciamiento posible en el futuro que involucra no sólo la dimensión individual, sino también la posibilidad de asumir la "tarea" histórica de pensar la comunidad y volverla posible. La coimplicación entre las categorías metahistóricas involucra una ruptura radical con las concepciones lineales del tiempo, pues se trata de categorías para pensar la significación ética y política de los acontecimientos de la historia. Se las comprende aquí como una "caja de herramientas" para analizar las condiciones de posibilidad de la multiplicidad de historias sobre la Historia. La deriva de estas categorías permite pensar el entrelazamiento de tiempos y resulta sugerente para problematizar la representación estética que involucra una lógica de superposiciones tanto materiales (audiovisuales) como temporales (narrativas). Este recorrido pone en evidencia que resulta relevante pensar la temporalidad teniendo en cuenta la espacialidad de la historia, plasmada como quería Benjamin en la imagen como un articulador de tiempos heterogéneos. En esta perspectiva, el relato y la imagen resultan ser los guardianes del tiempo histórico y la configuración de éste pasa por la narración que el historiador o el artista realizan para tramar la historia. Esto propone una imagen del tiempo histórico como contingente, cuyos estratos configuran las condiciones de posibilidad de la experiencia.

---

representación ha quedado sin orientaciones objetivas para evaluar la obra, que podría someter al relativismo más desolador u obligar a que la crítica tome caminos renovados que se hacen cargo de que el sistema de representación no es "un movimiento en el vacío" (p. 14). La crítica debe replegarse sobre sí misma para disolver anteriores certidumbres y derrumbar, por fin, toda idea de progreso, "en el sentido de acumulación de saber, pero, al mismo tiempo, sugiere la idea de una cierta direccionalidad" (p. 14).

En *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia* (2001), Koselleck asegura que la metáfora de los "estratos" es fructífera para pensar la temporalidad, pues apunta a la idea de formaciones (geológicas) "que alcanzan distintas dimensiones y profundidades, y que se han modificado y diferenciado en el curso de la llamada historia geológica con distintas velocidades" (p. 35). Con esta imagen, toda secuencia histórica tiene tanto elementos lineales como recurrentes e incluso la circularidad misma se puede pensar teleológicamente. Superar esta oposición implica asumir que la imagen de estratos superpuestos de tiempo se ajusta mejor como metáfora a una concepción de la temporalidad que no se agota en el reconocimiento de la teleología y la linealidad, ni asume la recurrencia inexorable de la repetición, sino que propone destacar la contingencia y la emergencia del acontecimiento. Pensar estos elementos al ámbito de la imagen cinematográfica implica el esfuerzo de configurar los estratos significantes de la imagen, la construcción del sentido en ella y la narrativa histórica que propone como capas superpuestas cuya resultante es un relato sobre la historia que desafía la lógica convencional.

La idea de sentido histórico determina la consideración sobre el devenir temporal que se plantea en las obras, a partir de su forma narrativa y el modo de pensar los agentes históricos. Considerar la no-homogeneidad como posibilitadora de nuevos sentidos sobre la historia implica, además, concebir ritmos y duraciones por encima de una cronología precisa, atenta a las transformaciones sociales y la duración de los procesos, a fin de comprender de un modo nuevo nociones como "sujeto" y "espacio-temporalidad". Koselleck, precisamente, propone pensar que "hacer una experiencia" implica "ir de aquí hacia allá para experimentar algo" (2001: 36). Teniendo en cuenta que distingue "historia" (*Gechichte*) de "Historia" (*Historie*), es decir, el contexto de los acontecimientos y la narración de los mismos (*res gestae / historia rerum gestarum*), respectivamente, aparecen en este esquema las ideas de abismo de experiencia y expectativa que, pensadas en el ámbito del arte, conllevan preguntarse por el recorrido propuesto por las imágenes hasta la constitución de la Historia.

Las ideas de continuidad y discontinuidad aplicadas a la noción de tiempo histórico obligan a repensar la tensión entre sincronía y diacronía, entre necesidad y contingencia, entre permanencia y cambio, tanto el vínculo entre historia y tiempo como la conexión entre tiempo y representación. Analizar los sentidos históricos en el cine implica asumir estas complejidades y la necesaria diversidad de percepciones sobre el mundo real, presente, pasado y futuro, a la vez que conjugar memoria y olvido, imágenes e ideología, recuerdos, experiencias y proyectos. Esto fortalece la idea del presente como articulador, en tanto suma de pasados posibles y apertura al futuro como espacio de potencialidades.

Para Koselleck, las filosofías del progreso sostuvieron la idea de que el tiempo posee una direccionalidad que, por un lado, vuelve inadmisibles las lógicas temporales anteriores que confiaban en la iterabilidad de la historia y, por otro lado, torna ilegible el futuro en función del pasado, instalando un "espacio de experiencia" y un "horizonte de expectativa", formas propiamente históricas de la temporalidad. El problema que se abre es el de comprender la agencia del sujeto o del artista cuando la temporalidad se entiende como una dimensión inmanente determinada por sus acciones.

Koselleck está convencido de que "la historia de los conceptos es una especie de propedéutica para una teoría científica de la historia" (Koselleck, 1993. 334) y que conduce a una metodología histórica. "Espacio de experiencia" y "horizonte de expectativa", a diferencia de denominaciones como "el pacto de Postdam" o "la Reforma", por ejemplo, no apuntan a los propios acontecimientos o procesos históricos, sino que, a partir de ellas se "puede tener la intención de perfilar y establecer las condiciones de las historias posibles, pero no las historias mismas", pues se trata de "categorías del conocimiento que ayudan a fundamentar la posibilidad de una historia", es decir, se asume que todas las historias han sido constituidas "mediante las experiencias y esperanzas de personas que actúan o sufren" (Koselleck, 1993: 335). Estas categorías indican "la condición humana universal" sin la cual la historia no es ni posible ni pensable. Recurre a Novalis para darle profundidad a su planteo en tanto uno de los testigos centrales del tiempo en el que la teoría de la historia empezó a consolidarse en el ámbito de los sistemas idealistas. De este pensador del siglo XVIII, toma la idea de que "sólo cuando se es capaz de abarcar una larga serie con una sola ojeada y no se toma todo literalmente ni se confunde petulantemente, sólo entonces *se observa la concatenación secreta entre lo antiguo y lo futuro y se aprende a componer la historia a partir de la esperanza y el recuerdo*" (p. 336).[4] Esto es lo mismo que decir que "historia" todavía no alude especialmente al pasado, sino que hace referencia a la vinculación secreta entre lo antiguo y lo futuro, cuya relación sólo se puede conocer cuando se ha aprendido a reunir los dos modos de ser que son el recuerdo y la esperanza. Para Koselleck, las condiciones de posibilidad de la historia son las de su conocimiento, por lo que esperanza y recuerdo, esto es, expectativa y experiencia, son a la vez la historia y su conocimiento, a través de las cuales se elabora y muestra la relación entre pasado y futuro:

> (L)a experiencia y la expectativa son dos categorías adecuadas para tematizar el tiempo histórico por entrecruzar el pasado y el futuro. Las categorías son adecuadas para intentar descubrir el tiempo histórico también en el campo de la investigación empírica, pues

[4] La cursiva corresponde a Novalis (1960), "Heinrich von Ofterdingen", 1, 5 en *Schriften*, bajo la dirección de Paul Kluckhohn y Richard Samuel, 2º edic., vol. 1, Stuttgart, Darmstadt, p. 258.

> enriquecidas en su contenido, dirigen las unidades concretas de acción en la ejecución del movimiento social o político. (Koselleck, 1993: 337)

¿En qué medida la experiencia y la expectativa son condición de las historias posibles? Esta es la pregunta que Koselleck intenta responder al tiempo que mostrar que la coordinación de experiencia y expectativa se ha desplazado y modificado en el transcurso de la historia. Pretende mostrar, asimismo, que el tiempo histórico "no sólo es una determinación vacía de contenido, sino también una magnitud que va cambiando con la historia, cuya modificación se podría deducir de la coordinación cambiante entre experiencia y expectativa" (1993: 337).

Koselleck define la experiencia como "un pasado presente" cuyos acontecimientos han sido incorporados y son pasibles de ser recordados. En la experiencia, se fusionan la elaboración racional y los modos inconscientes del comportamiento que no están presentes en el saber. En la experiencia transmitida por generaciones e instituciones, asegura Koselleck, se halla contenida la experiencia ajena. Algo similar propone para la expectativa, a la que encuentra ligada a personas, pero que también es impersonal, efectuándose en el hoy, siendo futuro presente, apuntando a un todavía-no, a la no-experiencia, a lo no-experimentado.

> El pasado y el futuro no llegan a coincidir nunca, como tampoco se puede deducir totalmente una expectativa a partir de la experiencia. Una vez reunida, una experiencia es tan completa como pasados son sus motivos, mientras que la experiencia futura, la que se va a hacer, anticipada como expectativa se descompone en una infinidad de trayectos temporales diferentes. (Koselleck, 1993: 339)

De lo que se trata es de poner en evidencia que la presencia del pasado es algo distinto de la presencia del futuro. Por eso tiene sentido asumir que la experiencia del pasado es espacial, reunida en una totalidad en la que están presentes múltiples estratos de tiempo anterior. Por otro lado, "horizonte de expectativa" piensa al horizonte como esa línea tras la cual se abre un nuevo espacio de expectativa en el futuro que no olvida que aquello que se espera está limitado por lo que se ha sabido. En definitiva, estas ideas de espacio de experiencia y horizonte de expectativa hacen evidente que no son simplemente conceptos que se oponen, sino modos de ser diferentes de la tensión, a partir de la cual se puede decir el tiempo histórico. En este sentido, Koselleck señala que "la tensión entre experiencia y expectativa es lo que provoca de manera cada vez diferente nuevas soluciones, empujando de ese modo y desde sí misma al tiempo histórico" (1993: 342). Esto implica concebir estas dos categorías metahistóricas como una diferencia temporal en el hoy, que entrelaza el pasado y el futuro y configuran la estructura de un pronóstico.

La propuesta koselleckiana más fuerte en este sentido es que, en la modernidad, entre las dos categorías aumenta progresivamente y, en efecto, no se puede concebir como un tiempo nuevo

desde que las expectativas se han ido alejando cada vez más de las experiencias. Apoyándose en la perfectibilidad del hombre, la modernidad concibió la historia como un "proceso de perfeccionamiento continuo y creciente" (1993: 346) que debía ser ejecutado por el hombre. Pero también se modificó el espacio de experiencia, pues el concepto de progreso se nutría de experiencias nuevas, individuales y respectivas a sectores que remitían a la contemporaneidad de lo anacrónico, o, al revés, al anacronismo de lo contemporáneo. El progreso reunía experiencias y expectativas y contenía un coeficiente temporal de variación. Koselleck refuerza esta idea cuando asegura que el concepto de progreso es el primero genuinamente histórico, que ha llevado la diferencia temporal entre experiencia y expectativa a un concepto único.

Para Koselleck, la idea de "concepto" recorre la experiencia y contribuye a anticipar la experiencia histórica. Un concepto articula redes semánticas polisémicas y con una inevitable "plurivocidad sincrónica" (Palti, 2001a: 15) que tiene fundamentos diacrónicos y recoge sentidos sedimentados "correspondientes a épocas y circunstancias de enunciación diversas, los que se ponen en juego en cada uno de sus usos efectivos (esto es, vuelve sincrónico lo diacrónico)" (p. 15). Si los conceptos permiten articular significativamente las experiencias sociales en una narrativa a partir de las redes discursivas que configuran, el concepto "sentido histórico" llevado al ámbito cinematográfico, desvela modos de representación que recogen sedimentos de relatos y relatos de relatos, que convergen en imágenes y narrativas desafiantes que exhiben la necesidad de narrar los acontecimientos que caracterizan al siglo XX, aquel en el que la tecnología, la guerra y la lógica del espectáculo quedan indisolublemente unidos. Sin duda todo relato tiene una dimensión prospectiva que es pasible de ser descubierta, pues el horizonte de expectativas ha de pensarse como las condiciones de posibilidad de la experiencia donde operan unos trascendentales que la posibilitan. Este y otros aportes de Koselleck pueden ayudar a pensar la experiencia en un contexto complejo, pero fructífero para entender la forma en que se construyen los horizontes de sentido sobre nociones como "sentido histórico", pero también de "sujeto", "futuro" y "acción política" y "arte".

A la luz de estas consideraciones, se vuelve relevante evaluar nuevos modos de pensar el vínculo con la historia y los horizontes futuros posibles asumiendo la historia misma como una cesura profunda en el horizonte de experiencias subjetivas. En relación con la necesidad de configurar relatos alternativos al relato hegemónico que se resquebraja, a la respuesta del arte se le puede atribuir hasta un carácter compensatorio, pero no menos potente en relación con las posibilidades de agenciarse el contar la crisis de los sentidos convencionalizados. Sin embargo, existe una contradicción entre la idea de un devenir transparente que indica la dirección exacta de lo artístico y la operación de desmontaje que el arte ejecuta al agotar los recursos

representacionales, dado que, donde se ilumina un porvenir, se presenta sin anuncio una catástrofe. En este sentido, el tejido histórico-artístico puede mostrar la relación entre persistencia y discontinuidad de los significados y los fenómenos.

Seguramente no es difícil aceptar que la experiencia del pasado puede alumbrar el presente (aunque no pueda ser considerado un proceso obligatorio). En este sentido, con la misma convicción, el arte ha encontrado formas más o menos sutiles de esclarecer el presente. Los futuros del pasado dejan ver con perspectiva ventajosa los aciertos y errores de la imaginación del porvenir y ayudan a revisar las certezas del presente oportunamente alertados sobre su irremediable fragilidad. En este entramado retrospectivo y proyectivo, el cambio histórico se puede atribuir al carácter agencial del sujeto, que, como explica Palti, es para Koselleck "el presupuesto de toda ética posible" (2001a: 22) y que, con un (i)legítimo desplazamiento, se puede superponer u homologar con la idea de "artista".

En el debate sobre la historia, Koselleck opone el carácter creativo de la acción subjetiva al determinismo de tradiciones y sus categorías, si bien concibe asimismo la existencia de estructuras objetivas de largo plazo que limitan el arco de actitudes y orientaciones históricamente disponibles al sujeto. Sin embargo, como se ha intentado sugerir, algunas de sus ideas permiten seguir pensando la temporalidad centrada en la contingencia y -por qué no- en la emergencia disruptiva del relato.

El cine se ha convertido en un lenguaje cada vez más legitimado para dar cuenta de los acontecimientos históricos tanto a través de textos reflexivos que trabajan sobre la propia condición de posibilidad del cine como documento histórico como de aquellos que redefinen sus capacidades figurativas o vanguardistas. Cuestionar la lógica progresiva, implica hacer a un lado la narrativa única y habilitar una lógica alternativa para la comprensión de la historia y la temporalidad a fin de pensar el sentido histórico aceptando la existencia de un patrón contingente. A partir del modo en que representan diversos aspectos del presente y se articulan con el pasado y el futuro, los films plantean modos de comprender el tiempo histórico escapando a los metarrelatos.

La noción de experiencia histórica se vuelve fundamental para explorar el modo en que las representaciones de la historia dan cuenta de ella. En un sentido muy general, podría decirse que la experiencia histórica es la forma en la que en el presente se recupera el pasado, representándolo y conceptualizándolo. Teniendo en cuenta esta aproximación, el sentido histórico hace alusión al modo en que se establece una matriz para la conciencia de la experiencia histórica a fin de comprender la relación entre pasado, presente y futuro. Y esto no vuelve necesario de ningún modo que contenidos alternativos a la hegemónica idea de progreso

tengan que ser considerados como definitivos. Por el contrario, se vuelve evidente que la contingencia puede constituir un patrón para comprender el sentido histórico haciendo que la lógica histórica deba ser repensada. Si la historia no puede considerarse de modo progresivo, la sensibilidad histórica que comienza no asume la posibilidad de un nuevo comienzo, ni la repetición de lo mismo, sino un espacio arrojado a la proyección y la eventualidad.

En este trabajo se supone, asimismo, que alguna idea de sentido histórico es necesaria para sostener la representación de la experiencia y para pensar sobre las consecuencias de dicha representación. Aún en patrones plurales y contingentes, la representación de la historia supone un planteo sobre sus agentes y la discusión sobre la legitimidad de múltiples dispositivos para presentarlos. La relación entre pasado, presente y futuro que se asume en esos dispositivos supone un tipo de lógica histórica y rehabilita lugares para explayarse políticamente sobre la historia y sus sujetos y la posibilidad de pensar el modo en que diversos agentes –como los artistas- pueden introducir lógicas históricas que proponen transformaciones orientadas al futuro y explicitan una deliberada ruptura con los relatos del pasado.

2. Relatos alternativos sobre el sentido histórico

La constelación que forman experiencia y expectativa tiene como base una discontinuidad radical, es decir, un presente que está en condiciones de ser afectado por las expectativas del pasado y las proyecciones hacia el futuro. El presente -como podría plantearse desde la perspectiva de Benjamin- es el espacio-tiempo en el que se consagran y culminan las expectativas de un pasado trunco u originario que está en condiciones de que el horizonte de expectativas lo redima y le otorgue la fuerza suficiente como para volverlo políticamente responsable. La perspectiva benjaminiana, en este sentido, podría pensarse como proponiendo una suerte de conmoción del horizonte de expectativas dominante en el presente, a partir de un choque con el del pasado. El resultado esperado de esta conmoción es la ampliación de las esperanzas actuales a partir de la irrupción en la experiencia de las expectativas frustradas del pasado. Esta ampliación puede traducirse en un fortalecimiento de la experiencia de la praxis política orientada a una verdadera transformación de la relación entre historia y política.

Los planteos de Koselleck y Benjamin confluyen de este modo en la necesidad de repensar los futuros pasados, los futuros del pasado como sueños y expectativas, lo que implica también, en términos benjaminianos, el modo en que se procesa y constituye la historia. Esta idea propone el vínculo entre un pasado marginado, reprimido por las narrativas dominantes, que toma posición y se instituye en un presente problemático y abierto a nuevas expectativas, propiciadas tanto por la experiencia vivida como por la experiencia en tanto recuerdo a ser transmitido. Es

así que "los futuros pasados, citados o conjurados en el presente provocarían un despertar político que descubriría el potencial mesiánico del presente" y es por eso que es necesario "reivindicar pasados futuros para despertar la conciencia adormecida del presente y hacer estallar el tiempo" (Rabotnikof, 2005: 160-161).

A la luz de estas consideraciones, se vuelve evidente que la representación histórica tiene que asumir el quiebre fundamental que sufrieron las filosofías de la historia en las últimas cinco décadas. Como disciplina, se transformó drásticamente con el surgimiento del narrativismo y el modo en que se redefinió la experiencia histórica. La nueva filosofía de la historia,[5] en efecto, supuso un cambio fundamental a la lógica representacionalista de la disciplina, pues la pretensión de que la reconstrucción histórica presenta el pasado en sí mismo dejó de ser pasible de ser aceptado sin problemas, desafiando la trama progresiva para el sentido histórico y repuso la pregunta misma por el sentido histórico como marco problemático principal.

Se volvió necesario indagar sobre el espacio de lo político y lo estético sobre nuevas bases para pensar la relación entre pasado, presente y futuro. La historia –tal como se la comprendía- parece haber dejado de ser relevante disolviendo expectativas comunitarias sobre el futuro. Sin embargo, al desarticularse la idea de la historia pensada en términos de una sola representación posible y quedar legitimados otros modos y soportes, se habilita el ámbito del arte como aquel en el que es posible ensayar estrategias alternativas para establecer el sentido histórico, a partir de distintos modos posibles de esclarecer el presente desde la irresolución del pasado, rehabilitando la posibilidad de una nueva poiesis histórica. En este sentido, la filosofía de Benjamin es fundamental para conceptualizar la relación entre experiencia e historia y su confianza en el poder redentor de la imagen lo convierte en un sustrato central para indagar sobre las potencialidades histórico-políticas del arte en general y el cine en particular.

El clima melancólico que Benjamin encontró en el drama barroco en *Sobre el origen del Trauerspiel alemán* (1925), le permitió contraponer al idealismo del símbolo la figura de la alegoría como una configuración de escritura alternativa de la historia que confirma, por un lado, la necesidad de repensar modos alternativos de escritura de la historia y, por el otro, la fuerza política de la retórica de la imagen para un abordaje renovado del pasado. El trabajo sobre el *Trauerspiel* es, además, un estímulo metodológico, pues a partir de él es posible advertir no sólo una particular relación entre la naturaleza del barroco y el arte, sino entre estos y la historia, pues conceptualiza una lógica de la crítica que renueva los fundamentos para pensar la historia.

[5] Se denomina "Nueva Filosofía de la Historia" a los presupuestos renovados por la corriente iniciada por Hayden White y continuada por Frank Ankersmit y Robert Berkhofer, entre otros. Ver: Tozzi, Verónica (2009), *La historia según la nueva filosofía de la historia*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

La historia ha sido considerada como un *continuum* que se extiende hacia adelante, hacia un infinito progreso. De modo que tiene siempre que mirar hacia atrás al pasado desde el presente, con la particular consideración sobre un presente que construye los significados de esa "mirada" al pasado. Benjamin expresa esta concepción de la historia en sus referencias a que "la historia siempre es escrita por los vencedores". Advierte un modelo de historia que se limita a explorar el pasado a través de la lógica hegemónica del presente, dado que este modelo debe ser desactivado a fin de realizar la potencialidad y "leer la historia a contrapelo". Así lo expresa en "La vida de los estudiantes":

> Hay una concepción de la historia que, partiendo de la base de un tiempo considerado infinito, distingue el *tempo* de hombres y épocas en función de la mayor o menor rapidez con que transcurren por el camino del progreso. De ahí la carencia de conexión, la falta de precisión y de rigor de dicha concepción con respecto al presente. (…) La tarea de la historia no es otra, en consecuencia, que representar el estado inmanente de la perfección como algo absoluto, y hacerlo visible y actuante en el presente. Ahora bien, este estado no debe definirse mediante una descripción pragmática de particularidades (instituciones, costumbres, etc.), pues se encuentra muy lejos de todo eso, sino que ha de captarse en su estructura metafísica, como, por ejemplo, el reino del Mesías o la idea de la Revolución Francesa. (Benjamin, 1998: 117)

Para Benjamin, poner en práctica una alternativa aproximación a la historia, no sólo posibilita una comprensión auténtica del pasado, sino un verdadero abordaje del presente, es decir, no sólo permite restaurar alguna suerte de pasado más justo, sino que horada la estructura de la historia a fin de que sea posible desarmar los presentes aparatos de poder que velan la narrativa hegemónica sobre la historia.

En el ambicioso proyecto sobre los pasajes parisinos, el *Libro de los pasajes* (escrito entre 1927-1940), Benjamin recopila cerca de 3000 fragmentos y reflexiones sobre citas filosóficas, históricas, ficcionales, literarias y económicas. De los libros en los que está subdivido el trabajo, el libro N es el más relevante para indagar sobre la conceptualización benjaminiana de la historia. Es allí, en "Sobre la teoría del conocimiento, Teoría del progreso", donde Benjamin hace aparecer una de sus figuras más emblemáticas en relación con la historia, la de imagen dialéctica. Se trata de una noción central para destacar que la principal preocupación benjaminiana no está en el método para explorar el pasado, sino en la representación de ese pasado en el presente. Para Benjamin, la historia es el producto de una cierta tradición y el rol del historiador dialéctico es el de despertar al presente de esa tradición. En este sentido, el *Libro de los Pasajes* se convierte en un intento de desocultar en el pasado un *continuum* en el desarrollo de la economía política y el rol de la fantasmagoría (es decir, advertir lo moderno en cada obsolescencia de las innovaciones generadas por las fuerzas de la fantasmagoría capitalista).

2.1. Del método benjaminiano

Para analizar la estrategia metodológica benjaminiana, resulta interesante indagar sobre lo que Giorgio Agamben en su libro sobre el método, *Signatura rerum* (2008), denomina "teoría de las signaturas". Esto se puede vincular con el modo en que Benjamin lee el pasado en las tesis de *Sobre el concepto de historia* y en el libro "N" "Teoría del conocimiento, teoría del progreso" del *Libro de los Pasajes*, lugares en donde se explicita que el pasado lleva consigo un índice secreto que lo remite a la redención.

Agamben advierte que la tradición filosófica acoge a muchos términos que son, en realidad, signaturas y que tienen una función estratégica. En *Signatura rerum*, hace evidente que algunos términos deben asumirse como operadores estratégicos y, con este objetivo, indaga sobre la antiquísima teoría de las signaturas que, desde la Edad Media, intenta descubrir las "marcas" o "signaturas" que colocan a las cosas en un lugar específico de la Creación. Casi completamente abandonada durante la Ilustración, la teoría es retomada por Giovanni Morelli en el siglo XIX y, durante el siglo XX, vuelve a ser objeto de estudio gracias a Benjamin y Michel Foucault.

La signatura no es algo tan simple como la causa de algo, sino que tiene a su vez un efecto sobre el signador. Agamben se detiene especialmente en el análisis de la lengua como paradigma de toda signatura, como signatura originaria, donde la relación signatura/signado no se agota en una relación de semejanza, pues la lengua como *Kunst Signata* (arte signada) implica que hay que entender la semejanza en un sentido inmaterial dado que la lengua "custodia el archivo de las semejanzas inmateriales" y "es también el cofre de las signaturas" (Agamben, 2009: 51). Las signaturas vinculan al *signator* y a lo signado en una relación de dislocación por medio de la cual este último revela su virtud escondida. La relación significante/significado no es suficiente para definir la signatura, pues hace falta tener en cuenta el *signator*. En este sentido, "la signatura, que en la teoría de los signos debería aparecer como un significante, siempre se desplaza a la posición de significado, de tal manera que *signum* y *signatum* se sustituyen recíprocamente y parecen entrar en una zona de indecibilidad" (p. 53).

Según Agamben, cuando el *signator* es el hombre (y no Dios) se producen signaturas como el "pequeño trozo de tela amarilla" que los judíos debían llevar sobre la ropa o la signatura que representa el acto de firmar, el sello impreso en una carta, las letras del alfabeto. La estructura de estas signaturas humanas implica que, cuando se reconoce una signatura, se pone en relación el objeto con aquel a quien se le atribuye como creador. En este sentido, Agamben asegura que la relación introducida por la signatura es, en la cultura occidental, tan importante

que el reconocimiento de la signatura modifica sustancialmente el modo de observar los objetos.

> La signatura no expresa simplemente una relación semiótica entre un *signans* y un *signatum*; más bien, es aquello que, insistiendo en esta relación pero sin coincidir con ella, la desplaza y disloca en otro ámbito y la inserta en una nueva red de relaciones pragmáticas y hermenéuticas. (p. 57)

Si las signaturas no sólo remiten a un significado, desplazan la relación a la esfera pragmático-política y es por eso que el "trozo de tela amarillo" no sólo remite a "judío" en tanto significado, sino que implica todo un estigma político-religioso con consecuencias prácticas concretas. La signatura no indica simplemente la remisión a un ámbito determinado ni la virtud oculta en los elementos naturales, sino que es un "operador" que permite inteligir cierto aspecto del mundo.

En un artículo de 1970 de Enzo Melandri sobre *Las palabras y las cosas* (1966) de Foucault, Agamben encuentra que el concepto de signatura parte de la no-coincidencia de semiología y hermenéutica y se define como lo que permite el pasaje de una a otra.[6] Melandri lo explica del siguiente modo:

> La *signatura* es una especie de signo en el signo; es ese índice que, en el contexto de una determinada semiología, remite unívocamente a una interpretación. La signatura adhiere al signo en el sentido de que indica, por medio del modo en que ha sido hecho, el código con el cual descifrarlo. (2009: 83).

La idea de la signatura como pasaje entre semiología y hermenéutica define a la signatura, de algún modo, en términos de una distancia irreductible.[7]

Es en el pensamiento de Benjamin, fundamentalmente a partir de los dos fragmentos que dedicó a la facultad mimética, donde Agamben encuentra "una verdadera filosofía de la signatura" (p. 98). En ellos no aparece el término "signatura", pero sí la referencia al "elemento mimético" (*das Mimetische*) o la "semejanza inmaterial", que remite a la esfera de las signaturas. El ámbito propio de la facultad mimética es en los hombres ante todo el del

[6] La referencia al tratado de Paracelso también se encuentra en *Las palabras y las cosas* (1966) de Michel Foucault. Situando la teoría de las signaturas en la episteme renacentista, en la cual la semejanza tiene una función central, Foucault encuentra que, hasta finales del siglo XVI, la semejanza domina la exégesis e interpretación de textos y la relación del hombre con la naturaleza. Las signaturas son marcas que ayudan a reconocer elementos de esa relación. A partir de las referencias que utiliza, Foucault resuelve el concepto de signatura en el de semejanza e intenta descubrir qué hay detrás de la superposición que el siglo XVI ha producido de semiología y hermenéutica en la forma de semejanza. "Semiología y hermenéutica, de todos modos, no coinciden perfectamente a través de la semejanza; resta, entre ellas, una distancia, en la cual se produce el saber" (Agamben, 2009: 82).

[7] A partir del Iluminismo, el concepto de signatura abandona la ciencia y reaparece desde la segunda mitad del siglo XIX refiriéndose a saberes y técnicas diversas. Agamben sigue a Carlo Ginzburg en lo que denomina una "cartografía" que va desde la adivinación mesopotámica hasta Freud, desde el método indiciario de Giovanni Morelli, cuyo centro de atención son los detalles más insignificantes, hasta Conan Doyle y las estrategias del detective Sherlock Holmes, quien es capaz de descubrir al autor de un delito a partir de marcas imperceptibles para la mayoría.

lenguaje, pues se apoya en la capacidad humana de percibir semejanzas y reconocer signaturas. En "Doctrina de lo semejante", Benjamin dice que "ni una sola de sus funciones superiores (las del hombre) no est(á) marcada decisivamente por la facultad mimética" (Benjamin, 2007b: 208). La lengua y la escritura aparecen como una especie de "archivo de las semejanzas y de las correspondencias no-sensibles" (p. 216), en las que se fundan las tensiones entre lo dicho y lo no dicho. Asimilando la semejanza inmaterial como un complemento del elemento semiótico de la lengua a partir del cual se ve posibilitado el discurso, Benjamin expresa en "Sobre la facultad mimética" (1933) la necesidad o posibilidad de "leer lo nunca escrito" (2007b: 208):

> (T)odo lo mimético del lenguaje solamente puede manifestarse en un tipo concreto de portador (al igual que la llama). Y ese portador es lo semiótico. De manera que el plexo de sentido que forman las palabras o las frases es justamente ese portador a cuyo través la semejanza se nos manifiesta de repente. Pues su producción por los hombres, del mismo modo que su percepción, se encuentra ligada en muchos casos (y en los más importantes) a un chispazo. Pasa como él, a toda prisa. Y, sin duda, no es inverosímil que la rapidez del escribir y del leer, por su parte, intensifique la fusión de lo semiótico y de lo mimético en el ámbito propio del lenguaje. (Benjamin, 2007g: 216)

El ámbito propio de las signaturas es en Benjamin el de la historia y, en el *Libro de los Pasajes,* aparecen las ideas de "indicios", "secretos" (históricos o temporales), "imágenes" e "imágenes dialécticas" que remiten al ámbito de las signaturas. Se puede leer en esta dirección el fragmento N1, 11, en el que Benjamin asegura que "queremos leer en la vida (y) en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época, la vida y las formas de hoy" (2007a: 461). La propia lógica que caracteriza su lectura histórica se plasma en el fragmento N1 a, 1, donde explicita que "el historiador únicamente ha de levantar hoy un armazón, estrecho pero resistente –filosófico- para llevar a su red los aspectos más actuales del pasado" (p. 461). Se trata de un historiador al que se le atribuye también la función de "romper con el naturalismo vulgar" para así "captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de historia" (frag. N2, 6).

Para Benjamin, no se trata de que lo pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado. Se trata de un entramado complejo en el que la "imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación", es decir, la "imagen es la dialéctica en reposo". La relación del presente con el pasado, mientras es puramente temporal y continua, "es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad". Así, "sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje" (frag. N2 a, 3). Estas imágenes dialécticas, figurativas y no temporales son las verdaderamente históricas para Benjamin.

Las historias previa y posterior de un hecho histórico aparecen en él mismo por su propia exposición dialéctica, "más aún: toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente, se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior. Se convierte en ese campo de fuerzas en la medida en que la actualidad actúa en ella" (frag N7 a, 1). Agamben encuentra esta filosofía de la signatura especialmente en las Tesis II y V. En la Tesis II, Benjamin asegura que "el pasado trae consigo un índice secreto que lo remite a la redención". Teniendo en cuenta que "*index*" deriva del verbo latino *dico* -que significa en su origen "mostrar" (mostrar con la palabra y, por lo tanto, decir)- podría decirse que el pasado *muestra* la redención. Siguiendo la conceptualización de Michael Löwy en *Aviso de incendio* (2005) esta redención se sitúa en principio en la esfera individual, es decir, que la felicidad personal implica la redención del propio pasado, la realización de lo que habría podido ser. En el *Libro de los pasajes,* aparece una variante de esta tesis que remite esa felicidad a la reparación del abandono y la desolación del pasado, por lo que la redención *es* esa realización y esa reparación, "según la imagen de la felicidad de cada individuo y cada generación" (Löwy, 2005: 55).

La figura de Hermann Lotze (1817-1881) que aparece en el *Passagenwerk* es central para el planteo benjaminiano. Para este crítico del concepto de progreso, "resulta inquietante… el pensamiento de que la civilización está repartida entre las sucesivas generaciones, de modo que las últimas gozan del fruto crecido del esfuerzo sin recompensa y a menudo de la miseria de las anteriores" (frag. N13, 3). La filosofía ética y religiosa de la historia de Lotze aparece en Benjamin para articular aspectos de su propia crítica a la idea de progreso y, al mismo tiempo, configurar la idea de redención como rememoración histórica de las víctimas del pasado. Las ideas de rememoración y redención mesiánica (*Erlösung*) configuran el nuevo concepto de historia que traza Benjamin y pretenden desobturar el sufrimiento aparentemente definitivo de las víctimas del pasado.

La redención mesiánica y revolucionaria que se puede leer en la Tesis II y el "índice secreto" al que se hace referencia, se vincula con una misión que es asignada por las generaciones pasadas. No hay un Mesías que se sacrifique, como señala Löwy, sino que cada generación posee parte de ese poder mesiánico que debe empeñarse en ejercer. Esto se vincula a la Tesis III, en la que se dice que "sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado" (2007: 23). Es decir, detrás de la idea teológica de "redención" hay un atender a las preguntas que plantean las ruinas humanas: lo que ha sido olvidado por la razón ilustrada es "un componente de la política de los vivos contra los muertos" (Reyes Mate, 2009: 54). En este sentido, un verdadero conocimiento histórico debe ser redentor, esto es, reconocer a las

víctimas aquello que no lograron, pues "no hay progreso si las almas que han sufrido no tienen derecho a dicha y realización" (Löwy, 2005: 56).

Benjamin elabora, entonces, una "teoría de la memoria" que permite acercarse al pasado en términos de una redención que es redención política. La memoria, para él, se asemeja a "rayos ultravioletas capaces de detectar aspectos nunca vistos de la realidad" (Benjamin, 2007a: 208) y la "rememoración" parece conectarse con la construcción del presente *desde* el pasado. No se trata de una restauración, sino de una creación con materiales pretéritos. Tal como aparece en las tesis, Benjamin considera que el pasado vencedor ha sobrevivido por sobre el vencido, que no ha dejado de desaparecer de la historia. En este sentido, parece haber un pasado que fue y sigue siendo –un pasado de dominación- y un pasado que "es sido" y ya no es, el de los vencidos, el pasado con el que tiene que ver el deber de memoria. Es a ese pasado ausente del presente, al que hay que considerar, no como un dato "natural", sino como frustrado e injusto. Es así que la tarea del historiador benjaminiano y de la comunidad entera es la de detectar lo muerto en las pinceladas de vida; la de habilitar un puesto al que puede narrar desde el fracaso.

Según Benjamin, "la tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción' en que ahora vivimos es en verdad la regla" (Benjamin, 2007: 28). "Estado de excepción" es una expresión que proviene del ámbito jurídico antiguo y alude al momento en que se suspende el derecho para garantizar precisamente su continuidad o existencia. Con esta frase, Benjamin ponen de manifiesto que el pensamiento político se ha acercado a la explotación y la dominación explicándolas como parte de un proceso positivo. Por eso, precisamente, se convierte en un deber volver a contar la historia desde la contingencia, desde el lugar de ese "precio del progreso". Si en Benjamin es la memoria la que mira al pasado y encuentra el estado de excepción permanente, no puede ser sólo la historia la que asuma la excepcionalidad como operando aún en la lógica histórica. La denuncia de esa lógica implica, por un lado, el no olvido de la misma; por el otro, la dimensión política de la memoria que no se agota en el recuerdo, sino en la deliberada interrupción de la lógica progresiva. La importancia política de la memoria no está sólo en las causas defendidas, ni en las reivindicaciones culturales o religiosas, sino en la reelaboración de la historia con esas voces oprimidas.

En la Tesis V, aparece subrayado el carácter relampagueante de la imagen, dado que "la imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente", pues "el pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible" (2007: 25). La verdad se escapa justamente en ese instante en el que se diluye y constituye la imagen del pasado, "porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella" (p. 25).

Aparece aquí una definición de la imagen dialéctica que adquiere pleno sentido si se la restituye, justamente, al ámbito de las signaturas históricas. Son, para Benjamin, los "descartes" de la historia los que exhiben con más fuerza una signatura o índice que los remite al presente. Son esos "escombros" los que permiten aprehender la historia de manera auténtica.

Contra la actitud contemplativa del historiador tradicional, Benjamin prefigura la escritura de la historia comprometida y activamente vinculada al materialismo histórico, cuyo objetivo es descubrir el mundo crítico que estas signaturas históricas presentan de forma velada para comprender el presente. En una de las notas preparatorias de la tesis V, Löwy encuentra la dimensión política y activa de esta relación con el pasado: "Ese concepto (del presente) crea entre la escritura de la historia y la política una conexión, idéntica al nexo teológico entre la rememoración y la redención (Löwy, 2005: 72). Este presente se traduce en imágenes dialécticas que representan una intervención catastrófico-salvadora de la historia.

Esta mirada ilumina el vínculo inescindible entre historia y política –como también entre rememoración y redención- y queda explicitado también el nexo entre lo teológico y lo profano revolucionario, es decir, lo religioso y lo secularizado que revela la convicción benjaminiana de salvar el pasado en el presente. Esto implica la historización de la verdad histórica, es decir, asumir que la imagen del pasado está sometida al proceso histórico. "Mientras la historia no se detenga, no podrá decirse la última palabra sobre el pasado" (Löwy, 2005: 74), podría decirse con Löwy. La intervención política y esta concepción del pasado tienen la función de "ir" al pasado, no para ver lo pleno, sino lo trunco, pues "lo trunco" insiste en el presente mostrándose como fisura.

A la luz de estas consideraciones, se puede seguir la idea de Agamben en relación con que el objeto histórico nunca está dado de modo neutral, sino que conlleva una suerte de signatura que lo constituye como imagen, y determina y condiciona su legibilidad. La concepción política del pasado y de la intervención historiadora benjaminianas remiten a la idea de un historiador que no elige arbitrariamente sus documentos de la masa decible del archivo, sino que sigue el "hilo sutil e inaparente de las signaturas" –como diría Agamben-, fugaces, efímeras. De la capacidad para leer estas signaturas depende la habilidad del historiador para leer "políticamente" el pasado. El comienzo de la tesis VI lo expresa sintéticamente: "Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro" (Benjamin, 2007: 25). El peligro de entregarse a la clase dominante implica librar los muertos al inseguro pasado, pues "encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en *aquel* historiador que

está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence" (p. 26).

El fundamento epistemológico del conocimiento histórico está en la política, es político. Gisela Catanzaro lo expresa del siguiente modo: "a la Historia plena de dominación se debe oponer la historia tartamuda de los oprimidos; a la continuidad, la fugacidad y la recurrencia; a la violencia mítica, la violencia divina; a la intención, el recuerdo involuntario; al decurso, la imagen" (2003: 33). Es a partir de estos gestos revolucionarios que la deuda para con los oprimidos se vuelve un deber, pues ese pasado se traduce en la posibilidad revolucionaria del presente. Así cobra pleno sentido una indagación sobre la historia y la imagen, pues la imagen tiene la capacidad de irrumpir en la continuidad e instalar la fisura que no encuentre explicación ni en la lectura hegemónica ni en la representación convencionalizada.

Como explica Pablo Oyarzún (2008), es una característica esencial del pensamiento de Benjamin proponerse tareas cuya irrealizabilidad puede ser establecida a priori. Así queda definida su comprensión del método para hacer filosofía y pensar la historia, y también la tarea del sujeto histórico. Si en la historia tradicional hay saber acerca de principios y procesos, en Benjamin hay "reivindicación de los fueros de materia cognoscible" (p. 8). El pasado es el pasado trunco y esta condición es el índice de su tensión hacia la redención. Para Benjamin, la introducción de la discontinuidad es la única forma de práctica historiadora y de tarea comunitaria, esto es, problematizar categorías de pensamiento como verdad y sentido histórico, redefinir al olvido como categoría jurídico-política y repensar a la memoria en términos de justicia. Para Agamben, el pasado también está expectante, si no de redención, al menos de reconocimiento. Al igual que Benjamin, liga el arte y la política a una idea de historia que se define en la no-coincidencia, en el desplazamiento entre la mirada al pasado y al futuro y, en definitiva, en la signatura del tiempo. La estrategia benjaminiana de hacer la filosofía a partir de fragmentos vincula la filosofía, la historia y la imagen, tres dimensiones del pensamiento a partir de las cuales Benjamin confronta dos concepciones de la historia con implicancias políticas muy definidas: aquella que cree en el progreso indefinido de las sociedades; aquella que es la tradición de los oprimidos. Ante la evidencia del totalitarismo, Benjamin considera imprescindible una teoría de la historia que permita desenmascarar ambas concepciones y sus respectivas consecuencias.

Aun cuando los compromisos detrás del lenguaje benjaminiano y de la idea de "signatura" que recupera Agamben no sean siempre fáciles de aceptar sin cuestionamientos, sí es importante recuperar la premisa de pensar la práctica historiadora como tarea política y, asimismo, explorar la ontología que se encuentra detrás de la tensión política/historia/metafísica.

Siguiendo el planteo agambeniano, la apuesta es comprender que "seguir el hilo de las signaturas" implica rastrear lo trunco no para imponerlo, sino para reponerlo, entendiendo "signatura" como dispositivo para volver visible el modo en que la realidad se presenta desde los distintos discursos de poder. Esto conlleva resituar la imagen en el lugar de centralidad que tenía para Benjamin y pensar la historia y el arte (como prácticas en ambos casos) como mecanismos privilegiados para leer lo contemporáneo.

Contra la actitud contemplativa, Benjamin piensa un compromiso activo con las víctimas a fin de descubrir lo que Löwy llama una "constelación crítica" entre los fragmentos del pasado y el presente. Es en este sentido que entre la escritura histórica y la política se establece una conexión inescindible que Benjamin homologa con el nexo entre rememoración y redención. La redención del pasado se da si el pasado transforma al presente en relación con la promesa que podría haberse olvidado pero que, reinscrita en el presente, no sólo no se pierde, sino que ilumina lo contemporáneo de manera novedosa. Esta concepción política del pasado lidia dificultosamente con la objeción de que la reescritura del pasado quede subsumida a las necesidades políticas del presente de un aparato o Estado o que podría perderse en las disputas que rodean a la memoria. Benjamin no intenta ofrecer una verdad histórica nueva y totalizadora para imponerla, pues prefiere hablar de imágenes fugaces, dialécticas, relampagueantes. Esta construcción pretende romper la lógica progresiva generando un nuevo concepto de historia a partir de las ideas de rememoración y redención y no es sólo una estructura conceptual-metafórica vacía que puede trasladarse sin problemas de una verdad a otra, de una estructura política a otra. Pues es en la "estrategia" benjaminiana donde se juega su apuesta política principal.

A partir de una de las notas preparatorias para las tesis de *Sobre el concepto de historia*, Agamben analiza la relación entre categorías lingüísticas e históricas a fin de configurar la matriz que yace bajo la relación entre lenguaje e historia:

> El mundo mesiánico es el mundo de una total e integral actualidad. Sólo en él hay por primera vez una historia universal. Lo que se llama hoy con este nombre puede ser solamente una especie de esperanto. A ella no puede corresponder nada, antes de que sea allanada la confusión que proviene de la torre de Babel. Ella presupone la lengua, en la cual cada texto de una lengua viva o muerta debe ser traducido de manera integral. O mejor dicho, ella misma es esta lengua. Pero no como lengua escrita, antes bien como alegremente celebrada. Esta fiesta está purificada de toda ceremonia y no conoce cantos de fiesta. Su lenguaje es la idea misma de la prosa, que es comprendida por todos los hombres, así como los nacidos en día domingo conocen la lengua de los pájaros. (Agamben, 2007: 44)[8]

[8] El fragmento está tomado de Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, edición al cuidado de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, 5 vols., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1982. (GS, I, 3, 1239)

La condición histórica del hombre es inseparable de su carácter de hablante y está inscripta en la modalidad misma de su acceso al lenguaje. A partir de los trabajos de Benjamin, es posible afirmar que historia y significado se producen al mismo tiempo y sobrevienen a una condición prehistórica del lenguaje en la que no existe la dimensión del significado, sino sólo la pura vida de la palabra.

En el ensayo *Sobre la lengua en general y la lengua de los hombres* (1916) de Benjamin, Agamben localiza la descomposición del lenguaje en dos planos, articulada en un mitologema de la exégesis bíblica donde Benjamin define la "pura lengua" como lengua de los nombres que no es lo que se llamaría ordinariamente "lenguaje", pues no llega a ser la palabra como un significante para la comunicación que tiene la virtud o posibilidad de transmitir un mensaje. En efecto, esta es para Benjamin una concepción burguesa de la lengua a la que hay que oponer la pura lengua de los nombres como una concepción de la lengua que no tiene ni objeto ni destinatario, sino que es la esencia de la comunicabilidad. Por eso en esta pura lengua no existe el problema de lo indecible que caracteriza al lenguaje humano. En este marco, es posible comprender el modo en que la caída de Adán –y la lengua adánica, pura- implica la caída del lenguaje, sancionada por la confusión babélica de las lenguas, lo que presenta en *La tarea del traductor* (1921) la perspectiva de una redención mesiánica. La tarea del traductor, como la del filósofo, es la descripción de esta única lengua que busca imponerse en el devenir. Agamben asume que la lengua universal que está en cuestión no puede ser para Benjamin la de una lengua que salva y cumple en sí todas las lenguas, sino que coincide con la idea misma de la prosa, según la concepción del núcleo prosaico de toda formación lingüística que él ya había expresado en el trabajo sobre el concepto romántico de crítica.

Habiendo alcanzado la perfecta transparencia a sí misma, la palabra restituida a la idea se disipa inmediatamente, es "pura historia", pero una historia que, como explicita Agamben, carece de gramática o transmisión, pues no conoce pasado ni repetición, sino que descansa únicamente en su propio transmitir. Ella es aquello que, en toda lengua histórica, se dice continuamente y adviene no como un pre-supuesto indecible, sino como aquello que, consumándose, alimenta la vida de la lengua. Ella es en verdad como la "lámpara eterna" que, en un fragmento del mismo período en el que trabajaba en las tesis sobre el concepto de la historia, Benjamin describe como la imagen de la "pura existencia histórica". La idea de la lengua es la lengua que ya no pre-supone lengua alguna y que, habiendo consumido en sí todo pre-supuesto y todo nombre, no tiene verdaderamente nada que decir, sino que simplemente habla. En esta perfecta transparencia de la lengua, desaparece la distinción entre el plano de los nombres y el plano de las palabras significantes y se construye la idea de que las lenguas han

alcanzado su fin mesiánico. Pero, tal como indica Agamben, lo que finaliza es solamente una determinada concepción de la lengua y una determinada concepción de la cultura: "Aquellas a las que estamos acostumbrados y que fundaban todo devenir y toda transmisión histórica sobre la irremediable escisión entre una cosa a transmitir y un acto de transmisión, entre nombres y palabras, y garantizaban –a este precio– la infinidad y la continuidad del proceso histórico (y lingüístico)" (Agamben, 2007: 65).

Para Benjamin, el pasado debe ser salvado no tanto del olvido o del desprecio, como de la tradición que lo hace pasado. La humanidad debe –el historiador, el filósofo, el artista- empuñar su lengua y su historia, su lengua-historia. La escisión del plano del lenguaje que fundaba el inextricable entrecruzamiento de lengua e historia y, al mismo tiempo, garantizaba su imposibilidad de coincidir, se desvanece y deja el sitio a una perfecta identidad de lengua e historia, de praxis y palabra. Para Benjamin, la historia está indisolublemente unida a la idea de redención, cuyo objeto es el pasado y no el futuro. Sólo así es posible la idea de felicidad, esa "cita secreta" entre las generaciones pasadas y las presentes. Pero, ¿qué significa redimir al pasado? Benjamin lo expresa del siguiente modo en la tercera *tesis* de *Sobre el concepto de historia*:

> Sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Lo que quiere decir: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en un punto en la orden del día, día este que es precisamente el día del Juicio final. (2007: 23)

En el ensayo de Benjamin sobre Karl Kraus, Agamben encuentra una serie de elementos para pensar esta "cita" con la historia. La cita aparece como un procedimiento destructivo, impulsado por la justicia. Cita y justicia arrancan a la palabra de su contexto, destruyéndolo, para que la cita pueda volver sobre su origen. En este sentido, cita, origen y destrucción se compenetran en el entramado propio de la redención. En esa operación de destrucción, se transfigura y restituye el contexto al mismo tiempo. Así puede afirmarse que para Benjamin la redención no es consolatoria, sino que implica liberar las fuerzas que se hallan contenidas en el pensamiento para la destrucción del orden establecido. En esta dirección hay que leer la crítica benjaminiana al historicismo y a la representación de la historia como un tiempo continuo y homogéneo.

¿Qué pasa con el pasado redimido? No se trata de dar vuelta el horizonte de la práctica historiográfica, esto es, recuperar herencias alternativas para inscribirlas en el contexto de la misma tradición cultural. Se trata de asumir que la tradición de las clases oprimidas no es análoga a la de la clase dominante con contenidos distintos. Implica comprender asimismo que para Benjamin la redención del pasado se vincula con el retorno al origen, como a un lugar más

verdadero. En el planteo benjaminiano, debe asumirse que hay una experiencia única con el pasado –no eterna como la imagen del historicismo- que se hace posible en la interrupción de la tradición. Redimir el pasado significa hacer que finalice, es decir, "echar sobre él la mirada que lo cumple" (Agamben, 2007: 295).

Benjamin encuentra en la redención la única manera de vivir. En el ensayo sobre Fuchs, "Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs" (1937) lo expresa del siguiente modo: "(La historia de la cultura) aumenta el peso de los tesoros que carga sobre los hombros la humanidad. Pero no da a esta última las fuerzas para sacudírselos de encima y por ende llevarlos en las manos" (Benjamin, 1987e: 91). Tiene en mente una relación con el pasado que reconfigure el problema de la tradición, que no perpetúe y repita el pasado, sino que lo conduzca a una perspectiva en la que pasado y presente se vinculen inexorablemente.

A la luz de estas consideraciones, se vuelve evidente la radicalidad y destructibilidad que quedan implicadas en la noción benjaminiana de redención. No es una liquidación del pasado, sino que se vincula con el hecho de que la obra humana asuma su origen destinado a un infinito e ineludible proceso de transmisión. El mundo contemporáneo presenta esta unidad originaria de modo escindido y se debate en el orden de los simulacros.

¿Qué es el origen para Benjamin? No refiere, naturalmente, una categoría lógica, sino que se comprende como una categoría histórica.[9] Al analizar estas ideas, Agamben vincula el "origen" benjaminiano con la idea de *Urphänomenon* (fenómeno originario) de Goethe, como algo que no se deja aprehender en el plano de los hechos, pero que no es un arquetipo mítico; actúa, en cambio, como un remolino en el flujo del devenir (restablecimiento e incompletitud). Agamben ve en el origen una dialéctica que muestra a todos los "fenómenos de origen" como un recíproco condicionarse por la repetición y la emergencia única, una imagen que haga posible pensar en aquello que era singular y deviene totalidad. Agamben piensa esta salvación de los fenómenos en la idea para mostrarlos en su consumación histórica, como totalidad acabada. Esta es la tarea de la crítica para Benjamin y, en el ámbito del conocimiento histórico, es la tarea del profeta que –como el crítico y el artista- encuentran la historia en la salvación del pasado.

El concepto (destructivo) benjaminiano de redención no implica solamente que se trate de una simple liquidación del pasado. El pensamiento benjaminiano no concibe las obras humanas

[9] En el libro sobre el origen del *Trauerspiel,* asegura que "origen" es una categoría plenamente histórica, pero que no tiene nada en común con la idea de proveniencia, es decir, ninguna relación con un devenir del que ha surgido algo. El origen está, más bien, en el "flujo del devenir como un remolino y arrastra dentro de su propio ritmo el material de la proveniencia".[9] Se vincula con la idea de restablecimiento o restauración, pero también con la idea de no-completitud. Para Benjamin, no emerge de la esfera de los hechos, sino que se refiere a su prehistoria y su posthistoria.

como un origen destinado a un proceso de transmisión, sino que "liquida y aplasta la unicidad del origen multiplicando simplemente el intercambio de las copias y los simulacros" (Agamben, 2007: 298). Las ideas de unicidad y reproducibilidad están en la idea de "origen" que Agamben vincula con la idea del eterno retorno en Blanqui y Nietzsche. Benjamin ve la cifra de esta "imagen embrujada de la historia" (Agamben, 2007: 298), en la cual la humanidad intenta unir los dos principios de la felicidad: el de la eternidad y el del "todavía una vez más". En la imagen del eterno retorno, Benjamin advierte un potencial revolucionario particular, pues se trata de la imagen de la repetición mítica hasta la exasperación. A la luz de estas consideraciones, la interpretación de la dialéctica de lo único y lo repetible es a la que Benjamin confía su filosofía de la historia y su ética, que tiene que medirse con las categorías de origen, idea y fenómeno que Agamben encuentra delineadas en el "Prólogo epistemocrítico" de *El origen del* Trauerspiel *alemán*, conceptos con los cuales tiene que enfrentarse también la idea de redención que se ha delineado. Agamben cita extensamente las consideraciones de Benjamin sobre el origen, al que considera una categoría lógica:

> El origen (*Ursprung*), aún siendo una categoría plenamente histórica, no tiene sin embargo nada en común con la proveniencia (*Entstehung*). Cuando se habla de origen no se entiende un devenir de lo que ha surgido, sino más bien un emergente del devenir y de la fugacidad. El origen está en el flujo del devenir como un remolino y arrastra dentro de su propio ritmo el material de la proveniencia. En la desnuda y patente conjunción de lo facticio, lo originario no se da a conocer nunca y únicamente revela su ritmo a una doble visión. Él quiere ser conocido, por una parte, como restauración, como restablecimiento, y por la otra, precisamente por esto, como un Incompleto y un No-concluido. En cada fenómeno de origen se determina la figura, en la que siempre de nuevo una idea se confronta con el mundo histórico, hasta que el yace completado en la totalidad de su historia. Por lo tanto el origen no emerge de la esfera de los hechos, sino que se refiere a su prehistoria y su poshistoria. Las líneas directrices de la consideración filosófica son indicadas en la dialéctica que está ínsita en el origen. Mostradas a partir de ella, en toda realidad esencial la unicidad y la repetición se condicionan recíprocamente. La categoría del origen no es, por tanto, como cree Cohen, una categoría puramente lógica, sino histórica. (Agamben, 2007: 299-300)

"Origen" aparece en este pasaje como correspondiéndose con un acontecimiento puntual acaecido en la cronología de manera comprobable. Se trata de una suerte de "remolino en el flujo del devenir" (Agamben, 2007: 300). Siguiendo la consideración de Agamben, este remolino se manifiesta a través de la articulación de restauración e incompletitud. En el origen, es posible "hallar" una dialéctica que muestra todo "fenómeno de origen" como un condicionarse continuo de algo que ocurre una (primera) vez y una repetición. En el origen se confronta el mundo histórico hasta que se completa en la totalidad.

Al delinear las ideas de origen y redención, Agamben vincula la imagen del ángel, en tanto imagen originaria a semejanza de la cual el hombre fue creado, con la idea de la consumación de la totalidad histórica de su existencia tal como se cumple en el último de los días, de modo

que en la figura del ángel el origen y el fin coinciden. En esta coincidencia están también la reconducción al origen que tiene lugar en la redención del pasado que es, a su vez, consumación del pasado. Benjamin concibe esta redención teniendo lugar en una "imagen dialéctica" que se aprecia en la imagen del ángel, centelleante como la imagen dialéctica.

En consonancia con estas consideraciones sobre la historia, la memoria, la dialéctica y la imagen, es interesante recordar que, para Benjamin, el pasado sólo puede ser aprehendido en la imagen que relampaguea en un instante en el que se vuelve incognoscible e inteligible al mismo tiempo. Esto implica en la lógica histórica benjaminiana, que el pasado no puede salvarse, redimirse, tal como era, sino que lo que puede ser salvado es lo que no ha sido, esto es, algo nuevo. Por eso la premisa benjaminiana por excelencia es "leer lo que jamás ha sido escrito", que Agamben sintetiza de la siguiente manera: "Así como, al final, el ángel que viene al encuentro del hombre no es la imagen originaria, sino aquella que nosotros mismos hemos plasmado con nuestras acciones, así, en la redención histórica, ocurre al final lo que no ha sido nunca. Esto es lo salvo" (Agamben, 2007: 303). Agamben vincula el ángel a la imagen dialéctica con la memoria involuntaria, la memoria que recuerda lo que nunca ha visto ni vivido y es, justamente, en ella en donde el pasado se cumple y la colección se arma.

2.2. Historia y anacronismo

Pensar la historia desde un punto de vista anacrónico, es decir, en la no-coincidencia del tiempo, y sin pensar la distancia histórica como obstáculo epistemológico, implica comprender que no se rechaza la historia, sino todo lo contrario. En la "imagen dialéctica" benjaminiana -que es en definitiva una hipótesis sobre el anacronismo en la escritura de la historia y las obras de arte que ya no están atadas a la legibilidad en términos convencionales, sino que dan cuenta del modo en que el pasado no está ya en un instante, sino en una vibración-, hay una correspondencia de pasado y presente que se transforman, se critican, se explotan mutuamente para configurar lo que Benjamin denomina *constelación*, esto es, una configuración dialéctica de tiempos heterogéneos. El historiador benjaminiano debería poder leerla, el filósofo debería poder deconstruir los estratos significantes de ese relato sobre la historia y el artista transforma esa constelación en imágenes, en imágenes-historia.

Esta estrategia de lectura y escritura de la historia se puede seguir también en las motivaciones de la obra del historiador de la arte Aby Warburg. Exige leer el anacronismo en la historia, la superposición de tiempos heterogéneos que la articulan, cristalizados de diversas formas en las imágenes de la historia del arte. Construye un nuevo modelo de temporalidad a partir de las supervivencias, es decir, los tiempos que se contradicen como síntomas y que las imágenes

desvelan más allá de los relatos convencionales de la historia. Georges Didi-Huberman (2008) lo explicita claramente:

> El punto de vista anacrónico –más allá del historicismo tradicional- debería tener la potencia para descubrir esta complejidad: comprender la dinámica de supervivencias en juego; describir cómo (…) lo inmemorial de una experiencia responde a una práctica *actual* para formar un relámpago, una constelación, la 'imagen dialéctica' de un objeto anacrónico o, para decirlo de una forma más nietzscheana, de un objeto inactual. (p. 14)

Benjamin y Warburg proporcionan una serie de herramientas fundamentales para abordar el presente y la "situación actual", a fin de analizar en qué proceso artístico está la historia y en qué devenir histórico aparece el arte.

¿Qué implica recomenzar desde la "situación actual"? Según Didi-Huberman, para la idea de "situación actual" es central seguir el razonamiento de Georges Bataille, quien la define en términos de "empleo del tiempo", esto es, vinculada a la idea de interrogar modelos temporales que dan sentido a palabras como "crisis", "historia", "muerte", "pérdida", "representación". Se conecta, entonces, con la cuestión de cierta noción de origen que organiza la forma en que se confrontan el pasado, el presente y el futuro. Comenzar de nuevo desde la situación actual implica, para Didi-Huberman, rehacer el orden del discurso y confrontar el presente con sus relatos históricos para abrir el *ahora* al anacronismo de los objetos desapercibidos por la historia.

Por su condición reproductiva (no aurática), el cine es un dispositivo privilegiado para medirse con la historia, lo que conlleva pensar al arte como modo de *hacer* (histórico), como modo de tramar tiempos a partir de las potencialidades intersticiales de las imágenes de la memoria colectiva. Siguiendo la huella warburgiana, Agamben propone una suerte de definición de cultura en este sentido: "toda cultura es esencialmente un proceso de transmisión y de *Nachleben*" (Agamben, 1995: 157). Evoca alguna suerte de "supervivencia" o "sobrevida" o, en una traducción más literal, "después-de-vida" (*nach:* después y *Leben:* vida). Sin embargo, no designa estrictamente un "después-de-vida" o "después-de-la-vida" en el sentido de una vida más allá de esta vida, sino que se trata de una vida continuada en este mundo, es decir, una supervivencia o una sobrevida. Según Leland de la Durantaye, esto le da al término un halo fantasmal, lo que no resulta casual si se tiene en cuenta que Warburg describía sus escritos como "historias de fantasmas para adultos" (de la Durantaye, 2009: 70).

Las dificultades de traducción esconden una concepción donde las imágenes del pasado cultural no están muertas, sino que se encuentran latentes o inactivadas, pero portan las energías que las culturas han depositado en ellas –un potencial dinámico que retienen aún cuando han sido olvidadas por períodos muy prolongados. En Warburg, Agamben encuentra

que “precisamente lo que debería haber aparecido como una estructura inconsciente por excelencia –la imagen- se muestra a sí misma como un elemento histórico decisivo, el verdadero lugar de la actividad cognitiva humana en su confrontación vital con el pasado” (Agamben, 2007: 185). En este sentido, es posible asumir que Warburg transformó la imagen en un “elemento decisivamente histórico y dinámico” (Agamben, 2001: 52). Posiblemente, una de las mayores aspiraciones warburgianas haya sido comprender y describir las energías inherentes a las imágenes de la cultura, esto es, las energías “guardadas” en esas imágenes, que esperan ser revividas en las imaginaciones de otras épocas. Para Warburg, las imágenes “fueron la historia de la cultura en formas cristalizadas y él consecuentemente no encontró nada tan equivocado y limitante como las divisiones nacionalistas y disciplinarias que surgieron en las ciencias sociales y en las humanidades de su tiempo y que impidieron el proyecto de una comprensión exhaustiva del poder psicológico y el significado cultural de las imágenes” (de la Durantaye, 2009: 71). En relación con el planteo warburgiano, se trata de tener presente el modo en que la historia se vincula con los acontecimientos y las representaciones para pensar las imágenes como lugares privilegiados en donde se cumple el tiempo cairológico de la historia redimida, como quería Benjamin.

Dejando de lado la ilusión de la sucesión y la eucronía, la matriz conceptual trazada por estos autores hace imposible concebir la temporalidad más que a partir de la interrupción del orden lineal del tiempo homogéneo, ubicando la imagen en un lugar privilegiado para reconfigurar el sentido histórico a partir de un desocultamiento de la discontinuidad y la contingencia. Presente y pasado (de los acontecimientos, de las obras, de las imágenes) no se vinculan como dos totalidades, sino que se modifican e imbrican mutuamente. Esta imagen de la temporalidad es en algún sentido la que aparece en la *Segunda intempestiva nietzscheana, Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida,* escrita entre 1873 y 1874. En esta intempestiva, Nietzsche critica la imagen homogénea y sucesiva del tiempo, a la que consideraba un modo “enfermizo” y “pesimista” de enfrentar la vida porque impedía una apropiación positiva del pasado. Éste, inamovible y determinante, genera una sensación de impotencia que desemboca en un resentimiento profundo que vuelve imposible refrendar cualquier agenciamiento. Nietzsche concibe diversos modos en los que el hombre se adueña de la historia, pero se detiene especialmente en aquel en el cual acude al pasado para proveerse de modelos y maestros y se adueña del pasado por medio de la historia monumental. Esta es una manera de entender la marcha de la historia según la cual únicamente vive lo grande. Otra actitud posible es la de la veneración de lo antiguo y el cuidado excesivo de la historia que constituye un sentido histórico que momifica la vida y la paraliza en la forma de permanente resignación y parálisis.

Para Nietzsche, se trata también de una actitud historiadora riesgosa, pues "el crítico sin necesidades, el anticuario sin piedad, el conocedor de lo grande sin la capacidad de poder hacer algo grande, son algunos ejemplos de tales cultivos convertidos en mala hierba" (Nietzsche, 1999: 59-60).

Sin embargo, Nietzsche contempla diversas maneras en las que el pasado habita el presente: por un largo, aquellas en las que es posible mirar el pasado desde el presente con la actitud de quien se posiciona en el punto final de la línea del tiempo; por otro lado, aquellas en la que se experimenta el pasado en el presente, es decir, se realiza una experiencia del pasado con el objetivo de que el conocimiento atraviese y disloque, afectando y conmoviendo las seguridades de la contemporaneidad. Se hace evidente la diferencia entre una suerte de "custodia" de la historia y un "hacer" de la historia: en el primer caso, se cuenta la misma historia siempre; en el segundo caso, se crea el acontecimiento en cada experiencia, abriendo la historia al futuro.

La segunda intempestiva propone, entonces, que la historia tiene la tarea de interpretar acontecimientos que no se dejan manipular y supone una finalidad necesaria a partir de la cual se torna inteligible la historia como un todo. Nietzsche advierte la necesidad de un historiador y una práctica historiadora que se ocupen de y sobre la superficie de los fenómenos. La idea de historia universal se vincula con los acontecimientos históricos en tanto manifestaciones de una tendencia. Consecuentemente, se representa a la historia como una continuidad de acontecimientos en los que busca percibir lo que en ellos hay en común. Para poder representarnos la historia universal bajo la figura de un hilo, es preciso comprenderla a la luz del "espíritu objetivo", esto es, de un espíritu -el Espíritu de Pueblo y la idea de libertad en Hegel- que se da a sí mismo distintas figuras concretas en el despliegue continuo y progresivo de sus determinaciones. Un espíritu que, siendo idéntico a sí, se realiza a lo largo de la historia. Las "figuras concretas" que sirven al despliegue de aquel espíritu pueden corresponderse con la sucesión de cuentas que en la metáfora del rosario aparecen engarzadas por el hilo, pues, como afirma Benjamin:

> El historiador se contenta con establecer un nexo causal entre los diversos momentos de la historia. Pero ningún hecho, en cuanto causa, es histórico ya precisamente por eso. Habrá de serlo, póstumamente, en virtud de acaecimientos que puedan estar separados de él por milenios, el historiador que toma de aquí su punto de partida ya no deja más que la sucesión de acontecimientos le corra entre los dedos como un rosario. (Benjamin, 2007: 23-24)

Cada cuenta en sucesión representa las etapas históricas que componen el presente y encierra acontecimientos históricos que permitirían visualizar, a partir de un corte transversal efectuado en ellos, el progreso en las distintas esferas o materiales en que el espíritu de la historia se expresa. Por esto mismo es que la crítica a la idea de historia universal es entendida como una

crítica a la ideología del progreso, proveniente de la secularización de la teología de la historia bajo el aspecto de una filosofía de la historia. Si para la teología la historia se realiza en la salvación, en su versión secular se inscribe en el futuro de la humanidad. De tal suerte, se dice que el progresismo posee una creencia ciega en el futuro, que es un optimista empedernido, pues es esta misma creencia la que lo lleva a justificar toda violencia o mal pasado en pos de un estado de armonía y bienestar futuro.

Este tipo de historia, próxima a la monumental, le cabe a aquellos hombres que Nietzsche llama históricos. Para ellos, lo mejor está por venir y el sentido de la existencia se revela a la luz del proceso histórico. Cifrar la esperanza en el porvenir, extraer las fuerzas del futuro, es la conducta típica tanto del progresismo y del materialismo vulgar que Benjamin critica a lo largo de su obra. Esta manera de pensar la historia conlleva el peligro de que lo nuevo o lo que se encuentra en fase de realización sea rechazado. Al respecto, Nietzsche sugiere que "cuando el sentido histórico no conserva ya la vida, sino que la momifica, (…) la historia anticuaria se petrifica justamente en el momento en que la frescura del presente ha dejado ya de animarla y entusiasmarla" (Nietzsche, 1999: 63-64). A este tipo de mirada sobre la historia corresponde el hombre, es decir, aquel que no encuentra la salvación en el proceso, pues ve el mundo completo y tocando su fin en cada momento particular. Este tipo de pensador repara en el interior de todas las historias de pueblos e individuos, advirtiendo en ellos su sentido originario. Para Nietzsche, lo inevitable de este modo de consideración histórica es la ineludible sensación de saciedad, sobresaturación y hastío a la que conduce la idea de la infinitud de hechos que han acontecido en la historia. Benjamin no dista mucho al criticar al historicismo porque quiere aferrar las individualidades históricas en sí mismas al igual que el anticuario de Nietzsche. Para él cada época es única e irrepetible. Tanto en Nietzsche como en Benjamin es posible advertir que, si de un lado existe el peligro de la generalidad, la identificación de lo victorioso, del otro lado yace la parálisis en lo fragmentario, en la singularidad, que también se traduce en la indiferenciación de las causas reales. Ambas posiciones, no obstante, comparten un mismo principio: la creencia en la accesibilidad plena, transparente y a-problemática de lo histórico.

La historia es propia de los seres vivos que sufren y necesitan de una liberación (como acto de justicia). A éstos atribuye Nietzsche la historia crítica. Este modo de concebir la historia intenta hacer frente a los peligros de las anteriores formas para servir mejor a la vida. A fin de vivir, la historia crítica ha de poder romper y disolver una parte de su pasado. Lo hace llevando ese pasado ante la justicia, sometiéndolo a un interrogatorio minucioso y condenándolo, pues todo

pasado merece condenación, tal es la naturaleza de las cosas humanas. Algunas de estas ideas quedan explicitadas en el siguiente fragmento de la segunda *Intempestiva:*

> Cuando el sentido histórico gobierna *sin límite alguno* y desarrolla todas sus consecuencias, desarraiga el porvenir, pues destruye las ilusiones y retira a las cosas existentes la atmósfera en la que puedan vivir. La justicia histórica, aunque se practique efectivamente y con una mentalidad pura, es, por esta razón, una virtud terrible, porque ella siempre socava y lleva a la perdición a todo lo vivo: su juzgar es siempre un destruir. Si detrás del impulso histórico no obra ningún impulso constructivo, si no destruye y despeja el solar para construir la casa de un futuro viviendo en la esperanza sobre el terreno liberado, si la justicia domina únicamente, entonces el instinto creador se debilita (*entkräftet*) y se desmoraliza. (…) Y sólo si la historia soporta transformarse en obra de arte, es decir, transformarse en una creación artística, podrá quizás mantener o incluso despertar tales instintos. (Nietzsche, 1999: 96)

En clave benjaminiana, es posible vincular este fragmento con la lectura de Didi-Huberman, para quien el pasado no es aquello que, desde el más allá, determina el presente, sino que es éste un objeto en continua y necesaria construcción. Por eso, recordar no es volver presente lo que fue, sino apropiarse del pasado, citarlo, seleccionarlo, montarlo y evaluarlo. La imagen del pasado se modifica constantemente y, en ese mismo movimiento, el presente se ve atravesado también. Es por este motivo que hay discontinuidad y anacronía en la relación presente-pasado y, en última instancia, también en la relación presente-futuro. Podría decirse, incluso, la anacronía es la imagen del tiempo, o el tiempo es siempre y constitutivamente anacrónico. En consonancia con estas consideraciones, las imágenes estéticas son anacrónicas porque "llevan" el tiempo con ellas. Se vuelven inteligibles en la dislocación del presente -que está en tensión permanente con el pasado- cuya imagen aparece fragmentada, dispuesta a exhibir su discontinuidad intrínseca.

¿Cuáles son las consecuencias de esta manera de pensar la historia y este modo de abordar las imágenes? Si el pasado está expectante de redención y reconocimiento, si los fragmentos de historia construyen y deconstruyen el presente, si las imágenes conllevan la anacronía del tiempo, entonces todas aquellas esferas que se apoyen en el ámbito de la historia se ven modificadas, esto es, la constitución de la subjetividad, la aprehensión de la historia, la plasmación de la historia en las imágenes estéticas, la dialéctica del tiempo y la acción. Además, la alteración de la lógica histórica implica que el presente ya no es más que en su distanciamiento de sí mismo y la posibilidad de construir sentido histórico a través de las imágenes se ve atravesada por la discontinuidad y la fragmentación. El sujeto de la historia no encuentra una línea recta sobre la que apoyarse e incluso debe acostumbrarse a un devenir siempre cambiante que aparece, eventualmente, instanciado en las imágenes estéticas. Éstas terminan siendo en este proceso el punto en donde se cumple la anacronía del tiempo, pues en ellas conviven la supervivencia del pasado (a través del recuerdo y la plasmación de la

memoria) y las formas nuevas de abordar estética y filosóficamente el presente. Es a efectos de este señalamiento que la remisión a Warburg permite mostrar que en las imágenes sobrevive el pasado, a partir de lo cual es capaz de configurar una suerte de antropología de la imagen, a tal punto ajena a las disciplinas convencionales que Agamben prefirió llamarla "la ciencia sin nombre".

Producto de la anacronía y la contaminación de tiempos superpuestos, las imágenes estéticas dislocan el orden establecido y trastocan la vida. Irrumpen intempestivamente con nuevas consideraciones sobre el presente y elementos renovados para inteligir el pasado, evitando presentarse como totalidad. Esta impertinencia de las imágenes pone de manifiesto que la temporalidad no es del orden de la sucesión, sino que surge –como querría Benjamin- de un tipo de montaje. La relación entre pasado, presente y futuro es, en clave benjaminiana, una relación de montaje y el sentido histórico que surge es la creación de un significado a partir de la relación entre lo que no tiene relación.

Tal como lo piensa Didi-Huberman, el anacronismo obliga a repensar el modelo del tiempo porque impone una reflexión sobre la teoría de la historia, pero también porque cuestiona la propia verdad de la continuidad histórica. Este elemento nuevo y siempre renovado representa la dialéctica de la historia: no es la ambigüedad que introduce la imagen en la dialéctica, sino la huella de su anacronismo. Es en el juego y el acuerdo de las imágenes del pensamiento que se reencuentra la riqueza de la reflexión sobre el concepto de historia. En términos benjaminianos, el anacronismo representaría el hecho de "arrebatar una época determinada del curso homogéneo de la historia" y de "entrar en la constelación que su propia época forma con aquella época anterior", lo que constituye un solapamiento entre las épocas diferentes. El anacronismo deviene, entonces, una intención de representación que desplaza la interpretación de su soporte temporal alrededor de un sistema más englobante, la constelación, a fin de devenir una presencia activa, organizadora e "uniformadora".

La imagen sigue siendo independiente de un sujeto susceptible de proyectarla e imaginarla; no se reduce a un producto de la interiorización del historiador. Este sería el pasaje de la imagen desde su imaginario, que le permite elaborar una comprensión que le conceda su representación de la historia. El valor histórico de una imagen del pensamiento tendrá siempre presencia sobre toda otra concepción que el historiador pueda declinar: este tratamiento histórico deviene así revelador de un discurso, de rupturas ideológicas, culturales o de la continuidad simbólica. Esta perspectiva de análisis no consiste solamente en transformar el pasado en imágenes, sino en hacer de toda realidad, pasada o actual, una sucesión que muestre las diversas imágenes del pensamiento. Lo imaginario deviene un lugar de síntesis donde el historiador materialista

puede articular su herencia socio-histórica: es el imaginario que estructura y coordina las imágenes del pensamiento y los anacronismos. Así, la imagen se lee como la formación de una constelación, más que en la forma de una imagen aislada de todo contexto histórico. Es en este orden de ideas que la imaginación del historiador le lleva a percibir la constelación, engendrada por un agrupamiento efímero de diversas imágenes del pensamiento y que la lleva a desarrollar una versión continuamente actualizada del presente, enriquecida por las *eliminaciones* del pasado: "El historicismo levanta una imagen 'eterna' del pasado, el materialista histórico, una experiencia única del mismo, que se mantiene en su singularidad" (tesis XVI) (Benjamin, 2007: 37).

El anacronismo acentúa la importancia de una ubicación adecuada para la síntesis de las imágenes del pensamiento en una constelación y el rol de la imaginación sería el de ejercer una fuerza unificante y de uniformización, siendo una figura de síntesis que permite entrar en una historicidad, en función de la elaboración de una red de relaciones entre cada imagen del pensamiento. De esta manera, el anacronismo reenvía al poder figurante de la historia y la imagen anacrónica deviene históricamente independiente dado que ella lleva al presente las condiciones relativas al contexto favorecido de su aparición.

Los anacronismos se conciben en tanto productos de *découpages* temporales y tienen como implicación la de cristalizar el tiempo en el presente. De esta manera, Benjamin parece entender el anacronismo como la preservación de un pasado cargado de "lo presente" de cada instante. Sacando a la imagen de su contexto inmediato, el anacronismo pone el énfasis sobre la discontinuidad del tiempo de la historia, siempre más o menos "traicionado" por el relato que se hace de ella. En relación con la aparente contradicción entre presente y pasado, se vuelve necesario imponer a toda temporalidad una sucesión cronológica que permita localizar la historia bajo la luz de una nueva interpretación; ella permite realizar una continua relectura del pasado: "Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella" (tesis V) (2007: 25).

El anacronismo se puede ver como la imagen de un pasado lejano. No es un testigo de la evolución histórica y no es alterada por el pasaje del tiempo: ha salido tal cual de su propio contexto histórico a fin de hacerse restituir al sentido de otro sistema relativo a una nueva temporalidad. Sin embargo, las imágenes del pasado deben ser rearticuladas a los ojos de aquellos que las han interpretado determinando su entrada en la historia. Podría pensarse, en efecto, que la naturaleza de las imágenes, relativa a una época determinada, es también aquella de la visión de lo real de los individuos que la han vivido. El historiador materialista benjaminiano no puede contentarse con enumerar las imágenes del pensamiento, sino que debe

“entrar” en la lógica de esos individuos y encontrar, a través de un complejo trabajo de elaboración de las imágenes, la intención que las guiaba. La especificidad del anacronismo revela a los individuos de una época asociados al advenimiento de la imagen, pero surgiendo de la contingencia de la historia, susceptible de convertirse en la forma según la cual los hombres inscriben su intervención en ella.

Didi-Huberman identifica en el pensamiento benjaminiano el anacronismo propio de la puesta en evidencia de una falta, una falla manifiesta, del presente que busca no poner trabas en la comprensión de los acontecimientos históricos. Demuestra que existe un elemento no revelado en la realidad inmanente. El *continuum* histórico consiste, precisamente, en la superposición de un número infinito de constelaciones, elaboradas según la existencia de redes de interrelaciones entre las diversas imágenes del pensamiento. Cada imagen, autónoma en sí, no es más que la delimitación del objeto que designa la red de interrelaciones posibles entre cada uno de los componentes de la constelación.

El anacronismo lleva al historiador a concebir la constelación presentida por su propia imaginación. Ésta es evocadora y creativa de una relectura continua del tiempo. En otras palabras, el anacronismo no viene al historiador para incluirlo en otro modo temporal de historia; es el historiador el que va apropiarse del anacronismo a fin de obtener un fundamento para su comprensión del presente. Es de esta manera que lo imaginario –junto con la noción de anacronismo- deviene una categoría de referencia para el historiador, dado que tiene la función de revisar la cohesión por una síntesis de las imágenes del pensamiento, según la reciprocidad del intercambio entre los diferentes ejes del tiempo.

La unidad del sistema, la imagen del pensamiento, no sigue siendo concebible más que en la medida en la cual la investigación de las determinaciones se efectúa fuera de la historia, en una trascendencia que une a todos los anacronismos existentes en un mismo conjunto y reinventa el presente de cada instante. El surgimiento del anacronismo transfigura el presente y modifica las relaciones de causa-efecto preexistentes entre las diversas imágenes del pensamiento y en la lectura de los acontecimientos relativos a la constelación del presente. De este modo, la actividad de la imaginación provoca la asociación definitiva de la imagen anacrónica a la formación de una constelación preexistente. Cada anacronismo, saliendo de su contexto histórico para insertarse en otro sistema, no se percibe más que en el instante presente; el anacronismo se ofrece a la mirada de manera también furtiva y transitoria. La idea de un presente, en el cual el tiempo se detiene y deviene inmóvil, parece ser una intuición determinante en la concepción que hace Benjamin de la historia. La constelación histórica no cesa jamás de transformarse y evolucionar en función de las redes de interrelaciones existentes

entre las imágenes del pensamiento de cada presente. Si hubiese que pensar un método filosófico de desciframiento de la historia, podría implicar la organización de los anacronismos en tanto configuraciones (históricas) de lo real, para construir sentidos históricos cuya lógica se articularía a partir de esa organización (aleatoria y contingente).

La especificidad del anacronismo –tal como podría proponerse siguiendo los desarrollos de Didi-Huberman- se entiende en el contexto de su aparición, pero también se explica por las implicaciones relativas a las formas alternativas de pensar el sentido histórico. Extraño a la trasformación del tiempo en imágenes sucesivas, el anacronismo rechaza toda concepción de una dialéctica de la historia en la cual coexista una idea de cronología de la imagen. De esta forma, es posible dar contexto a la lectura benjaminiana que haga al objeto histórico "saltar del *continuum* de la historia" (tesis XIV) (2007: 35). Queda implícita la voluntad de un continuo revivir el pasado, dado que el presente y el pasado, entonces, pertenecen a una misma realidad.

El conocimiento de la historia deviene inseparable de la inserción de un fragmento del pasado en el presente, de modo que cumpla en un instante con el hecho de formar una constelación, como pide Benjamin. Esta dislocación de la cronología temporal implica que la comprensión de la historia deviene su propia crítica, pues la dislocación histórica se convierte en el equivalente de la continuidad cronológica entre el presente, el pasado y el futuro. Naturalmente, esta operación no pone en duda los acontecimientos, sino que cuestiona los modos de concebir y tramar la historia, pues piensa sentidos históricos alternativos que den cuenta de modos históricos epistemológicamente y políticamente relevantes. Si la historia no toma forma más que a partir de sus anacronismos (en la consciencia de ellos), al inventar su devenir a partir de la ruina de su pasado (y con la memoria presente de esta ruina), es ineludible pensar formas nuevas de abordar el sujeto histórico y formas no-convencionales de pensar la relación entre imagen e historia. La asunción del anacronismo cristaliza la constelación en el presente benjaminiano e implica el resurgimiento del pasado en el presente que provoca la detención momentánea de la progresión histórica. La presencia activa del pasado comienza a ejecutarse y la realidad se concibe a partir del estallido del *continuum* histórico.

El anacronismo deviene un desafío a la modernidad, dado que hace resurgir continuamente de los escombros las imágenes del pasado, pero de esta manera deviene también un justificador del futuro. La concepción benjaminiana de la historia parece explicar un deseo de preservación. En efecto, reina en la historia una relación causal de tal naturaleza "un secreto compromiso de encuentro (*Verabredung*) está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra" (tesis II) (2007: 23). El progreso no está en la continuidad temporal, sino que radica en la

pervivencia de los anacronismos. Benjamin no piensa la historia como un encadenamiento regular de causas y efectos, como un proceso lineal continuo, pues es lo que hace el progreso amparado en el deseo de conservar la memoria del pasado produciendo una parálisis en la dinámica de la historia que, precisamente, el anacronismo puede desmontar. En efecto, Benjamin parece conferir al anacronismo un valor mesiánico, pues permite reinventar la historia en función de las imágenes que elaboran el historiador y el artista. Así, el hombre deviene relativo al futuro en tanto no se somete pasivamente al devenir y el futuro se convierte en una dimensión puramente humana y vital que espera ser vivida, *experienciada*. La historia es a la vez movimiento e inmovilidad, interrupción constante, pero necesaria de la vida.

2.3. Anacronismo e imagen

Didi-Huberman (2007) no propone posarse frente a las imágenes con ingenuidad, pero sí con cierta perplejidad y ansias de conocimiento. Estar frente a la imagen es a la vez cuestionar los fundamentos del propio conocimiento:

> (…) sin temor ni a no saber más (al momento en que la imagen nos despoja de nuestras certezas) ni a saber más (desde el momento en que hace falta comprender este despojamiento en sí, comprenderlo a la luz de algo mucho más vasto que concierne a la dimensión antropológica, histórica o política de las imágenes). (p. 9)

En cada ocasión en que se enfrenta una imagen, se pone en cuestión todo el saber, pues este hecho es capaz de modificar toda una visión de mundo al tiempo que renovar el lenguaje y el modo de enfrentar el mundo.

La historia del arte que Didi-Huberman examina -la que va de Plinio y Vasari hasta Winckelmann y Lessing-, está caracterizada por una nostalgia ante la "declinación" de las artes y una historia que aparece como un gran relato (*grand récit*) determinado y vectorizado. Es esa historia del arte que, como la historia del pensamiento en general, se quiebra con Nietzsche, a partir de quien el discurso histórico se encuentra criticado y comienza a ser deconstruido y recompuesto sobre modelos complejos de temporalidad. En este sentido, Warburg pone en movimiento cierta visión de las cosas, desplazándolas en el espacio y en el tiempo a partir de la noción de supervivencia, encontrando en estos movimientos críticos de la representación y el símbolo, el síntoma, un evento que encierra símbolos contradictorios, que muestra significados opuestos y pone en crisis modelos convencionales de representación. En estas nociones, aparece velada, además, la idea de que las supervivencias son como fantasmas que sustentan una revolución que, para Didi-Huberman, se lleva a cabo en todos los ámbitos del conocimiento: en la pintura (Picasso y los dadaístas, por ejemplo), en el literario (James Joyce),

en el de la estética (Carl Einstein y Georges Bataille), en el campo cinematográfico (Sergei Eisenstein, para mencionar sólo uno).

Esta revolución se da con Benjamin en el campo filosófico, sobre todo, a partir de la operación del montaje –que atraviesa, además, a todos los otros campos mencionados- inaugurando una forma de conocimiento histórico a través de la cita y la discontinuidad. Podría considerarse al montaje como operación filosófica y, especialmente, como una metodología práctica a partir de la cual concebir la construcción del sentido en general y del sentido histórico en particular.

La idea de representación histórica que está por detrás de estas ideas se caracteriza por ser aleatoria, vital y rítmica. Estas son las tres notas que Didi-Huberman atribuye a este conocimiento por el montaje. El atlas *Mnemosyne* de Warburg está precisamente construido con esta lógica en la que la arbitrariedad y el azar se combinan para construir un discurso que es a la vez estético, histórico y político. Es la misma relación entre las imágenes la que va generando efectos de conocimiento a partir de las similitudes y diferencias, de ciertas operaciones que el lector/espectador debe hacer y de la propia apertura a la inteligibilidad que la imagen por sí sola produce. En este sentido, Didi-Huberman apela a un "conocimiento por los montajes" (*connaissance par les montages*) desde el momento en que todo objeto (o evento) social o histórico se constituye como un solapamiento o entrelazamiento de elementos heterogéneos que producen un nuevo sentido. Podrían incluso tener una función profética, al concebir a la imagen como una suerte de síntoma de una crisis por venir. En la imagen, hay un cúmulo de referencias memoriales que se entrechocan entre sí, la constituyen y ponen en crisis la representación que ofrece. Didi-Huberman asegura que así funciona gran parte de la historia del arte occidental. Teniendo en cuenta estas consideraciones sobre las imágenes, es posible ver una dimensión antropológica que sobrevive en ellas:

> Cada imagen debe pensarse como un montaje de lugares y tiempos diferentes, incluso contradictorios. Es por esto que el Atlas de Warburg (…) aparecía como un modelo de método, una matriz a desarrollar. El montaje intrínseco en todo evento podría ser, desde el punto de vista histórico, nombrado una anacronía o una heterocronía. El anacronismo sería entonces el conocimiento necesario de estas complejidades, de estas complejidades temporales. Ante una imagen, no hay que preguntarse solamente qué historia documenta y de qué historia es contemporánea, sino también qué memoria en ella se sedimenta, de qué reprimido es el retorno. (Didi-Huberman, 2007: 12)

Esta sedimentación memorial de la historia que Warburg y Benjamin contemplaban en el seno de su comprensión de la lógica histórica es un punto de partida para leer las imágenes al tiempo que éstas son la plataforma adecuada para atender a la legibilidad de la historia.

En algunos trabajos, Didi-Huberman intenta poner en relación la noción de supervivencia warburgiana con la idea de síntoma de Freud, en tanto algo que surge en el presente y que se

revela como un proceso pétreo de memoria inconsciente. En algún sentido, la lógica benjaminiana hace algo similar al pensar las imágenes en una concordancia con las intuiciones de Warburg, en tanto piensa a la imagen como un síntoma, como un *shock* o como la conjunción repentina de un presente que es evento nuevo y quiebre y una memoria enredada, compleja y arraigada en la larga duración. Por eso también es posible la remisión a la memoria involuntaria de Proust, esto es, el "puro presente de un simple gesto (agacharse para atar los cordones de su zapato) hecho que literalmente levanta una memoria otra que reconfigura el presente mismo" (Didi-Huberman, 2007: 14).

Estos autores plantean configuraciones simétricas entre hechos de la actualidad que súbitamente acontecen y sus pares que son conmemoraciones que yacen en el pasado. La lógica que plantean se vincula con el encuentro constante entre ambas instancias y el deber –moral y político- de vivirlas en conjunto, como si las imágenes tuviesen vestigios de historia, trazos sintomáticos, teniendo en cuenta, además, que las imágenes se mueven, cambian y pueden ser manipuladas. En consonancia con esta lógica histórica de las imágenes, Didi-Huberman critica a cualquier acercamiento contemporáneo a las imágenes que quiera pronunciarse de forma ontológica sobre ellas. En este sentido, prefiere decir que, por definición, no puede haber una ontología de la imagen (la imagen es en principio imagen de otra cosa). Por eso no podría decirse que la imagen hace u opera esto o aquello, sino que la imagen *trabaja* de esta manera o tal otra, *se transforma* en uno u otro sentido. Es a esta transformación a la que hay que interrogar a fin de realizar una aproximación política a la imagen. Implica comprender que el montaje es la mecánica principal para la construcción de sentido en la imagen y que la legibilidad de ese montaje depende de la posibilidad de detectar la lógica temporal que construye. La imagen puede volverse portadora de un sentido histórico, temporal, al que es posible acceder mediante una trabajosa labor heurística que tenga presente estos principios. Si a esto se suma la posibilidad de realizar pequeñas operaciones interpretativas, es posible desvelar la lógica histórico-temporal que pueden albergar las imágenes cinematográficas que, en clave benjaminiano-warburgiana, resultarán ser síntoma de contextos diversos: del tiempo presente en el que irrumpen intempestivamente, del tiempo pasado al que sobreviven sin olvidar.

A la luz de una idea de historia que se aleja de la cronología, y, en consonancia con ella, una consideración sobre las imágenes estéticas y los fenómenos históricos que dista mucho de considerarlos de la manera tradicional, es posible preguntarse por el modo –en la línea de los referentes anteriores, es decir, Agamben y Benjamin y, también, Warburg y Didi-Huberman- en que las obras cinematográficas pueden dar cuenta de la historia. Dicho de otro modo, la

pregunta que guía el abordaje cinematográfico es si el cine es el terreno propicio para la aparición de nuevos sentidos históricos, no cronológicos, sino contingentes y problemáticos. Se trata, en última instancia, de la pregunta por el tiempo cairológico de la "historia auténtica".

Benjamin plantea una revolución política que es, al mismo tiempo, una revolución moral. En el ámbito de las imágenes, no hay revolución posible si se mantiene el dogmatismo y la lógica tradicional del tiempo y el espacio, como subsidiarios de la cronología, la linealidad y algo así como una metafísica del presentismo. Romper con estos esquemas resulta fundamental para poder pensar nuevos sentidos históricos en los que pueda plasmarse una temporalidad habilitada por la experiencia. La obra benjaminiana intenta precisamente escapar a estas determinaciones para pensar la relación entre la estética y el pensamiento histórico-político. La tarea es, entonces, considerar –aunque con impertinencia- espacios o superficies temporoespaciales donde se pueda jugar el sentido histórico y la subjetividad. De alguna manera, podría decirse, el arte concebido de esta forma tiene la temporalidad de la catástrofe y anacroniza el sentido histórico convirtiéndolo en una trama densa y compleja, mesiánica respecto de representaciones convencionalizadas.

Intentar leer las imágenes críticamente implica resolver algunos interrogantes: en primer lugar, ¿cómo orientarse en las bifurcaciones que las imágenes proponen? ¿En qué sentido es posible leerlas o si hay que simplemente dejarse atravesar por ellas? ¿Es posible que desandar el camino del montaje habilite alguna forma de sentido temporal en las imágenes? ¿De qué manera leer el sentido histórico de las imágenes a partir de la lógica del montaje de las latencias y supervivencias? Tal como propone Didi-Huberman en un breve texto llamado "Cuando las imágenes tocan lo real", el verdadero cuestionamiento que está por detrás de estos enunciados es, en realidad, ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la lectura de la imagen? Y, en definitiva, ¿qué tipo de contribución al conocimiento filosófico-histórico puede dar lugar lo que Didi-Huberman llama "el conocimiento por la imagen"? Si a estos problemas se les suma la especificidad de la imagen cinematográfica, da como resultado una trama compleja de superficies que hay que abordar a partir del análisis de la gramática propia del cine.

Supervivencia y anacronismo pueden resultar grandes aliados al momento de pensar las producciones cinematográficas y sus especificidades. Ante un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas de difícil dominio, Didi-Huberman plantea que los problemas propios del archivo se pueden contrarrestar con la imaginación y el montaje. Es esta última la herramienta fundamental a partir de la cual se puede producir una interpretación cultural e histórica, "retrospectiva y prospectiva –esencialmente, imaginativa" (Didi-Huberman, 2008: 5).

¿Qué significa orientarse en el pensamiento histórico? Didi-Huberman recuerda dos expresiones benjaminianas: "La historia del arte es una historia de las profecías" y la transitada frase "peinar la historia a contrapelo". La operación para poner en práctica estas dos "premisas" es, nuevamente, la del montaje.

> Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar 'una historia', pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino. (Didi-Huberman, 2008: 5)

El montaje es el método que Benjamin utiliza en el *Libro de los Pasajes* y, además, el mecanismo a partir del cual se organizan las láminas de *Mnemosyne*.[10] En ambos casos, el propio mecanismo pone en evidencia que se trata de una operación histórico-política (romper con la cronología y la linealidad) y una herramienta que pone de manifiesto la atención a la memoria, "de la que sólo el montaje podía evocar la profundidad, la sobredeterminación" (Didi-Huberman, 2008: 5). La lógica de las imágenes se entiende recuperando la noción benjaminiana de "imagen dialéctica". Las imágenes no están simplemente "en presente" porque son capaces de hacer visibles complejas relaciones de tiempo que incumben a la memoria de la historia.

> Me parece evidente que la imagen no está en presente. (…) La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, ya sea como un común múltiple o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelven sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles al presente. (Deleuze, 2003: 270)

Las imágenes anacrónicas permiten que la historia y sus imágenes sean interrogadas.

Una herramienta que también podría permitir abordar las imágenes -y es particularmente sugerente en el ámbito de lo cinematográfico- es la idea de "síntoma". Para Didi-Huberman, se trata de una interrupción en el saber y, justamente por ello, interrupción en el caos. Como se ha mencionado, Benjamin exige al artista lo mismo que al historiador y, en este sentido, el arte también podría "peinar" la historia a contrapelo dejando aparecer lo discontinuo, lo anárquico, lo inquietante, lo sintomático. Esta operación supone para el filósofo-historiador ver en las imágenes los síntomas de la cultura y los trazos de ésta que se hallan en esa barbarie. Es, de alguna manera, "arrancarle" a la tradición los fragmentos de historia que están a punto de

[10] Didi-Huberman proporciona un ejemplo muy interesante. Se trata de la última lámina del atlas *Mnemosyne* en la que cohabitan una pintura renacentista (*La misa de Bolsena* de Rafael), fotografías del pacto que Benito Mussolini estableció con Pío XI y xilografías antisemitas de las *Profanaciones de la hostia*, contemporáneas de los grandes pogromos europeos de fines del siglo XV. Este montaje tendría la intención de captar el lazo entre un acontecimiento político-religioso de la modernidad (el concordato de 1929) y un dogma teológico-político como es la eucaristía, pero también un documento de la cultura como lo es el cuadro de Rafael que representaría la cultura, frente a la barbarie del pacto italiano-papal.

volverse conformistas. Hay una eminente dimensión política en el procedimiento del montaje que está en la exposición del conflicto y choque:

> Por ello el montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición: en él las cosas, más que al tomar posición, se muestran sólo al *desmontarse* primero, como se habla en francés de la violencia de una tempestad 'desmontada' (embravecida), como se habla de un reloj 'desmontado', es decir, analizado, explorado, por lo tanto esparcido por el furor de saber aplicado por un filósofo o un niño baudelaireano. (Didi-Huberman, 2008a: 153)

El montaje crea continuidades a partir de las discontinuidades de modo que el conocimiento histórico se convierte en un verdadero *montaje temporal* a y de intervalos. La lógica benjaminiana atiende a las singularidades de los acontecimientos y a lo que Didi-Huberman llama las *heterocronías* o las *anacronías* de los elementos que componen la historia. Entre el umbral del presente que se puede encontrar en todas las obras benjaminianas, el trabajo de la memoria y la reconfiguración del pasado para el futuro, el montaje conlleva la fuerza revolucionaria de la ruptura y una vocación de desmontaje de los escombros. En este sentido, "El montaje es una *exposición de anacronías* porque precisamente procede como una *explosión de la cronología*. El montaje costa las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea, por lo tanto una sacudida y un movimiento" (Didi-Huberman, 2008a: 159).

Es a la luz de estos planteos que se abordarán en esta segunda parte de esta tesis las obras cinematográficas propuestas, a fin de analizar la construcción de la temporalidad y la representación de la historia en atención a dos fenómenos: por un lado, la construcción de sentidos históricos que no encuentran anclaje en las representaciones hegemónicas, cuyas implicancias epistemológicas, políticas, sociales y estéticas se ponen en primer plano; por otro lado, a fin de descular si el cineasta –como el coleccionista benjaminiano- puede considerarse un sujeto social, o mejor, una forma de subjetividad en la línea agambeniana de los paradigmas y figuras.

Capítulo 2. La experiencia de la modernidad. *Shock* y melancolía

1. La promesa incumplida

Una breve explicación etimológica puede ayudar a una primera aproximación a la modernidad. Esta palabra toma su significado del vocablo latino *modernus*, cuyo sentido alude a "ahora", o "de hoy", por contraposición a aquello que es "de ayer". Esta idea vuelve evidente que "modernidad" se define por contraposición a algo que está perdido, que ya no se posee, y se entiende como experiencia de la temporalidad en relación con experiencias vividas en el pasado y sus consecuentes transformaciones sociales. Sin embargo, otros abordajes la vinculan con una utopía de progreso y hasta con un particular sentido de revolución, donde la modernidad queda ligada a un proyecto relacionado con la Ilustración, la promesa de eterna perfectibilidad humana, la democracia e igualdad universal, la auto-determinación del sujeto y mejoras en la vida a través de los avances de la razón en ámbitos como el de la medicina, la tecnología y la economía.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, este capítulo persigue dos objetivos principales: por un lado, pretende analizar los modos de captura de la vida y la realidad en la modernidad a partir de diversos aparatos y dispositivos; por otro lado, explora la relación entre la experiencia de la modernidad -ligada a la melancolía y la pérdida- y la experiencia estética –en tanto dispositivo privilegiado para volver posible el *hacer* humano. El análisis benjaminiano de la modernidad traza una suerte de cartografía espacio-temporal y afectiva en la que algunas figuras de la subjetividad se vuelven posibles y en la que el arte y la historia se entraman para repensar las potencialidades de la experiencia estética.

Según Jonathan Flatley (2008), la promesa utópica de progreso coloca al individuo en una situación de depresión "estructural" en la medida en que esas promesas no son nunca enteramente cumplidas. Siguiendo este diagnóstico y con la premisa de evaluar el modo en que se recomponen ciertos sentidos históricos a pesar de la imposibilidad de dar respuesta a estas fantasías progresivas, se intenta pensar a la modernidad como un espacio utópico en el cual aparecen gestos formales y prácticas de representación, tanto históricas como artísticas, que pretenden suturar las fisuras generadas por juramentos imposibles.

Benjamin desea desvelar filosóficamente el "mito del progreso" en tanto dispositivo ideológico surgido a mediados del siglo XIX y lo hace a través del análisis de sus plasmaciones materiales. En este sentido, la noción de "aparato" resulta sugerente para pensar el abordaje benjaminiano de los cambios estructurales que sufrieron las ciudades en el pasaje del siglo XIX al siglo XX y explorar el modo en que las innovaciones arquitectónicas resultan en su

perspectiva una parte central de su crítica al progreso y su teoría de la modernidad. Según Jean-Louis Déotte (2009), "lo que hace época son los aparatos que la ponen en escena" (p. 13). El aparato es ontológica y técnicamente lo primero a examinar a fin de desvelar las motivaciones estéticas, sociales y políticas de un momento determinado. Los aparatos, en efecto, imponen su temporalidad, a casusa de "su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera" (p. 16) y están ligados al pensamiento, pues para que éste devenga conocimiento "necesita de un soporte, de una inscripción exterior, que, en un segundo tiempo, será internalizada" (p. 17). Es siguiendo estas intuiciones que se vuelve necesario explorar distintos aparatos, a fin de ver de qué modo responden a voluntades políticas para hacer que la modificación del tiempo y el espacio determine el conocimiento y la historia de un modo diferente.

La definición de aparato que propone Déotte parece superponerse a la noción de "dispositivo" de Michel Foucault. Tal como lo explicita Judith Revel (2008), el término "dispositivo" aparece en su pensamiento en los años setenta para designar a los operadores materiales del poder, es decir, "técnicas, estrategias y formas de sujeción instaladas por el poder" (p. 36). Para analizar la cuestión del poder, Foucault se centró en los mecanismos de dominación, que podían ser tanto discursos como prácticas. En *La voluntad de saber,* de 1976, conceptualiza el "dispositivo de sexualidad" que puede leerse de modo ejemplar: "un conjunto resueltamente heterogéneo, que implica discursos, instituciones, acondicionamientos arquitectónicos, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, producciones filosóficas, morales, filantrópicas; en suma: tanto lo dicho como lo no dicho" (Revel, 2008: 37). Déotte lee esta noción –especialmente a partir del uso que le da Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975)- uniendo saber y poder, pero también artes y saberes a fin de pensar otros dispositivos que no sólo responden a la lógica del control y la vigilancia. Según Déotte, los saberes y las artes están configurados por los aparatos a través de dispositivos técnicos epocales. Jugando con los vocablos franceses "*appareillés*" y "*appareil*", el autor articula la noción de "aparato" a fin de dar cuenta de la función de "hacer semejante" o "emparejar", es decir, comparar lo que es heterogéneo. Entre dispositivo y aparato, Déotte prefiere al primero porque, según insiste, se corresponde mejor con la práctica de la arquitectura y ésta resulta central para pensar el modo en que Benjamin realizó una suerte de teoría de la modernidad a partir de una hermenéutica de la ciudad y otras prácticas ligadas especialmente al siglo XIX. Sin embargo, lo que distingue al dispositivo del aparato "es que solamente el segundo inventa/encuentra una temporalidad; por lo tanto, el análisis de la temporalidad será él mismo sometido a la condición de los aparatos" (Déotte: 22).

A la luz de esta idea de aparato, se hace posible explorar lo que podría denominarse en Benjamin una teoría de la modernidad. Lo primero a tener en cuenta es que atribuyó un lugar de centralidad al análisis de la ciudad, las experiencias que acarreó la vida en la metrópolis, y lo que Déotte llama "estética del *shock*", que incluye la idea de "masa" o colectivo, la ciudad moderna, la gran prensa[11] y Charles Baudelaire como una figura modélica a partir de la cual pensar la sensibilidad decadentista de fin de siglo. De hecho, el análisis benjaminiano desoculta la necesidad de otorgar a los aparatos llamados "industriales" como la ciudad, pero también la fotografía y el cine, una capacidad política en un mundo desencantado como el que tiene delante de sus ojos. El modelo de subjetividad del desencanto –el *flâneur*- que pasea seducido por la fantasmagoría de la ciudad, las estaciones y los pasajes, es el hombre de las masas que sucumbe ante la mercancía. Déotte hace un interesante hincapié en la temporalidad como punto de anclaje para leer la crítica benjaminiana:

> [E]n el mundo de los pasajes, la temporalidad de la mercancía se impone, es el triunfo de la proximidad, del valor de la novedad y de su seducción fantasmagórica. (…) La clave en Benjamin no es la mercancía, la referencia no es la del valor en el sentido de Marx; es la temporalidad. Hubo una degradación del *in illo tempore* en la novedad; esta última conservando de la primera una suerte de a-temporalidad, donde la información de la actualidad no guarda ninguna huella de la precedente, y no promete nada para el futuro. (2009: 49)

La pérdida del aura que Benjamin aborda en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* redactado por primera vez en 1936 y modificado hasta el final de su vida, es un operador histórico y filosófico central, pero toma diversas formas según el aparato que analice. La temporalidad de la decadencia y la pérdida de algo originario se convierten en los afectos que acompañan a Benjamin en la reconstrucción del siglo XIX. Una de las tareas que queda por delante es, entonces, la que rastrear las huellas dejadas por la pérdida del aura a partir de las cuales analizar la idea de historia, de crítica a la modernidad y de sentido histórico.

[11] En 1916, a causa de unos poemas que Gerhard Scholem le hiciera llegar, Benjamin se vinculó por primera vez con el trabajo de Karl Kraus. Sintió desde entonces una contradictoria admiración, pero Kraus se volvió un referente ineludible de la función que la prensa tenía en la lógica de la modernidad. Para Krauss, la prensa es el símbolo del lenguaje de los vencedores que tiene la misma lógica fugaz de pensar la historia en la modernidad. En "Monumento a los combatientes muertos" de *Dirección única,* Benjamin caracteriza a Krasus con los rasgos de un ídolo chino que tiene lenguaje y baila una danza de la muerte frente a la lengua alemana: "Él, que es sólo 'uno de los epígonos que habitan la antigua mansión del lenguaje' se ha convertido en el guardián de su tumba. Ante ella remonta la guardia día y noche. Nunca puesto alguno ha sido más celosamente guardado" (Benjamin, 1987a: 62). En *En esta gran época* (1914), Kraus describe su tiempo como una época en la que se constatan ciertas marcas que serán muy sugerentes para Benjamin para su crítica al tiempo que representa el fin de siglo, la decadencia de la modernidad y la llegada de una era tan desconcertante como feroz, una época en la "que llegué a conocer cuando era tan pequeña; que volverá a ser pequeña si dura lo suficiente; y a la que preferimos tratar de época gorda, y en erealidad también de época pesada, dado que no es posible una metamorfosis semejante en el ámbito del crecimiento orgánico; en esta época, en la que ocurre preisamente lo que uno no podía imaginarse, y en la que ha de *ocurrir* lo que uno ya no puede *imaginarse*, y si se pudiera hacerlo, no ocurriría; en esta época seria, que se ha muerto de risa ante la posibilidad de que la cosa vaya en serio; que sorprendida por su aspecto trágico, anhela diversión y encontrándose a sí misma con las manos en la masa, busca palabras" (Kraus, 2008: 35).

Para Benjamin, los aparatos ponen en movimiento situaciones fijadas por el contexto de alienación propio del pasaje del siglo XIX al XX. Por eso "relanzan el tiempo" (Déotte, 2009: 57) y permiten consolidar una relación de reescritura con el pasado, uno de los objetivos benjaminianos principales. Desocultar el modo en que el sentido histórico de la modernidad está inscripto en las innovaciones técnicas y arquitectónicas es el punto de partida.

2. Afinidades electivas entre historia y arquitectura

En los textos sobre Baudelaire, Benjamin detalla los aparatos que más representan la producción cultural del siglo XIX: el pasaje urbano, el aparato psíquico y la fotografía. Asimismo, parece convencido de que las relaciones entre la economía y la cultura son pensables sólo partiendo de una meditación técnica y simbólica que comienza a elaborar a partir del cine a través de las nociones de "aparato" (*Apparat*) y "aparataje" (*Apparatur*). Según Déotte, "aparato" se refiere en Benjamin a "una máquina técnica o institucional que transforma el estatus de aquello que aparece (como ha sido el caso de la fotografía o el cine)" (2012: 9). La técnica es entonces utilizada para dar cuenta de un estado de cosas, tomada como modelo explicativo, como es el caso de la fotografía durante gran parte del siglo XIX y que permite pensar la dimensión simbólica de las aplicaciones técnicas, sus usos y modificaciones.[12] En este sentido, "aparato" permite explicar el vínculo entre relaciones de producción y cultura, dado que los aparatos son técnicos y simbólicos a la vez. Precisamente, Benjamin aborda la cuestión de la técnica en general y la aplica a su análisis sobre la cultura (como industria cultural), la arquitectura (el hormigón y el hierro) y la historia (de los dominadores y los vencidos).

[12] En *El acto fotográfico* (1994), Philippe Dubois y Genevieve Van Cauwenberge trazan una suerte de mapa de las perspectivas a través de las cuales se consideró a la fotografía desde el siglo XIX. En primer lugar, encuentran lo que podría denominarse *teoría especular,* que piensa a la fotografía como una imitación y la más perfecta de la realidad. Se considera a la fotografía en contraposición a la obra de arte, producto del trabajo, el genio y el talento de un artista. Esta perspectiva se ve representada por Baudelaire, quien en "La public moderne et la photographie" (1859) se pronuncia del siguiente modo: "Es necesario que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura. (...) Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!". La fotografía hace el valioso esfuerzo de aprehender mejor la realidad del mundo como ayudante de la memoria y es el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato. En segundo lugar, se considera la *teoría transformativa,* que piensa a la fotografía como "transformación de lo real", a través de las nociones de "código" y "deconstrucción". Esta versión reacciona contra la mimesis y subraya la existencia de una codificación que desplaza el realismo de lo empírico hacia una "verdad interior", enfatizando lo codificado culturalmente del dispositivo. Finalmente, la *teoría referencial* piensa a la fotografía como *la huella* de algo real, bajo el discurso del "índex" y la "referencia". En una actualización de la noción de "índex" de Charles Peirce, que piensa la conexión física que existe entre referente externo y la imagen fotográfica en la forma de una "huella". Por eso en esta perspectiva tienen importancia conceptos como singularidad, designación y atestiguamiento.

El pasaje urbano del siglo XIX introduce la cuestión del urbanismo y su dimensión eminentemente política vinculada a la matriz de la fantasmagoría, que generará todas las ensoñaciones heredadas por el siglo XX. Benjamin le presta particular atención junto con otra serie de aparatos urbanos que hacen posible la circulación de los hombres y la exposición de mercancías. Responsabiliza a las modificaciones técnicas que se dan en el siglo XIX y se agudizan en el pasaje al siglo XX de la sensación de extrañamiento del hombre que en 1918 vuelve del campo de batalla: "una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica" (Benjamin, 1987: 168).

Déotte asegura que de estas preocupaciones surge la noción de "inconsciente tecnológico" utilizada por el historiador de la arquitectura moderna Sigfried Giedion (1888-1968), referencia central en los planteos benjaminianos sobre la ciudad. Benjamin reelabora la noción y la hace entrar en la esfera de la fantasmagoría colectiva, convencido de que los aparatos participan de su génesis. Esto se evidencia particularmente en *Experiencia y pobreza* (texto de 1933), donde de alguna manera queda justificado el pasaje de una historiografía disciplinaria a una historia en "imágenes" más complejas, propias de estas nuevas experiencias:

> Uno de presupuestos implícitos del psicoanálisis es que la oposición contrastada del sueño y la vigilia no tiene empíricamente ningún valor para determinar la forma de conciencia del ser humano y que cede el lugar a una variedad infinita de estados de consciencia concretos, condicionados por todos los grados imaginables del estado de vigilia en los diferentes centros psíquicos. Es suficiente ahora traspasar del individuo al colectivo el estado de conciencia, tal que aparece diversamente resaltado y cruadrillado por la vigilia y el sueño. Muchas cosas son naturalmente, para el colectivo, interiores, que son exteriores para el individuo. Las arquitecturas, los métodos, e incluso las condiciones atmosféricas son, al interior del colectivo, aquellas que las sensaciones cenestésicas, el sentimiento de estar sano o enfermo están en el interior del individuo. Y en tanto que guardan esta figura onírica, informe e inconsciente, son los procesos naturales al mismo título que la digestión, la respiración, etc. Ellas quedan en el ciclo de la repetición eterna, hasta que el colectivo se apropie, en la política, y haga con ellas la historia. (1987: 168)

Estas innovaciones técnicas y arquitectónicas desafían los modos de la vida cotidiana y el vínculo entre el individuo y la comunidad, que se convierte en una de las principales preocupaciones. En el análisis que realiza de los pasajes parisinos como modelo arquitectónico del siglo XIX, Benjamin establece una suerte de paradoja: para el individuo, la arquitectura está en el exterior como un fenómeno atmosférico, pero, si se desplaza en un pasaje cubierto, está en el interior como en las casas de sueño colectivo; para la masa, son las casas de sueño las que están en el interior, como los fenómenos cenestésicos lo están para el individuo. Esto recuerda al modo en que el colectivo percibe distraídamente la arquitectura como en *La obra de arte…,* donde la audiencia cinematográfica puede pensarse como el público masivo que deambula por la ciudad. Toda la argumentación parte de la oposición entre la recepción

singular, en la que el espectador se deja abstraer por las obras, y la percepción distraída, propia de la masa. En el cine -al que Benjamin toma como ejemplar-, el colectivo no presta atención a aquello que percibe y el espectador permanece inmóvil mientras las imágenes se mueven; en la ciudad, en cambio, el espectador/paseante es el que se mueve mientras la arquitectura se afirma sin movimiento en hábitos perceptivos vagos y confusos. La ciudad se absorbe "como las sensaciones corporales naturales y forman parte de un ciclo de repetición, al que Benjamin denomina fantasmagoría originaria" (Déotte, 2012: 14).

Esta relación entre imagen y percepción más o menos consciente permite una deriva por la dimensión política de la imagen. Según Déotte, si no hay diferencias de naturaleza entre el sueño y la vigilia, si los mismos mecanismos psíquicos están en los estados interiores del colectivo como en la acción política exterior, entonces el despertar no consiste en una toma de consciencia, sino que se vincula con una topología provocada por una rememoración. Siguiendo a Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido* (escrito entre 1908-1922), Benjamin opone radicalmente aquella percepción en la que se tiene consciencia y aquella huella mnémica inconsciente, el archivo, que se convierte en potencialidad de producción artística, filosófica e histórica. La nueva experiencia urbana reveló para el pensamiento la posibilidad de establecer lo que podría llamarse el "espacio-imagen" o el "espacio de la imagen", en tanto aparato o dispositivo a partir del cual experimentar la metrópolis.

La experiencia es siempre experiencia de una época y ésta el efecto de una serie de aparatos -como la técnica- que la hicieron posible. El cine puede ser pensado como uno de esos aparatos que permiten reconfigurar la experiencia, al mismo tiempo que un dispositivo a partir del cual producir conocimiento sobre ella. La ciudad es, con certeza, otro de esos aparatos que permiten examinar la temporalidad y su trama de complejas relaciones.

La ciudad es "la matriz de nuevos comportamientos, de una imaginería fantástica (*Grandville*), de un utopismo del montaje de características amorosas (Fourier), etc." (Déotte, 2012: 17). La fotografía como técnica también se conecta en el pensamiento de Benjamin con la mitología dando un sentido auténtico a la noción de "ultramodernidad" (la técnica más reciente hace remontar a la superficie a lo arcaico) que moviliza tan profundamente la sensibilidad del siglo XIX que hace posible la emergencia de una concepción de la temporalidad que ha hecho época: el sentimiento de *déjà vu* que cubre de cierta melancolía cualquier pensamiento sobre la modernidad. El pasaje, por su parte, en tanto el otro aparato privilegiado para examinar la concepción del tiempo, es el lugar donde aparecen nuevos gestos y comportamientos vinculados a la ensoñación.

A fin de analizar la percepción y la experiencia, la conceptualización benjaminiana obliga a partir de un supuesto que es fundamental en esta tesis: los aparatos industriales como la fotografía y el cine tienen una capacidad política –perdido para siempre el aura- frente a las fantasmagorías generadas por las "casas de sueño colectivo" como los pasajes y las estaciones comerciales, de donde surge una nueva figura de la subjetividad, el *flâneur,* el hombre de la masa que cae bajo el encanto de la novedad. Es precisamente a los aparatos industriales de reproducción como el cine y la fotografía, a los que les tocó contar la historia del siglo XX y responder a la compleja exigencia de representarla.

2.1. Lo urbano como operador de la modernidad

El capitalismo fue un "fenómeno natural" que produjo una suerte de encantamiento que se abatió sobre Europa, una especie de "sueño" que, según Benjamin, pervive en el mundo occidental de las primeras décadas del siglo XX. Para analizarlo filosóficamente, elabora un método que atiende a la totalidad social a partir de sus fragmentos y eventos minúsculos convencido, no obstante, de que la arquitectura es el testimonio más importante de la mitología del progreso, plasmado de forma evidente en el pasaje. En *Dialéctica de la mirada* (2001), Susan Buck-Morss lo expresa de la siguiente manera: "la meta de Benjamin era tender un puente entre la experiencia cotidiana y las preocupaciones académicas tradicionales, en realidad, lograr esa hermenéutica fenomenológica del mundo profano que Heidegger sólo alcanzó a intentar" (p. 19).[13]

Como ya se mencionó, Siegfried Giedion es una referencia fundamental para abordar el modo en que Benjamin piensa la lógica de la ciudad. En este sentido, la arquitectura es un dispositivo ineludible para comprender el proyecto estético-ideológico que encuentra en la aparición de los pasajes parisinos el paradigma de su época y que, junto con otros fenómenos urbanos –los panoramas, las exposiciones universales, la aparición del ferrocarril, el afianzamiento de la fotografía como técnica artística, el alcance masivo de los escritores a través del folletín, las grandes reformas edilicias de Haussmann–, modifican radicalmente la experiencia de lo moderno.

Benjamin parece seguir a Giedion en su libro *La arquitectura en Francia* de 1928 sobre la relación entre arquitectura y ciudad. No obstante, la sección "Construcción en hierro" del *Libro de los Pasajes* –sumada a los convultos "Interior", "Ciudad de sueños", "Casa de sueños", "El flâneur" y "Reflexiones teóricas sobre el conocimiento y Teoría del progreso"-, vuelve

[13] Según una carta de Benjamin a Scholem del 20 de enero de 1930, el proyecto de los Pasajes encarnaría "una teoría de la conciencia de la historia. Es aquí donde encontraré a Heidegger en mi camino y espero que surja una chispa del shock que conecte nuestras dos diferentes maneras de considerar la historia" (Buck-Mors, 2001: 19).

evidente que el alcance de la influencia de Giedion sobre Benjamin llegaba también a su consideración sobre la historia y el progreso: "Del mismo modo que Giedion nos enseña a leer las características principales de la edificación actual en construcciones de 1850, queremos leer en la vida [y] en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época, la [vid]a y las formas de hoy" [N I. 11] (Benjamin, 2007a: 461). En el fragmento N I a, 11, siguiendo a Giedion, se refiere a las figuras del historiador y el filósofo de la siguiente manera:

> Así también el historiador únicamente ha de levantar hoy un armazón, estrecho pero resistente –filosófico-, para llevar a su red los aspectos más actuales del pasado. Pero al igual que las magníficas vistas que las nuevas construcciones en hierro ofrecían de las ciudades (…) quedaron reservadas por largo tiempo a los trabajadores e ingenieros, así también el filósofo, que quiere ganar aquí las primeras perspectivas, tiene que ser un trabajador autónomo, sin vértigo y, de ser preciso, solitario. (2007a: 461)

La metáfora de la armadura sirve tanto para pensar el modo de enfrentarse con el pasado, como con el futuro de la inestabilidad y la velocidad propiamente modernas. Esta influencia de Giedion sobre Benjamin encuentra reciprocidad en la injerencia que éste ejerció sobre *La mecanización toma el mando* (1948), libro en el que Giedion realiza una contribución a la historia con un enfoque típicamente benjaminiano, en donde "progreso" es equiparado a un dogma que sobrevuela todo el desarrollo humano en el siglo XIX.

Giedion intenta comprender el papel de la tecnología en el mundo moderno sin partir del rechazo, pero sin olvidar la perplejidad de una experiencia que se quiebra. Para ello, se concentra en el proceso de mecanización, de la técnica cotidiana de los sectores no industriales y el modo en que ésta modifica de modo drástico la vida de los individuos (es decir, la mecanización del cerrajero, del fabricante de pan y el productor de carne, etc.). Giedion define la mecanización como fruto de dos elementos, la división del trabajo y el movimiento, y muestra el amplio impacto de la mecanización en la sociedad industrial, no limitándose a aspectos técnicos, sino mostrando su reverberación en el conjunto de las manifestaciones de la cultura, como en el arte, por ejemplo. Como historiador del arte e ingeniero, pudo dar cuenta de este complejo proceso que vincula la experiencia cotidiana y sus tecnologías incluso domésticas y la experiencia estética que incluye la anterior.

Como parte de su proyecto, Giedion documenta el rol del hierro como nuevo material de construcción y esto puede ponerse en relación con una referencia afín en *París, capital del siglo XIX* (1935),[14] cuando Benjamin describe el objetivo de su proyecto sobre los pasajes parisinos, esos "corredores cubiertos de cristal", testigos de un cierto desarrollo arquitectónico a la que vez que de su decadencia cuando sólo les quedó sobrevivir:

[14] Benjamin escribió el primer resumen de su proyecto sobre los Pasajes, *París, capital del siglo XIX*, siguiendo una iniciativa de Friedrich Pollock, en mayo de 1935 para el Instituto de Investigación Social.

> Nuestra investigación se propone mostrar cómo a consecuencia de esta representación cosista de la civilización, las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de una fantasmagoría. Esas creaciones sufren esta 'iluminación' no sólo de manera teórica, mediante una transposición ideológica, sino en la inmediatez de la presencia sensible. Se manifiestan como fantasmagorías. De ese modo se presentan los 'pasajes', primera realización de la construcción con hierro; así se presentan las exposiciones universales, cuyo acoplamiento con las industrias del recreo es significativo; en el mismo orden de fenómenos está la experiencia del *flâneur*, que se abandona a las fantasmagorías del mercado. (2007a: 50)

En el diagnóstico sobre la ciudad, la otra alusión benjaminiana es a Charles Fourier (1772-1837), quien reconoció en los pasajes el "canon arquitectónico del falansterio" (Benjamin, 2007a: 53), que debía "devolver a los hombres a un sistema de relaciones donde la moralidad ya no tiene cabida" (p. 53).[15] Benjamin centra su análisis en esta "sed de pasado" e intenta "leer" al pasaje, el museo y otros dispositivos como un "interior elevado a una potencia considerable", tal como asegura en el *Libro de los pasajes.*

Es de la influencia de Giedion de donde muy probablemente Benjamin extrae ciertos recursos para elaborar su mirada sobre el siglo XIX, atendiendo a la construcción en hierro, el vidrio, los pasajes, los negocios de "*nouveautés*", el museo, entre otras figuras. Según Déotte, incluso podría decirse que Benjamin parece fundar a partir de Giedion una problemática de relaciones entre infraestructura (relaciones de producción que son reemplazadas luego por la cuestión de la técnica) y la superestructura cultural, esto es, el modo en que las modificaciones urbanas repercuten en el comportamiento, en la aparición de la *flânerie*, el *dandismo*, el *spleen*, la prostitución, "*l'ennui*", entre otros: "Los museos forman parte de la manera más nítida de las casa del sueño del colectivo. Cabe destacar, entre ellas, la dialéctica según la cual contribuyen, por un lado, a la investigación científica, y a promover por el otro, la 'época soñadora del mal gusto'" (cit. Déotte, 2012: 7). Según Benjamin, cada época desarrolla un problema preciso en relación con su diseño arquitectónico: "para el gótico, son las catedrales, para el barroco, el castillo y para el siglo XIX naciente, que tiene la tendencia a volverse hacia atrás y a dejarse así impregnar por el pasado, el museo" (Déotte, 2012: 7).

En *Arquitectura y comunidad* (1957), Giedion se hace eco del entramado benjaminiano entre modos de la subjetividad, ciudad y modernidad. En la "Advertencia preliminar" lo expresa del siguiente modo: "Existen dos puntos de vista diversos para contemplar la propia época: uno,

[15] Fourier confiaba en que los problemas propios de la modernidad podrían ser "plenamente resueltos por el descubrimiento del modo societario natural" (2008: 26). Este *Nuevo mundo industrial* sería un "bello orden societario que, entre otras propiedades, posee la de crear la atracción industrial". En este nuevo modelo, Fourier encuentra que todos los trabajos se volverán atractivos por la influencia de una "distribución absolutamente desconocida" que denomina *Series pasionales* o *Series de grupos contrastados:* "es el mecanismo al cual tienden todas las pasiones, el único orden conforme a la voluntad de la naturaleza" (p. 26).

por el cual se la estudia desde afuera, y el otro que, con la conciencia de formar parte de ella, procura desde dentro comprender su sentido y su rumbo" (p. 7). La ciudad será el "afuera" y "adentro" del análisis benjaminiano de la modernidad y la causa de la escisión fundamental que se produce en el sujeto a partir de la instauración del tiempo del capitalismo.

A fin de examinar el modo en que se modifica la experiencia del tiempo y la historia, se vuelve fundamental examinar aquello que podría denominarse infraestructura técnica, pues es evidente en la obra benjaminiana que las innovaciones técnicas y científicas del siglo XIX han sido posibles porque la sociedad las aceptó. Para ello, han de explorarse especialmente los trabajos sobre Baudelaire y el mencionado *París, capital del siglo XIX*. A partir de la noción de alienación, Benjamin encuentra en Baudelaire elementos centrales para pensar la lógica de dominación que intenta deconstruir. En el fin de siglo, ve cómo se impone la temporalidad de la mercancía y con ella la seducción del sueño y la novedad. Sin embargo, la noción de "mercancía" tiene en el lenguaje benjaminiano menos preeminencia que la de temporalidad de la novedad. Este parece ser el auténtico operador de la lectura que Benjamin produce de la fantasmagoría del siglo XIX.[16]

Como parte de esta estética del *shock,* con Benjamin puede proponerse a la ciudad como el espacio-imagen ejemplar para pensar/imaginar/soñar el impacto que impone la modernidad. Sin olvidar que la gran ciudad moderna, promesa y desencanto, se convertiría poco después en el terreno propicio para el desarrollo de los movimientos totalitarios del siglo XX, lo que posibilita trazar una continuidad entre los siglos XIX y XX, supuesto del que se vale el análisis benjaminiano de los distintos "aparatos" modernos. Se tornará evidente, asimismo, el modo en que esta exploración de los "operadores de la fantasmagoría" se transforma en una apuesta metodológica con implicancias políticas y con la clara apuesta de denunciar a "la historiografía objetivante clásica que tiene la pretensión de 'contar las cosas como han pasado'" (Déotte, 2012: 25). Frente a esos operadores –los pasajes urbanos, las exposiciones universales y la *flânerie*- habrá de situar Benjamin a los filósofos y los artistas, quienes, en el contexto de la fantasmagoría, hacen surgir la utopía producto de su capacidad imaginal que, contra todo

[16] *París, capital del siglo XIX* fue redactado por primera vez para presentar la estructura de la obra que preparaba sobre la ensoñación individual y la fantasmagoría colectiva que caracteriza al siglo XIX y exhibiría su éxito en el siglo XX. Déotte recuerda que "fantasmagoría" para referir al sueño colectivo tiene su origen en cierta literatura fantástica –como E.T.A. Hoffmann, Poe, Maupassant, etc.- en la que las situaciones angustiantes son indisociables del uso de prótesis ópticas como anteojos o binoculares. Este énfasis en la percepción visual puesta al servicio del conocimiento, exige pensar a los personajes como inmersos en un espacio de imagen en el que no hay un verdadero "real" en función del cual la aprehensión devendría ilusoria por las prótesis deformantes. En este sentido, el aparato fotográfico resulta ser un auténtico modelo explicativo, en tanto tiene la función de percibir los fenómenos sensibles e impresionarlos sobre un soporte. Es a partir de este tipo de modelos que, en el análisis del funcionamiento de la cultura fantasmagórica del pasaje del siglo XIX al XX, Benjamin señala que desde el punto de vista del conocimiento, la diferencia entre la vigilia y el sueño es sólo una diferencia de grado y no de naturaleza.

pronóstico, les permite construir algún sentido histórico sobre el que apoyar la subjetividad, los vínculos y la agencia artística.

2.2. París, prehistoria de la modernidad

Elaborar la prehistoria de la modernidad se remonta, como propone David Frisby (1992), a la visita de Benjamin a París en marzo de 1926 junto a Franz Hessel, y la decisión de ambos de escribir un artículo sobre los Pasajes. Otro antecedente sin duda es *Dirección única*, escrito en el mismo año, concebido como un archivo de esos pasajes, pero que señala un hito para Benjamin al advertir que después de esa descripción fisionómica ya no podía volver atrás y que su proyecto filosófico se apoyaría enteramente en la importancia de la materialidad.

El "cuento de hadas dialéctico" que resultó ser el *Libro de los pasajes* tendría a Benjamin ocupado desde 1927 hasta su muerte en 1940. Las "primeras anotaciones" de lo que sería esa obra conforman la recopilación de 405 fragmentos reunidos entre 1927 y 1929, cuyo modelo es el tipo de compilados que hacían los románticos tempranos como Friedrich Schlegel y Novalis, a quienes Benjamin había estudiado para su tesis de doctorado. Estos apuntes constituyen la base de la investigación de los más de 4200 fragmentos que tiene la obra completa. Los fragmentos iniciales tienen a la ciudad de París como una de sus principales protagonistas y al pasaje como su operador histórico-cartográfico fundamental. Pero es en el convulto J [Baudelaire] donde Benjamin se explaya sobre quien fue para él el poeta más representativo de su crítica a la modernidad, o mejor, quien pudo ver con mayor claridad la imposibilidad de separar modernidad, melancolía y decadencia. Baudelaire es el modelo benjaminiano alrededor del quien dar cuenta de qué significa la modernidad y ser moderno, pues "hizo más que nadie en el siglo XIX porque los hombres y mujeres de su siglo tomaran conciencia de sí mismos como modernos" (Berman, 2006: 129-130).

En *El pintor de la vida moderna*, texto dedicado a Constantin Guys que aparece en *Le Figaro* entre el 26 y 29 de noviembre de 1863, Baudelaire vincula las nociones de ingenuidad, infancia y genio en un ejercicio benjaminiano sobre la memoria: "Todos los materiales que la memoria ha amontonado se clasifican, se ordenan, se armonizan y sufren esta idealización forzada que es el resultado de una percepción *infantil*, es decir, de una percepción aguda, mágica, a fuerza de ingenuidad" (Baudelaire, 2005: 16). E, inmediatamente después, enuncia su declaración sobre la modernidad, caracterizada por la solidaridad entre lo transitorio y lo fugaz con aquello que es eterno e inmutable. En el apartado IV "La modernidad", Baudelaire se explaya del siguiente modo:

> De este modo va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda, este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando a través del gran desierto de hombres, tiene un fin más elevado que el de un simple paseante, un fin más general, otro que el placer fugitivo de la circunstancia. Busca algo que se nos permitirá llamar modernidad; pues no surge mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata para él de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio. (2005: 33)

Así se convierte en un crítico de la modernidad que representa la mirada melancólica del artista ante un mundo que se termina. Benjamin encuentra en la poesía baudelaireana lo que podrían llamarse "las huellas de lo moderno", es decir, un cuestionamiento a la modernidad, época en la que el poeta estaba como desfasado, demasiado consciente de la decadencia irrefrenable de lo antiguo. En su intento de articular una suerte de "teoría de la modernidad", Benjamin se vale de documentos del socialismo, memorias de la policía, relatos aristocráticos, impuestos, la descripción de prácticas como la *flânerie*, entre múltiples fuentes y documentos. La estrategia es compleja y el objeto está siempre en movimiento, pues lo moderno se presenta también como un modo de mirar y experimentar aquello que Baudelaire había descrito como transitorio y fugitivo. Como explicita Frisby, Benjamin tiene el objetivo de "revelar a Baudelaire tal como está empotrado en el siglo XIX" (1992: 365) y, junto con esto, viene la intención de excavar en las capas de lo urbano a través de las cuales acceder también a ciertas afectividades propias del siglo. Baudelaire es, en definitiva, un "modelo en miniatura" (p. 365).

En un esbozo del convulto acerca de Baudelaire presentado a Max Horkheimer, Benjamin asegura que el estudio debía tener tres secciones: la primera iba a titularse "La idea y la imagen" y se dedicaría a la decisiva importancia de la alegoría en *Las flores del mal*; la segunda parte, iba a llamarse "La antigüedad y la modernidad" y desarrollaría el aspecto formal de la interpretación alegórica la de la disolución a través de la cual se opera un desplazamiento de la antigüedad al primer plano; finalmente, la última sección debía titularse "Lo nuevo y lo eterno" y se ocuparía de la mercancía como realización del punto de vista de un moderno como Baudelaire (Frisby, 1992: 365-366). Este resumen vuelve evidente que las categorías fundamentales del trabajo sobre los pasajes provenían del interés por categorías como fetichismo de la mercancía, experiencia de la fugacidad, imagen y alegoría.

Para el desarrollo de este proyecto, Benjamin tomó a lo urbano como escenario central, lugar donde el poeta podía moverse con comodidad para buscar los vínculos entre lo antiguo y aquello que se volvía moderno. Los ensayos centrales en este punto son *París del Segundo Imperio,* de 1938 y *Sobre algunos temas en Baudelaire,* de 1939. Podría sumarse,

naturalmente, el ya transitado *París, capital del siglo XIX*.[17] En estos textos, se piensa al arte desde una perspectiva materialista en función de la cual es posible explorar sus derivas sociales, históricas y políticas.

En lo que podría llamarse la teoría benjaminiana de la modernidad, la ciudad aparece como un escaparate, como una vidriera o un escenario de la vida fetichizada que debía competir con la fantasmagoría de lo nuevo. La experiencia de la ciudad transforma la esfera de la percepción en su conjunto y aparece una sensibilidad micrológica que vuelve al fragmento la base metodológica para analizar la ciudad y cualquier otra formación de la cultura. Se trata de una forma de captación intersticial, fragmentaria, que puede dar cuenta del modo en que emerge lo moderno en el seno de la discontinuidad y la fugacidad. Pero es importante notar que con la aparición de Baudelaire en sus escritos, la mirada de Benjamin sobre la ciudad y la experiencia de habitarla se vuelve más sombría y melancólica. Aparece la muchedumbre y con ella también la bohemia y la miseria de la experiencia, los últimos signos del romanticismo y las profundidades literarias de Edgar Allan Poe. *Las flores del mal* en sí ya contiene el germen del deseo de destruir la hipocresía burguesa. Baudelaire elige como pintor de la vida moderna a Guys que, además de artista talentoso, es un hombre de la multitud con algo de *dandy*, sin ser insensible, pues el hastío del *dandy* produce horror y no disfrute. Es el desclasado en el que Baudelaire encuentra cierto heroísmo por su intento de sobrevivir en la vulgaridad de la decadencia. La multitud es el espacio de la comodidad y la vida moderna heroica, oscura y bella al mismo tiempo.

Benjamin fue el primero en advertir la profundidad de los poemas en prosa baudelaireanos. En ellos encuentra la fugacidad y la moda, pero también el lujo de la ciudad, las luces y lo radiante de las escenas urbanas en general. Naturalmente, su raigambre marxista le hará ver esta descripción bajo la lupa de la frivolidad y la opresión que la historia había operado sobre los vencidos. Marshall Berman (2005) lo expresa con claridad: “Toma reiteradas resoluciones ideológicas de abandonar las tentaciones de París, pero no puede resistirse a una última mirada al bulevar o a los soportales; quiere salvarse, pero no todavía” (p. 145).

Benjamin logra en sus ensayos sobre Baudelaire y en todo el proyecto sobre los pasajes parisinos una trama compleja de la historia social de París en el XIX. Sin embargo, no es menor notar que de algún modo redujo el siglo al Segundo Imperio y que, tomando a Baudelaire, filtró su comprensión de la ciudad por un poeta ejemplar que le proporciona una serie de categorías fundamentales para pensar la experiencia urbana, pero que no puede

[17] El corpus textual se completaría con *Pequeña historia de la fotografía* de 1930, *El autor como productor* de 1934 y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1936, pero se volverá sobre ellos en otros capítulos.

escaparse a lo que denomina "bohemia", con su posición política inestable, que le da a la "novedad", al "*spleen*" y a la melancolía un lugar en los modos de percibir lo urbano y lo moderno cercano a una apoliticidad que más adelante Benjamin considerará lamentable. En *Denkbilder* (2011), Benjamin describe la experiencia parisina del siguiente modo:

> La ciudad se refleja en miles de ojos, en miles de objetivos. Porque no sólo el cielo y el ambiente, sino también las propagandas luminosas en los bulevares nocturnos hicieron de París la *Ville Lumière*. París es la ciudad-espejo: liso como un espejo, el asfalto de sus calles. Vidrieras delante de todos los bistrós: aquí las mujeres se miran más que en otras partes. De estos espejos surgió la belleza de la mujer parisina. Antes de que la vea el hombre, ya la juzgaron diez espejos. También al hombre lo envuelve un exceso de espejos, especialmente en los cafés (para parecer más luminosos y dar aspecto de agradable amplitud a todos los ínfimos recintos y espacios mínimos en que se dividen los bares de París). (p. 84)

Toda la cultura del Segundo Imperio es examinada a la luz de la dupla cultura/barbarie, es decir, teniendo en cuenta la derrota de los obreros en junio de 1848 y la consecuente represión del movimiento revolucionario (Auguste Blanqui) durante las décadas siguientes. Benjamin se explaya categóricamente sobre la decadencia y las páginas del apartado "Panorama imperial" de *Dirección única* destilan la melancolía propia del desencanto:

> Todas las relaciones humanas de cierta intimidad son iluminadas por una penetrante y casi intolerable evidencia, ante la cual apenas logran mantenerse firmes. Pues al ocupar el dinero de forma devastadora el centro de todos los intereses vitales, por un lado, y constituir justamente, por el otro, la barrera ante la que fracasan casi todas las relaciones humanas, van desapareciendo más y más, tanto en el ámbito de la naturaleza como en el de las costumbres, la confianza espontánea, la calma y la salud. (1987a: 28-29)

La hipocresía de la República de Weimar con sus sectores medio-altos pudientes y sus desocupados, desclasados, pobres y prostitutas, se percibe con claridad en el siguiente fragmento del mismo apartado:

> No en vano suele hablarse de miseria "desnuda". Lo más siniestro de su exhibición, que empezó a ser costumbre bajo la ley de la necesidad y sólo muestra, sin embargo, una milésima parte de lo que oculta, no es la compasión, ni la consciencia –igualmente terrible- de la propia intangibilidad que se abren paso en el observador, sino su vergüenza. Resulta imposible vivir en una gran ciudad alemana en la que el hambre obliga a los más miserables a vivir de los billetes con que los transeúntes intentan cubrir una desnudez que les hiere. (1987a: 29)

Estas emociones encuentran su correlato contradictorio en la dialéctica que se puede pensar entre la arquitectura y la experiencia urbana en su conjunto:

> Con la ciudad ocurre lo mismo que con todas las cosas sometidas a un proceso irresistible de mezcla y contaminación: pierden su expresión esencial y lo ambiguo pasa a ocupar en ellas el lugar de lo auténtico. (…) La inseguridad, incluso en zonas animadas, sume por completo al habitante de la ciudad en esa situación opaca y absolutamente aterradora en la que, bajo las inclemencias de la llanura desierta, se ve obligado a enfrentarse a los engendros de la arquitectura urbana. (1987a: 31)

En colaboración con Hessel, editor de Berlín con quien trabajaba desde hacía años en una traducción de la *Recherche…* de Proust, Benjamin comienza a producir entre notas personales que luego se convertirían en un artículo mayor, los fragmentos que serían el *Libro de los Pasajes*, pero que también ponían de manifiesto, en su carácter fragmentario, la influencia del movimiento surrealista. Las primeras notas se refieren a los que luego serán los temas del proyecto, así aparecen los pasajes, la moda, el aburrimiento, la fotografía, la prostitución, etc. Y también una serie de nombres que serán centrales, como Marx, Haussmann, Saint-Simon, Redon, Baudelaire, entre muchos otros. En esta heterogeneidad, se vuelve evidente la fascinación por el collage que luego se convertirá en un principio metodológico central. Eran tiempos en los que el Partido Comunista criticaba ferozmente los intentos vanguardistas; sin embargo, Benjamin, siguió esta intuición de radicalidad y la volvió su modo de alcanzar la "iluminación profana".

2.2.1. Los principales operadores de la fantasmagoría

Pensar a la ciudad como aparato exige una reflexión en tanto dispositivo epistemológico y, en función de la aproximación benjaminiana, explorar las innovaciones arquitectónicas que modificaron radicalmente el modo de percibir las relaciones espacio-temporales. Queda así habilitado el examen de los operadores de la fantasmagoría en atención a la forma en la que irrumpen en la lógica temporal de la modernidad. Uno de ellos es sin duda el pasaje y, siguiendo la historización benjaminiana, resulta inevitable comenzar por él.

Los pasajes surgen durante el primer tercio del siglo XIX, producto de una coyuntura de alza del comercio textil y fueron el "templo original del capitalismo de las mercancías" (Buck-Morss, 2001: 99). Eran los "*magasins de nouveautés"*, los primeros establecimientos que comienzan a exhibir grandes partidas de mercancías. Hay que tener presente que en 1822 se inician las iluminaciones con gas y comienza una época de auge económico, cuya contracara es –como se ve en *Dirección única*- la del crecimiento de la corrupción por el avance en la modernización y el incremento de la miseria que estallará en 1848. Estas contradicciones quedan plasmadas en *Los ojos de los pobres*, "un pequeño poema en prosa" de Baudelaire que apareció en *El spleen de París:*

> En la calzada, justo delante de nosotros, se había plantado un buen hombre de unos cuarenta años, con cara de cansancio y barba entrecana, que llevaba de y una mano a un niño, mientras sostenía en el otro brazo a una criaturita demasiado pequeña para andar. Estaba haciendo de niñera y llevaba a sus hijos a tomar el fresco de la noche. Todos iban andrajosos. Los tres rostros estaban extraordinariamente serios y los seis ojos contemplaban fijamente el café nuevo, con igual admiración… Los ojos del padre decían: "¡Qué precioso, qué precioso!". Se diría que todo el oro de este pobre mundo se ha concentrado en estas paredes". Los niños exclamaban: "¡Qué precioso, qué precioso!" Pero

> este es un sitio donde sólo puede entrar la gente que no es como nosotros". En cuanto a los ojos del más pequeño, estaban demasiado fascinados para no expresar más que una alegría estúpida y profunda. (2009: 35)

Como en los restaurantes de lujo, en los pasajes, "el arte se pone al servicio del comerciante" (Benjamin, 1999a: 173). El primer pasaje cubierto es de 1800, el pasaje "*Des panoramas*".[18] El éxito hizo que para 1840 hubiera cientos de pasajes más. Se trata de punto de transición entre interior y exterior, entre lo privado y lo público, y se convierte en la representación de las relaciones que caracterizan a la experiencia moderna, esto es, la de la ciudad y la de la tecnología,[19] donde habita y se alimenta la modernidad.

> El interés del panorama es ver la verdadera ciudad: la ciudad en la casa. Lo que está en la casa sin ventanas es lo verdadero. Por lo demás el pasaje es también una casa sin ventanas. Las ventanas que dan a él son como palcos desde donde se puede mirar dentro, pero no hacia afuera. (Lo verdadero no tiene ventanas; lo verdadero no mira en ningún sitio hacia fuera, al universo). [Q 2a, 7] (Benjamin, 2007a: 546)

Este proceso de crecimiento queda interrumpido con la reforma que entre 1852 y 1870 llevó a cabo Georges-Eugène Barón Haussmann (1809-1891), a partir de la cual dejan de construirse pasajes, pues la ciudad debía ser abierta y sin refugios que habilitaran las barricadas. Es prestando atención a estas descripciones benjaminianas que es posible descubrir la raíz de su pensamiento sobre la historia. Benjamin asegura que los nuevos medios de producción "corresponden en la consciencia colectiva a imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo" (Benjamin, 1999a: 175). Esas imágenes –prosigue Benjamin- se esfuerzan por ser modernas, por separarse del "pasado reciente" y retrotraer "la fantasía imaginativa, que recibe su impulso de lo nuevo, hasta lo primitivo" (1999a: 175).

La temporalidad se complejiza con la figura del sueño –tan importante en *Sobre el concepto de historia* y el *Libro de los Pasajes*- pues "en el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir, de una sociedad sin clases" (1999a: 175). Aquí Benjamin sigue a Fourier, cuyo "impulso más íntimo reside en la aparición de las máquinas" (1999a: 176), pero que vio en los pasajes la plasmación del proyecto del falansterio, un canon arquitectónico para su "ciudad de pasajes" donde establecer su "idilio colorista pequeñoburgués" (1999a: 176).

---

[18] Los panoramas eran una atracción habitual en los pasajes. Antes espectadores ansiosos, se desplegaban imágenes que les daban la ilusión de movimiento y de desplazarse por el mundo a gran velocidad. "La experiencia se correspondía con la de caminar a lo largo de una calle plena de escaparates" (Buck-Morss, 2001: 98). Tal como Benjamin los describe en el fragmento L, I, 3: "Construcciones oníricas del colectivo: pasajes, invernaderos, panoramas fábricas, gabinetes de figuras de cera, casinos, estaciones de tren" (2007a: 412)

[19] Benjamin establece claramente que para la aparición del pasaje fueron determinantes la aparición de las iluminaciones de gas y las edificaciones con hierro, dado que con el hierro "aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial" (Benjamin, 1999a: 174).

Los pasajes son arquitecturas metálicas recubiertas de paneles de vidrio, dedicados a la exposición de mercancías de lujo, abiertas al desplazamiento de la multitud. A veces aludiendo de modo explícito a Giedion, Benjamin resume algunas de sus tesis haciendo hincapié en la modificación radical que opera la arquitectura de hierro, como el inconsciente estructural del nuevo mundo del siglo XIX. Hay en efecto un rechazo de la técnica colectivista, en provecho de una apariencia artística que pertenece al mundo de la ensoñación de los particulares. La cuestión de la técnica es central en tanto el siglo debía hacerse cargo de ella. Esto se vincula también con el modo en que los intelectuales criticaron la economía y el capitalismo de su época y se instituyeron como adversarios de la industrialización, de la civilización urbana, el liberalismo y hasta de la familia basada en el matrimonio y la monogamia. Este es el caso de Fourier, quien propuso la creación de unas unidades de producción y consumo, las falanges o falansterios, basadas en un cooperativismo integral y autosuficiente así como en la libre persecución de lo que llamaba pasiones individuales de desarrollo, consciente de que el pasaje pasó de realidad mercantil a realidad fantasmagórica, convirtiéndose en el decorado del *flâneur*. El falansterio fourierista, en efecto, exhibe una infraestructura que posibilita cierta relación entre los hombres como si fuera un "engranaje de pasiones" (Déotte, 2012: 26): "Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio", como se ha mencionado, y "es significativa la reconstrucción reaccionaria que de ellos hace Fourier: mientras que originalmente servían para fines comerciales, se convierten en ella en viviendas. El falansterio es una ciudad de pasajes" (Benjamin, 1999a: 176).

La técnica tiene un lugar de absoluta preponderancia en el proyecto de Fourier y Benjamin lo tiene en mente cuando pone en evidencia que no hay en el falansterio ninguna idea de explotación de la naturaleza, sino una sucesión de invenciones, como si fueran "explosiones". En el apartado sobre los panoramas de *París, capital del siglo XIX*, Benjamin señala que "la arquitectura comienza en las construcciones de hierro a emanciparse del arte" de la misma manera que "la pintura lo hace a su vez en los panoramas" (p.174). Los panoramas anuncian una revolución en la relación entre el arte y la técnica, pero son también la expresión de sentimientos vinculados a la experiencia de la ciudad. En los panoramas y la literatura panoramática, el habitante de la multitud –en otro gesto de superioridad- intenta traer el campo a la ciudad como lo hará también el *flâneur* y la fotografía.

El segundo operador histórico son las exposiciones universales. En particular, Grandville. Tal como Benjamin las define, "son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía" (p. 179) y aclara que "la entronización de la mercancía y el fulgor de disipación que la rodea son el tema secreto del arte de Grandville", pues a él "corresponde la escisión entre su elemento

utópico y su elemento cínico" (p. 180). La fantasmagoría adquiere otro carácter, pues Grandville transporta al universo el modo de la mercancía, modernizándolo. Las exposiciones se despliegan con el lado más luminoso del capitalismo cuando el Imperio, en 1867, está en su cumbre de poder y París "se confirma como la capital del lujo y las modas" (p. 181). Las exposiciones universales son los centros del peregrinaje de la mercancía-fetiche porque los sujetos desubjetivados que piensa Benjamin se identifican con el valor de cambio de las mercancías idealizadas. El fetichismo de la mercancía que resulta de una relación inversa del trabajador respecto de aquello que produce encuentra su cumplimiento en los lugares específicos de exposición, pues "la industria de la diversión se lo hace más fácil al alzarle a la cumbre de la mercancía. Se abandona entonces a sus manipulaciones al disfrutar de la enajenación de sí mismo y de los demás" (p. 180).

Déotte se pregunta qué significa penetrar una fantasmagoría, si el colectivo no recorre un lugar específico que genere la fantasmagoría. O tal vez haga falta pensar en la estructura de absorción e inclusión de sus operadores (pasajes y exposiciones), que son los responsables de la fetichización de la mercancía. Aquí vale recordar el movimiento situacionista[20] por ejemplo, a través del cual Guy Debord intentó absorber el espectáculo en el mundo fetichizado de la mercancía de los años 1950 y 1960. Es el espectáculo (el pasaje urbano, los *panoramas*, las exposiciones universales) el que ha fetichizado la mercancía, o la ideología -el fetichismo- es el resultado de un aparato óptico que proporciona imágenes invertidas de la realidad.[21]

> El trabajador cree ver las mercancías autónomas, cambiando espontáneamente entre ellas, olvidando que es un productor privilegiado (junto con la Naturaleza). Para Marx, la teoría debe recuperar la relación inicialmente invertida: sólo una buena perspectiva podría proceder así y recuperar los daños de la ideología. (Déotte, 2012: 27)

[20] Se volverá sobre el Situacionismo más adelante.

[21] La noción de espectáculo –y el vínculo entre ellas- aparece también en la filosofía agambeniana para pensar lo político. En *La comunidad que viene,* Agamben identifica al espectáculo con "el lenguaje, la comunicabilidad misma o el ser lingüístico del hombre" (2003: 68). En *Medios sin fin* (2001) –específicamente en "Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo"-, califica los libros de Guy Debord –*La sociedad del espectáculo* (1967) y los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (1988)- como lúcidos y severos, pues dan cuenta de las miserias de una sociedad que se ha extendido por todo el planeta. Estos textos ponen en evidencia el carácter fantasmagórico del desdoblamiento del valor (de uso y de cambio) y muestran que "el 'devenir imagen' del capital, no es más que la última metamorfosis de la mercancía" (2001: 56) por el cual ésta accede a una posición de absoluta soberanía sobre la vida de los hombres. Debord responde al capitalismo con un proyecto utópico que pone en juego la relación entre potencia y acto, entre texto y ejecución. El aspecto más inquietante de los libros de Debord es, para Agamben, la meticulosidad con la que la historia se empeña en confirmar sus análisis. En los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo,* aparece la corroboración de las previsiones que habían aparecido veinte años antes en *La sociedad del espectáculo.* En los *Comentarios,* Debord anuncia la unificación sustancial de las democracias del Este y el Oeste en un "espectáculo integrado". El poder espectacular es ahora *lo espectacular integrado* que tiende a imponerse mundialmente. El diagnóstico de *La sociedad del espectáculo* se ve superado por la realidad, pues el espectáculo se mezcla con la realidad y la realización de la razón mercantil demuestra que "el devenir-mundo de la falsificación era también el devenir-falsificación del mundo".

Las exposiciones universales inventan la moda y su novedad absoluta. Para Benjamin, la moda es la reunión compleja de lo orgánico y lo inorgánico, pues mientras la técnica inerva positivamente el cuerpo humano compensando las facultades corporales que fallan, la moda se acopla con la muerte. "El fetichismo que es así sujeto del sex-appeal de lo inorgánico, es su nervio vital" (2012: 27), refiere Déotte. Tal como lo explicita Mario Perniola, "lo que caracteriza al fetiche desde un punto de vista general es su arbitrariedad" (1998: 71). Y agrega algo que se vincula con la noción de "moda", que bien puede entenderse a la luz del pensamiento benjaminiano:

> El fetiche, en definitiva, no es un dios o una diosa del politeísmo griego, no es el producto de la divinización de un modo de ser humano, no es la materialización de un ideal de perfección: al contrario, es anicónico y ajeno a toda sensualidad cualitativa. (…) Se podría incluso afirmar que el fetichismo está hecho más de desprecio que de admiración con respecto al mundo natural en su conjunto: en efecto, la incondicionada veneración con la que considera una entidad accidental es tan ilegítima, caprichosa e irregular como para revelar irreverencia y desdén hacia el orden y la organicidad del cosmos. (pp. 72-73)

¿A qué se refiere lo inorgánico? A aquello momificado, tecnológico, químico y comercializado; es decir, al fetiche. Se transforma en algo abstracto e incorpóreo, pero no puede definirse como imaginario o irreal. Este culto al fetiche viene acompañado según Benjamin de la experiencia traumática del *shock*. Por eso, recurre al Barroco para su tesis de habilitación, pues tiene la premisa de un total alejamiento de lo natural, un "rechazo completo de la expresión subjetiva" (Perniola, 2001: 218). Se abandona una identidad subjetiva fija e inmutable, pues el personaje barroco toma la catástrofe como algo asumido y tiene la capacidad de moverse entre las más complejas contradicciones de un siglo lleno de reveses. El *spleen* baudelaireano se le acerca en algún sentido en relación con el estado de ánimo que no se sorprende frente a la catástrofe, sino que la naturaliza. La contracara de esta introyección es, según Perniola, la descomposición y fragmentación en la que se funda la alegoría barroca, gracias a la cual "cualquier personaje, cualquier cosa, cualquier situación puede significar otra cualquiera: anuncia y prefigura la condición mercantil en la que todo se cambia por todo" (2001: 219).

El tercer operador lo constituye lo que podría denominarse "la utopía sansimoniana". Bajo Luis Felipe, la singularidad deviene lo "particular", que comparte el espacio, en el lugar privado, ilusorio, el interior de un costado y el espacio de trabajo, la oficina abierta sobre el mundo del otro. Así lo expresa Benjamin:

> Bajo Luis Felipe, el individuo particular hace su entrada en la historia. Para el individuo particular el lugar de residencia se encuentra por primera vez en oposición al lugar de trabajo. Aquél viene a constituir el interior; la oficina es su complemento. (…) El interior es el asilo donde se refugia el arte. El coleccionista llega a ser el verdadero ocupante del interior. Convierte en cosa suya la idealización de los objetos. Sobre él recae esta tarea de

> Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter de mercancía. (…) El interior no es sólo el universo del particular, sino también su estuche. Desde Luis Felipe encontramos en el burgués esta tendencia a resarcirse de la ausencia de huella de la vida privada en la gran ciudad. (2007e: 55-56)

El interior representa el universo por la intermediación de los objetos que recuerdan los tiempos pasados. Se convierte en un estuche, al mismo tiempo que un lugar adonde depositar las huellas del exterior, del espacio público, que ha dejado de ser un espacio político o de negociación pública después de la revolución. Benjamin parece hacer hincapié en una concepción del lugar como envoltorio de las cosas, al tiempo que rechaza la concepción del espacio que ha surgido con la perspectiva en el siglo XV en Florencia, pues no deja de ser otra fantasmagoría, como las perspectivas haussmannianas que, sin duda, podrían pensarse también como operadores de la fantasmagoría.

Déotte asegura que Benjamin tiene en mente su descubrimiento de Le Corbusier gracias a la lectura de Giedion, a partir de quien es capaz de atender al "entrecruzamiento cubista de los espacios y más todavía la compenetración de los lugares privados y los espacios públicos, y su reversibilidad" (2012: 29). Para pensar una política benjaminiana del espacio, hay que decir que está en evidente vinculación con las transformaciones psico-sociales propias de la modernidad, pero también con el modo en que en la época se modifican ciudades como Moscú, Nápoles o París. Teniendo en cuenta este marco, la figura del coleccionista es la fase positiva del particular, esto es, un hombre que respeta los espacios de las cosas, el gesto que las ha transmitido, liberadas de su valor de uso y de su valor de cambio: "El interior es el lugar de refugio del arte", asegura Benjamin.

El coleccionista es un actor de desmovilización que opone Benjamin a la fantasmagoría sansimoniana. El sentido político y epistemológico del desafío que arroja con esta operación tiene su fuerza también en el análisis de la figura del *flâneur*. Ambos son agentes de la desmovilización y "el coleccionista es al arte lo que el *flâneur* es a la ciudad" (Déotte, 2012: 30). Al recolectar e inventar el arte, el coleccionista se adjudica la tarea de reducir la heterogeneidad del mundo y, al igual que el *flâneur*, es un "personaje conceptual" que configura una noción particular de conocimiento.

El cuarto operador histórico es, en efecto, el *flâneur* y Baudelaire como figura modélica, cuyo ingenio "que se alimenta de la melancolía, es alegórico" (Benjamin, 1999a: 184). Su mirada se posa sobre la ciudad y la observa alienado. Benjamin da cuenta de esta situación de perplejidad del siguiente modo:

> Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está en el umbral tanto

> de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud. (1999a: 184)

El *flâneur* recorre la ciudad habiendo suspendido todos sus conocimientos sobre ella, a fin de volver posible una experiencia corporal del lugar. La construcción histórica que puede hacer se vincula con su propia experiencia y su capacidad para estar atento a las potencialidades del lugar. Es así como se convierte en un "explorador corporal de un pasado sin archivos, como el coleccionista" (Déotte, 2012: 31).

> Los elementos ctónicos de la ciudad –su formación topográfica, el viejo y abandonado lecho del Sena- han dejado en él huella. Sin embargo, en Baudelaire, en sus 'idilios funerarios' con la ciudad es decisivo un sustrato social: el moderno. Lo moderno es un acento capital de su poesía. Con el 'spleen' hace pedazos el ideal (*Spleen et idéal*). Pero lo moderno cita siempre la protohistoria. Lo cual sucede por medio de la ambigüedad propia de las circunstancias y los productos de esa época. La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica parada. Esta detención es utópica y la imagen dialéctica es, por tanto, una quimera. Es una imagen que expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche. Imagen que exponen los pasajes que son casas a la vez que astros. Imagen que expone la prostituta que es a la vez vendedora y mercancía". (Benjamin, 1999a: 185)

El quinto operador de la fantasmagoría es el ideal urbanístico de Haussmann, es decir, "las vistas en perspectivas a través de largas series de calles" (Benjamin, 1999a: 187). Correspondiente a la tentación del siglo XIX de ennoblecer necesidades técnicas haciendo que se conviertan en finalidades artísticas. Benjamin lo explicita sin ambigüedades: "Las instituciones del señorío mundano y espiritual de la burguesía encuentran su apoteosis en el marco de las arterias urbanas" (1999a: 187). Haussmann, el "*artiste démolisseur*", reorganizó la ciudad intentando asegurar la ciudad contra la guerra civil, previendo las barricadas. Para ello, la anchura de las calles debía hacer imposible la edificación de barricadas y nuevas calles volverían más corto el camino entre los cuarteles y los barrios obreros.

Como lo haría en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* hacia el final de *París, capital del siglo XIX,* Benjamin se refiere al arte asegurando que, si bien había sido Balzac el primero en hablar de las ruinas de la burguesía, fue en realidad el surrealismo "el que primero ha abierto sobre ellas una perspectiva" (Benjamin, 1999a: 189). En este sentido, se vuelve evidente que para Benjamin el siglo XIX es el siglo de la emancipación del arte de las formas figurativas, cuyo comienzo lo señala la arquitectura como construcción de ingeniería. Luego aparece la posibilidad de reproducción de la naturaleza con la fotografía y la literatura en su forma de folletín haciendo ineludible una reflexión sobre la fragmentación. De esta forma, los productos se vuelven disponibles en el mercado aunque, como explica Benjamin, vacilan en un umbral complejo e indefinible: "Los pasajes y los interiores, los panoramas y los pabellones de las exposiciones proceden de esta época. Son residuos de un mundo imaginario.

Valorar en la vigilia esos elementos de ensueño es un ejercicio escolar del pensamiento dialéctico" (Benjamin, 1999a: 190). Así cumple su verdadera función como artífice del despertar histórico.

2.2.2. El urbanismo frente a la historia: el pasaje

A partir de la revisión de *París, capital del siglo XIX,* se vuelve evidente la necesidad de hacer hincapié en dos operadores centrales, el pasaje y el *flâneur,* como los dispositivos urbanos que mejor permiten pensar la relación entre la historia y la arquitectura y entre la ciudad y la forma de la subjetividad que se hace posible en ella.

Los pasajes urbanos están privados en apariencia de toda destinación cultural, pues en ellos las fachadas de los monumentos desaparecen y la fachada misma del pasaje se convierte en el articulador de su función de culto. Tienen una función de comunicación y exposición, cuyas lógicas son distintas, pues la exposición de mercancías tiene un reverso desapercibido, vinculado a la circulación sin destino del *flâneur,* que no se puede definir como un consumidor interesado. Esta paradoja da la clave del poema *Libro de lectura para los habitantes de la ciudad* de Bertolt Brecht (1898-1956), citado al final de *Experiencia y pobreza,* donde Benjamin recuerda como un lamento "¡Borra las huellas!". El *flâneur* suspende su capacidad cognitiva y su recurso a la memoria voluntaria para ser afectado por fenómenos y acontecimientos.

> Si entramos en un cuarto burgués de los años ochenta la impresión más fuerte será, por muy acogedor que parezca, la de que nada tenemos que buscar en él. Nada tenemos que buscar en él porque no hay en él un solo rincón en el que el morador no haya dejado su huella: chucherías en los estantes, velillos sobre los sofás, visillos en las ventanas, rejillas ante la chimenea. Una hermosa frase de Brecht nos ayudará a seguir, a seguir lejos: 'Borra las huellas', dice el estribillo en el primer poema del *Libro de lectura para los habitantes de la ciudad*. Pero en este cuarto burgués se ha hecho costumbre el comportamiento opuesto. Y viceversa, el 'interior' obliga al que lo habita a aceptar un número altísimo de costumbres, costumbres que desde luego se ajustan más al interior en el que vive que en él mismo: esto lo entiende todo aquel que conozca la actitud en que caían los moradores de esos aposentos afelpados cuando algo se enredaba en el gobierno doméstico. […] El nuevo ambiente de vidrio transformará por completo al hombre. (Benjamin, 1987: 172)

En este contexto, Benjamin conceptualiza al *flâneur* como modelo del hombre de la democracia, aquel para quien el centro está en todos lados y en ninguna parte y para quien el sentido reside en lo indecible e ilocalizable. Esto es similar a plantear la definición del centro del poder democrático como lugar vacío.[22] El *flâneur* emerge en un contexto donde la novedad

[22] Esto implica asumirlo como inocupable, supuesto que puede analizarse desde perspectivas como las de Claude Lefort y sus tesis sobre Maquiavelo o la de Giorgio Agamben. Esto conlleva una definición de poder que se distancia de las sociedades teológico-políticas cristianas donde el lugar del poder es el cuerpo del príncipe como vicario de Cristo. En esas sociedades, el poder, la ley, el saber son nociones esencialmente intrincadas y

de la mercancía traza una temporalidad nueva en la que la realidad articula la experiencia de la indeterminación creciente en un espacio del que los dioses medievales se retiran.

La ciudad moderna de Benjamin –París como modelo- tiene una historia atravesada por insurrecciones populares abatidas y este *flâneur* ha devenido una superficie de inscripción totalmente nueva, con una potencialidad susceptible de afectos, como el historiador en tanto hombre sin destino que debe escribir la historia a partir de huellas no-escritas sobre el fracaso de los vencidos. Es precisamente en estos aparatos estrictamente urbanos donde el historiador benjaminiano encuentra las huellas de los perdedores de la historia, pero también en una serie de aparatos –como la perspectiva, la *camera osbscura*, el museo, el panorama, el psicoanálisis y, naturalmente, la fotografía y el cine- encuentra cifrada la proyección hacia el futuro.

Es en *La obra de arte…,* como se ha dicho anteriormente, donde Benjamin propone al cine y la arquitectura como los aparatos que tienen en común el hecho de que vuelven imposible la percepción voluntaria y atenta, puesto que producen una percepción distraída, que abreva en la memoria involuntaria de Proust y sus azares sensoriales. La preocupación benjaminiana se centra en analizar los mecanismos culturales que capturan la percepción para pensar la compleja relación entre lo individual y lo colectivo.

Como en el pasaje, Benjamin encuentra un perfecto ejemplo de ensoñación colectiva en el museo. Se trata de una arquitectura de interior, sin exterioridad, que, en algún sentido, hace posible una historia objetiva del arte, pero también la fantasmagoría colectiva. Es allí también donde se construye una versión mitologizante del pasado. Igual que en el pasaje, donde "el colectivo está al interior del pasaje", pero también "el pasaje como arquitectura está al interior del colectivo". Como explica Buck-Morss, los pasajes que albergaron los primeros sueños consumistas, aparecen en el siglo XX como un "cementerio de mercancías que encerraba el rechazo de un pasado descartado" (2001: 56). La autora incluso les atribuye el poder de evocar una historia al confrontar el presente con un tiempo olvidado, comparable, en tanto experiencia física, a la experiencia mental de la memoria involuntaria de Proust. Se trata, de algún modo, también del tipo de ejercicio que Benjamin realiza en *Infancia en Berlín hacia 1900.*

> Iluminadas por las habitaciones en las que había vivido, las memorias de Proust siguen siendo personales, encerradas en el mundo privado del interior burgués. Benjamin en cambio, se preocupaba por el modo en que el espacio público, la ciudad de Berlín, había entrado en su inconsciente y, a pesar de toda su protegida crianza burguesa, había impactado en su imaginación. (Buck-Morss, 2001: 57)

---

articuladas en torno a la figura del rey. En la ciudad moderna y su democracia, ese centro es ilocalizable y complejo.

Escritos en 1932, los fragmentos de *Infancia en Berlín hacia 1900* (1982) marcaron la despedida de Benjamin de toda patria individual, pues ya en 1934 retoma el proyecto sobre los pasajes para contar la historia colectiva. A partir de sueños, objetos y recorridos urbanos, penetra en la memoria de su propia generación y los cambios que tuvo que atravesar hasta 1933, hito en la historia de los nacionalismos y la desesperanza. En la interpretación benjaminiana, los pasajes comerciales son la imagen del inconsciente colectivo de los sueños de modernidad internacional. Ya se ha visto cómo en *París, capital del siglo XIX,* Benjamin subraya el papel del Estado en la construcción de la fantasmagoría moderna, lo que explica su obsesión por Haussmann y el intento de comprender la operación política de este "artista de la demolición".

Como se señaló anteriormente, la clave de los textos sobre la reproductibilidad técnica de las obras de arte se encuentra en el trabajo sobre la arquitectura gracias al descubrimiento de Giedion. Pero Benjamin no era un socialdemócrata como éste y es por eso que su mirada sobre la modernización haussmanniana de París es muy diferente. Mientras Giedion ve con buenos ojos la modernización de París pensada para el funcionalismo de la circulación y con una mirada estratégica y estética, Benjamin ve la modificación de la Avenida de la Ópera como el contra-modelo del pasaje. El verdadero problema está, sin embargo, en la escritura de la historia que tienen ambos: Giedion lamenta la destrucción de edificios del inconsciente constructivo del siglo XIX y comprende la modernización como parte de un proceso que se acopla bien a las teorías del progreso; en cambio, Benjamin reclama una revolución copernicana en la escritura de la historia y no cree en una restauración de la tradición para no seguir remitologizando el pasado.

Como explica Buck-Morss, las imágenes de la arquitectura y la ingeniería, la pintura, la fotografía y la literatura del siglo XIX configuran una trama compleja que anticipa de algún modo los desastres del fin de esta modernidad. En el mundo de la fantasmagoría benjaminiana –entre la forma (las fachadas historizantes) y el contenido (las arquitecturas técnicas)- es difícil pensar la idea de dialéctica, en tanto una relación marxista del tipo estructura/superestructura. No obstante, siguiendo la perspectiva de Déotte, sí podría decirse que hay una relación topológica en tanto la forma se posa sobre el contenido y la envuelve, pero también el contenido se convierte en la forma desplegada. Sería una topología de continente y contenido, según el modelo de las medias enrolladas y plegadas "según antiquísima costumbre" como consta en "Armarios" de *Infancia en Berlín:*

> Era la 'tradición' la que, enrollada en su interior, tomaba siempre en mi mano y que me atraía de esa manera hacia la profundidad. […] La aproximaba cada vez más hacia mí, hasta que se obraba lo más sorprendente, que la 'tradición' saliese por completo de su

> bolsa, en tanto que ésta dejaba de existir. No me cansaba nunca de hacer la prueba de esta verdad enigmática: que forma y contenido, el velo y lo velado, la 'tradición' y la bolsa, no eran sino una sola cosa. Y había algo más, un tercer fenómeno, aquel calcetín en el cual se convertían las dos. (Benjamin, 1982: 102-103)

Las características objetivas del pasaje son técnicas y están tomadas de la historia: casi podría afirmarse que Benjamin descubrió esto de la lectura de Giedion. Déotte señala que "todo pasa como si después de la lectura de *Construir en Francia*, Benjamin hubiese querido completar la serie de las construcciones técnicas estudiadas por Giedion agregando la de los pasajes urbanos, sobre la cual Giedion no se había detenido" (2012: 70). En algún sentido, Benjamin radicaliza sus tesis al proclamar que el medio está asociado a la técnica de una construcción urbana premoderna. El pasaje es una estructura técnica compleja que genera un medio social indisociable de ella, que nada tiene de natural, siendo que un medio técnico es el resultado de una serie de invenciones genéricamente orientadas hacia el progreso. En relación con esta cuestión, Déotte asegura que el error de la socialdemocracia habría sido el de concluir una causalidad automática entre el mundo de la técnica y el mundo sociopolítico. Este parece ser sin duda el reproche de Benjamin al intentar refrendar algún progreso posible en la esfera general de la producción asumiendo la ruina de antiguos medios asociados (el mundo de la primera técnica, el artesanado, la tradición aurática, entre otros).

Es posible constatar este supuesto con la interpretación benjaminiana de la figura del *Angelus novus* de Paul Klee en la novena tesis de *Sobre el concepto de historia*, en la que el ángel mira hacia atrás con horror las ruinas que se acumulan en el pasado. Es, de alguna forma, la evidencia de que Benjamin había reconocido la especificidad de la lógica de la invención técnica y, en efecto, es imposible pensar la hipótesis central de *La obra de arte…* sin este supuesto. Para comprender la categoría de reproductibilidad técnica no alcanza con considerar los medios como emisores/receptores, sino como dispositivos de poder. Un dispositivo en el que la dimensión de la reproducción está ineludiblemente asegurada por el propio artefacto. Benjamin piensa la producción artística del siglo XX a partir de esta dependencia de la reproducción, que puede ser comprendida a su vez en la figura del archivo y que modifica radicalmente las formas por los modos de transmisión. Reproducción y exhibición se vuelven conceptos fundamentales para comprender la lógica cultural que Benjamin analiza y describe. Esto pasa también con el *Angelus novus* para comprender la historia, pues el ángel se pone en movimiento para que Benjamin construya una metáfora que valga por sí misma. Se trata de un movimiento destinado a conmover al lector, al punto tal que no importe tanto aquello que se describe –el movimiento regresivo de la historia-, como la liberación de una aparición enquistada en la forma. El ángel se convierte en un operador a partir del cual Benjamin vuelve

explícita la necesidad de reescritura de la historia. Ésta encuentra su operador más importante en el *shock*, pues la lógica del *shock* está detrás de estos textos y constituye un pasaje fundamental para la estética moderna, en tanto se la puede entender como una narrativa fundada sobre las ruinas de la estética tradicional, dedicada a la belleza y sus modos de narrarla.

La segunda parte de *París del Segundo Imperio en Baudelaire* (1938) está consagrada a los temas del *flâneur* y la huella, centrales en crítica benjaminiana de la modernidad: "El escritor, una vez que ha puesto el pie en el mercado, mira el panorama en derredor" (Benjamin, 1999: 49). Esta frase confirma que la percepción visual del escritor está atravesada por el panorama, dispositivo del espectáculo aparecido a comienzos del siglo XIX tanto en Londres como en París. Su producción da lugar a una suerte de género literario que son las fisiologías, una especie de literatura panorámica,[23] cuyo más grande representante es, según Benjamin, Honoré de Balzac.

Para dar cuenta de la relación entre lo individual y lo colectivo, Benjamin se refiere a los estudios de Karl Kraus sobre la prensa a fin de mostrar que los acontecimientos ya no pueden dar lugar a una experiencia real de lo psicosocial y que "la experiencia que un individuo puede tener del mundo se limita a la esfera privada, disociada de la esfera colectiva" (Déotte, 2012: 39), pues se asiste a un desfasaje de ambas experiencias. Es precisamente porque la experiencia de un individuo no puede ya integrarse a la experiencia colectiva, que no pueden narrarse los acontecimientos. La poesía de Baudelaire se corresponde con este momento del desfasaje de lo social. Por eso Benjamin busca restaurar un estado donde lo privado y lo público estén en relación de reversibilidad. Si la dimensión social no tiene una relación constitutiva con la experiencia de la singularidad, Benjamin está convencido de que ésta se empobrece fatalmente, se vuelve el reino de lo particular. El estado de cosas al que se enfrenta presenta a la experiencia urbana como la del *shock* producido por la recepción de los medios de comunicación en contacto con la multitud, mientras lo particular habita el pasaje urbano como el burgués su departamento: "tanto uno como otro son abandonados a una ensoñación colectiva que Benjamin no llama ideología, sino *fantasmagoría*, dado que es producto de un aparato de proyección nuevo: el pasaje-panorama" (Déotte, 2012: 40-41). Esta ensoñación es indisociable

[23] En términos literales, en algunas escenas urbanas del costumbrismo literario, el enunciador se posiciona en un lugar elevado de la ciudad y describe sus edificios, sus habitantes. Metafóricamente, los libros de tipos sociales son panorámicos en su intencionalidad: su pretensión es ofrecer un registro lo más exhaustivo posible de las costumbres y de los tipos sociales "existentes" en su época. La mirada panorámica no sólo es literal, cuando el escritor representa desde un sitio elevado el objeto de su representación, sino también metafórica, cuando afirma describir exhaustivamente los tipos sociales y las costumbres de una nación.

de una época en que la ciudad es totalmente nueva y para cuya definición no son suficientes las ideas de industria y mercancía.

De algún modo, podría decirse, Benjamin plantea una filosofía de la ciudad como mundo de los artistas, con fuertes supuestos sobre la relación entre el tiempo y el espacio. Desarrolla, asimismo, una concepción de lo social cuya base tradicional está constituida por la importancia de la transmisión como lo explicita en *El narrador* (1936). De ahí que la literatura y la poesía deben medirse con esta disociación de lo social y con el empobrecimiento de la experiencia, reducida a lo privado. Este énfasis explica por qué en *Sobre algunos temas en Baudelaire* se da tanta importancia al aparato psíquico que Freud teorizó en *La interpretación de los sueños* (1900). Lo disocia del sistema perceptivo y el registro de las huellas mnémicas y encuentra en el surrealismo una apoyatura dilecta. En *La última instantánea de la intelligentsia europea* (1929) y sus referencias a *El paisano de París* (1926) de Louis Aragon, Benjamin asegura que son la mejor propedéutica para el estudio de los pasajes parisinos y la urbanidad moderna. El pasaje como aparato también hace evidente que genera una prodigiosa ensoñación colectiva, que reemplaza lo onírico y sus metamorfosis.

A la luz de estas consideraciones, se puede seguir a Déotte en la afirmación de que Benjamin hizo del pasaje un modelo de aparato utilizando la problemática freudo-proustiana del aparato psíquico. Al hacerlo, desafía la racionalización y la evidencia del *ego cogito* cartesiano a través de una revalorización de la escritura proustiana que puede elaborar un saber a partir de rastros mnémicos inconscientes. El pasaje es un aparato para analizar este fenómeno porque constituye un acontecimiento y no simplemente un dispositivo urbano, en tanto modifica el medio de percepción y, siguiendo los textos sobre Baudelaire, permite construir un género literario como la poesía lírica.

2.2.3. El *flâneur* como figura de la subjetividad de la modernidad

A la luz de los apartados anteriores, podría decirse que existe un vínculo que podría denominarse “estructural” entre el aparato arquitectural que tanto preocupa en *París, capital del siglo XIX* y la literatura y el espectáculo. En este sentido, el panorama sería indisociable del pasaje urbano que se desarrollará en París en el primer tercio del siglo, pues son como ciudades en la ciudad, “una ciudad mucho más hospitalaria que las calles mal iluminadas y frecuentemente desprovistas de veredas” (Déotte, 2012: 36), cuya estructura es idéntica a la del pasaje, pero aporta una dimensión de reflexividad que éste no posee, más allá del dispositivo en sí con su alineación de espejos. A Benjamin, sin embargo, la asociación entre panoramas y

pasajes urbanos le interesa sólo en la medida en que le permiten pensar la experiencia y la transmisión de la experiencia, distinta a la de otros medios como la prensa.

En este contexto, el *flâneur* aparece como una suerte de héroe resistente, baudelaireano, en tanto figura que se identifica sobre un fondo de percepción, que implica un modo de comprender la multitud, el espacio y la política.

Benjamin caracteriza al conjunto pasaje-panorama como la prehistoria de la modernidad, es decir, como una "verdadera matriz productiva inconsciente de imágenes caracterizadas por su inmanencia" (2012: 45) en términos de Déotte. Lo imaginario se convierte en proyectivo, pero privilegia la empatía por la proyección de todos los comportamientos urbanos según un principio de inclusión, en una ausencia de exterioridad. Al mismo tiempo, vuelve evidente una nueva sensibilidad común así como también un nuevo régimen de aparición, es decir, un nuevo principio de reducción de la heterogeneidad del mundo. Según Frisby (2007), el análisis benjaminiano del *flâneur* incorporó la nota de la ambigüedad en este marco, pues a veces es el simple paseante, otras un detective ("La figura del detective se halla preformada en la del *flâneur* (…) se ocultaba la aguda atención de un observador que no pierde de vista a los desprevenidos criminales" [M 13a, 2], dice Benjamin en el *Libro de los pasajes*), también es un descifrador de textos y un lector de la ciudad, pero también casi siempre es el mismo Benjamin. Es algo más que una figura histórica propia de la gran urbe, pues también "funciona como metáfora contemporánea de su propia metodología" (Frisby, 2007: 42). En este sentido, intentar dar cuenta de la conceptualización benjaminiana de la *flânerie* implica asumir que se trata de una actividad compleja basada en la observación, la escucha, la lectura de la historia y la producción de sentidos históricos sobre los que seguir apoyando la experiencia y el arte. El *flâneur* descubre los tipos sociales y los contextos a partir de los cuales arma las constelaciones históricas que permiten pensar sentidos históricos alternativos al hegemónico y representaciones de la experiencia por fuera de las convenciones. A un mundo en *shock* le corresponde una experiencia estético-política del *shock.*

En las notas para el proyecto sobre los pasajes, Benjamin hace ya las primeras referencias al *flâneur* e insinúa su relación con representaciones modernas de la ciudad y con prácticas artísticas como las del surrealismo, al que considera el arte del *flâneur*. El pasado de París se revela en los textos surrealistas –principalmente, de Louis Aragon y André Breton- como revelaciones oníricas en cuyo paisaje se pasea el *flâneur.* En esta ciudad, que Frisby caracteriza como "narcotizada", el recuerdo y la memoria del pasado se vuelven inmediatos y el *flâneur*, la figura urbana del consumo capitalista:

> El *flâneur* como figura histórica aparece como un tipo social que floreció en el período posterior a la Revolución de 1830 hasta el momento en que se desarrollaron los grandes bulevares y los grandes almacenes. En particular, el *flâneur* como figura prosperó en el mismo período en que lo hicieron los pasajes e París, durante el Segundo Imperio de Luis Felipe. (…) El *flâneur* es un paseante, un observador e incluso un personaje ocioso de la ciudad. (Frisby, 2007: 45)

En otros tramos de la obra benjaminiana, el *flâneur* es más cercano al *dandy*, es decir, "una figura de la aristocracia y de la alta burguesía en descenso" (Frisby, 2007: 45), y a la del bohemio. Benjamin analiza la *bohème* en la introducción de su borrador de 1938 sobre *La París del Segundo Imperio en Baudelaire*. Hacia el final del apartado dedicado a "La bohemia", la relaciona con el café, el bulevar y también con el origen de la prensa:

> El ajetreo del café ejercitó a los redactores en el "tempo" del servicio de noticias antes de que se desarrollase el aparato de este último. Al ponerse en uso el telégrafo eléctrico hacia finales del Segundo Imperio, perdió el bulevar su monopolio. Se pudo desde entonces referir catástrofes y crímenes del mundo entero. La asimilación del literato a la sociedad en la que vivía se realizó, por tanto, en el bulevar. En el bulevar era donde se mantenía a disposición cualquier suceso, de un dicho gracioso o de un rumor. En el bulevar pasaba sus horas de ocio que exhibía ante los demás como una parte de su tiempo de trabajo. (Benjamin, 1999a: 41)

La versión de 1939 de *l'exposé* sobre *París, capital…* sitúa al *flâneur* en la multitud y a ésta en el corazón de la metrópolis. El *flâneur* adquiere las notas de la transitoriedad y su habitar la ciudad se vincula a los pasajes y a la llegada de los bulevares haussmannianos y los grandes almacenes. En las notas aclaratorias sobre *París, capital…,* Benjamin se refiere al *flâneur* de la siguiente manera:

> El *flâneur* como bohemio. Excurso sobre el bohemio. Surge al mismo tiempo que el mercado del arte. Trabaja para el numeroso público anónimo de la burguesía y ya no para el mecenas feudal. Constituye el ejército de reserva de la intelectualidad burguesa. Su cooperación inicial con las conspiraciones del ejército cambia más tarde a favor de las insurrecciones del proletariado. Se convierte en un conspirador profesional. Le falta escuela política. Inseguridad de la conciencia de clase. Revolución "política" y "social". *El* Manifiesto comunista como su sentencia de muerte. La bohemia se divide en una oposición legal y en otra anarquista. Posición ambigua de Baudelaire entre ambas. Su huida hacia los asociales. (2007a: 1007)

Esta analítica del *flâneur* le sirve a Benjamin para sus propósitos historiadores. Al cambiar la historia y radicalizarse su modo de producción, hay que repensar la observación, la vigilancia y el secretismo propio de los extraños en la gran ciudad. El *flâneur* es también un mirón, un *voyeur* entrenado en la observación exhaustiva de la metrópolis. En el fragmento J 59, 2 del *Libro de los Pasajes*, Benjamin lo expresa así: "La multitud es un velo que le oculta al *flâneur* la masa" (2007a: 342). Pero el vínculo entre el *flâneur* y la multitud se percibe con claridad en el pasaje, J, 66, 1, en el que aparece la continuidad histórica con el totalitarismo del siglo XX entre el surgimiento de la multitud y las masas del nacionalsocialismo:

> La relación que esto tiene con lo nuevo quizá en ningún sitio quede mejor explicada que en el *flâneur*. En la apariencia de una multitud agitada y animada por sí misma, es donde el *flâneur* sacia su sed por lo nuevo. De hecho, este colectivo no es en absoluto otra cosa que apariencia. Esta "multitud" en la que se deleita el *flâneur* es el molde donde setenta años más tarde se fundirá el concepto nazi de "comunidad del pueblo" [*Volksgemeinschaft*]. El *flâneur,* que se complace demasiado en su propia viveza de espíritu y en su carácter huraño, también se adelantó en esto a sus contemporáneos, pues fue la primera víctima de un espejismo que desde entonces ha cegado a muchos millones. (2007a: 353)

Para el *flâneur,* Benjamin asegura que su ciudad ya no le pertenece y es sólo un escenario, pues su *flânerie* se exhibe como una mercancía en el mercado. El *flâneur* va a hacer "botánica al asfalto" (Benjamin, 1999a: 50) y se pasea por los pasajes como si fuera "una ciudad, un mundo en pequeño" (p. 51), donde está como en su casa, pues el bulevar es "la vivienda del *flâneur*" (p. 51).

El vínculo con lo detectivesco es propio de la gran ciudad. La referencia en este punto es *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe, publicado por primera vez en 1840, pero también *Las flores del mal.* En el *París del Segundo Imperio,* Benjamin lo expresa del siguiente modo:

> El soneto *A un passante* no presenta a la multitud como asilo del criminal, sino como el del amor que se le escapa al poeta. Cabe decir que trata de la función de la multitud no en la existencia del ciudadano, sino en la del erótico. Dicha unción aparece a primera vista como negativa, pero no lo es. La aparición que le fascina, lejos, muy lejos de hurtarse al erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega. El encanto del habitante urbano es un amor no tanto a primera como a última vista. (1999a: 60-61)

La haussmannización se resume para Benjamin en una serie de medidas técnicas que ayudaron al proceso administrativo del control, que operó hasta en "la numeración de las casas en la gran ciudad" dando apoyo al "progreso de la normatización" (p. 62). Por eso, "*El hombre de la multitud* es algo así como la radiografía de una historia detectivesca" (p. 63). En la multitud, el *flâneur* se pierde y, paradójicamente como para Poe, ahí es donde se siente seguro. Seguro en una suerte de incerteza, comparable para Benjamin con el estar bajo los efectos de los estupefacientes:

> Igual efecto consigue a su vez la mercancía de la multitud a la que embriaga y que la rodea de murmullos. La masificación de los clientes que forman el mercado –y éste es el que hace referencia a la mercancía- acrecienta el encanto de la misma para el comprador medio. Cuando Baudelaire habla de la "ebriedad religiosa de las grandes ciudades", su sujeto, que no nombra, bien pudiera ser la mercancía. (1999a: 72)

Este es el contexto en el que Benjamin piensa el héroe baudelaireano, propio de la modernidad, que resiste y se acomoda a la ciudad, siendo testigo de la modificación radical de la historia y de la inauguración de una nueva época: "El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad", dice, pues para vivir la modernidad, "se precisa una constitución heroica" (p. 92). Con esta opinión, Baudelaire y Balzac se distancian del Romanticismo en la medida en que no renuncian

a sus pasiones y a su fuerza de resolución aunque lo hacen con perspectivas diversas: "En Balzac el gladiador se convierte en viajante de comercio", mientras Baudelaire "reconoce en el proletario al gladiador esclavo" (p. 92). Benjamin concluye de esto que "Lo moderno es lo que menos ha seguido pareciéndose a sí mismo; y la antigüedad, que debía esconderse en lo moderno, representa en realidad, la imagen de lo anticuado" (p. 109). El *flâneur* se convierte en este marco en una suerte de figura de la subjetividad, como una representación modélica de la sensibilidad que Benjamin atribuye al siglo XIX y a quienes tuvieron que vivir el cambio de siglo. Este operador histórico central, se complementa en el análisis de su propio ámbito, es decir, la gran ciudad, sobre la que Benjamin indagó de modo más o menos sistemático, según su propio pasaje por la ciudad estuviera guiado por emociones más ligadas a la vida afectiva o a la política, nunca escindibles del todo.

3. La gran ciudad benjaminiana

La metrópolis se desvela como el marco de contención central para un análisis de la subjetividad en el siglo XIX, pero también para pensarla como el gran cambio histórico-estético que inaugura el espacio-imagen de la modernidad. A partir de ella, es posible evaluar la articulación entre la temporalidad, la historia y sus aparatos. La inscripción de un acontecimiento en la historia implica atender, entonces, a su tener lugar (y su localización espacial) y a su devenir huella memorial (su ubicación temporal), pues esta inscripción posibilita la acontecimentalidad en sí y obliga a repensar la historia como operación benjaminiana:

> Pero el terreno puede ser también constantemente labrado, es la tierra ella misma que está en situación de *shock*, inapta para dar lugar. Este será el estado de París después de que pase el ciclón de su modernización por el prefecto Haussmann o aquel del barrio de Alexander Platz, cuadro célebre de la novela de Döblin, porque las avenidas allí están regularmente desfondadas por los trabajos. O puede también compararse con la experiencia límite del soldado de la Primera Guerra Mundial en relación con la del habitante de la ciudad. Y Baudelaire es aquí un guía excelente. (Déotte, 2012: 102)

El convulto E, "Haussmannización, luchas de barricadas", del *Libro de los Pasajes* da una idea de la vinculación entre la historia política y la estética que Benjamin caracteriza de modo categórico: "La predilección de Haussmann por las perspectivas representa un intento de imponer formas artísticas a la técnica (urbanística). Esto siempre conduce al *kitsch.*" [E 2 a, 7] (2007a: 153). Lugar en el que "los poderosos quieren mantener su posición con sangre (policía), con astucia (moda), con magia (pompa)." [E 5 a, 7] (p. 159). Estas son apenas unas notas en el cruce que Benjamin produce en su análisis de las ciudades entre dominación y

arquitectura, entre decretos urbanísticos y clase. De modo más evidente aparece en el fragmento E 12, 1:

> No sólo entiendo por método "Haussmann" el particular estilo bonapartista del parisino Haussmann, consistente en abrir calles anchas y rectas en medio de los atestados barrios obreros, dotándolas de grandes y lujosos edificios a ambos lados, de modo que, además de impedir estratégicamente las barricadas, se forme un proletariado de la construcción específicamente bonapartista, dependiente del gobierno y la ciudad se convierta en una pura ciudad de lujo. Entiendo por "método Haussmann" la práctica generalizada de abrir brechas en los distritos obreros, especialmente en los que tienen una posición céntrica en nuestras grandes ciudades… El resultado es en todas partes el mismo: las calles más problemáticas… desaparecen bajo la autoalabanza de la burguesía, pero vuelven a aparecer enseguida en otro lugar y a menudo a la más cercana vecindad. (2007a: 169)

El análisis de la ciudad está ligado a experiencias autobiográficas y no sólo se remite a la ciudad modélica de París, sino que exige un breve paso al menos por sus fragmentos y diarios sobre Nápoles, Moscú y Berlín. Benjamin construye una "filosofía de la ciudad" entre fines de 1920 y principios de la década de 1930 en sus recorridos por los cuatro puntos cardinales:

> Hacia el Oeste está París, origen de la sociedad burguesa en el sentido político-revolucionario; hacia el Este, Moscú marca el final en el mismo sentido. Al Sur, Nápoles ubica los orígenes mediterráneos, la infancia arropada en el mito de la civilización occidental; al Norte, Berlín representa la infancia, arropada míticamente, del propio autor. (Buck-Morss, 2001: 43)

Como nota Willi Bolle en su texto "Metrópolis & megaciudad: sobre el ordenamiento del saber en los *Pasajes* de Walter Benjamin" (2008), Benjamin traducía "capitale/capital" por "*Metropole*", pero no siempre entendía que se tratara de la "cabeza" que organiza todos los aspectos de la vida social, sino más bien como "madre" de otras ciudades pequeñas. En este sentido, se pueden leer los recorridos benjaminianos por otras ciudades, a medio camino entre la literatura, la crónica y filosofía de la historia. El aporte metodológico de este proyecto se vincula con lo que Bolle denomina una "topografía cultural", entendiendo por "topografía" un espacio de la geografía cultural que se dedica al estudio de la vida cultural de la ciudad, que resulta una buena base para pensar la noción benjaminiana de historia.

Benjamin resolvió el relato de esa topografía estableciendo diversas estrategias en cada ciudad, yendo de la autobiografía y los recuerdos infantiles a la crónica más neutral. En el caso de París, como se ha visto, la figura de Baudelaire no sólo le permitió recurrir a una exquisita crítica de la modernidad, sino que, además, le abrió el camino de la poesía y la melancolía como operaciones legítimas para problematizar el vínculo con el tiempo y el espacio. Baudelaire es sin duda el poeta de la modernidad y la metrópoli moderna se convirtió para y por él en una superficie a ser analizada por categorías que ella misma necesitaba crear. La "poética de la destrucción" de Baudelaire se funda en una "disposición sensitiva" que

Benjamin le atribuye, junto con otras categorías como "melancolía", "alegoría", "pasión estética", que desempeñan un papel central en el arte y que permiten seguir algunos de los infinitos derroteros benjaminianos, ineludibles a la hora de pensar el modo en que desde el arte se puede seguir sosteniendo algún sentido histórico, no fundado en teleologías ni narraciones progresivas, sino en la contingencia del encuentro, la perplejidad y el montaje de la sorpresa.

En un breve texto temprano comprendido en las *Denkbilder* (2011) ("imágenes del pensamiento"), *Desenterrar y recordar*, Benjamin reflexiona sobre los instrumentos y los medios para explorar el pasado. Asegura que la memoria no es un instrumento, sino el medio de lo vivido y que "excavar" en ese medio es la manera de acercarse a acontecimientos vividos. La metáfora se completa del siguiente modo: "Sin lugar a dudas es útil usar planos en las excavaciones, [p]ero también es indispensable la incursión de la azada, cautelosa y a tientas, en la tierra oscura" (p. 128). Benjamin no recorre las ruinas de la ciudad para regodearse en ellas, sino para encontrar el camino que las agrieta, como buscó el cambio en la historia y una redescripción del vínculo del sujeto con la espacio-temporalidad para hacer posible la experiencia entre los escombros de la realidad social de la modernidad.

Con la actitud del coleccionista, Benjamin intentó rescatar la realidad perdida de una realidad histórica que pereció frente a él. Por eso se mencionó anteriormente la importancia del pasaje y ahora podría recordarse el vínculo con el sueño, pues "esta dialéctica de la antigüedad y la modernidad y el reconocimiento de que la antigüedad existe *dentro* de la propia modernidad da ya a su concepción de la modernidad uno de sus rasgos distintivos" (Frisby, 1992: 346-347). Para hacer la historia que considera representativa de su idea de modernidad, Benjamin no se maneja como historiador, sino como arqueólogo, coleccionista, *flâneur*, jugador y falsificador. Son estas las formas que la subjetividad toma para Benjamin y que le permiten excavar en la prehistoria de la modernidad.

En el apartado "Tienda de sellos" de *Dirección única*, Benjamin alude de algún modo a estas sensibilidades históricas que le permitirán explorar las profundidades del paisaje y sus vistas para desenterrar las huellas de una historia rastreable y redimible:

> A quien revisa atados de correspondencia vieja, un sello retirado de la circulación hace ya tiempo y pegado en algún sobre frágil, le dirá a menudo más que docenas de páginas leídas. A veces aparecen pegados en postales y uno no sabe si despegarlos o guardar tal cual la tarjeta postal, como la hoja de algún antiguo maestro que tuviera en la cara y al dorso dos dibujos distintos e igualmente valiosos. Hay también, en las vitrinas de ciertos cafés, cartas que tienen la conciencia sucia y se hallan expuestas, en la picota, a las miradas del mundo. (…) Las cartas que llevan mucho tiempo sin abrir adquieren cierto aire brutal; son desheredadas que, malignamente y en silencio, traman venganza por sus largos días de sufrimientos. (Benjamin, 1987a: 80).

En una conferencia dedicada a las *Metrópolis*, Giorgio Agamben (2006b)[24] propone que se use el término "metrópolis" para algo que no es la ciudad en la tradicional concepción de la *polis*, es decir, algo política y espacialmente definido:

> Sugiero reservar este término, metrópolis, para designar el nuevo tejido urbano que emerge en paralelo con los procesos de transformación que Michel Foucault ha definido como el cambio desde el poder territorial del antiguo régimen, de la antigua soberanía, al biopoder moderno, que es en su esencia, según Foucault, gubernamental. (párr. 2).

Esto implica iluminar cuál es el proceso por el cual el poder asume progresivamente la forma de un gobierno de las cosas y lo humano, es decir, la forma de una economía sobre el tiempo, el espacio y, en definitiva, sobre los cuerpos en la medida de sus movimientos y paseos posibles. Esto se aplica a la mirada benjaminiana sobre la reforma Haussmann. Agamben concibe este tipo de gobierno no como dominio y violencia, sino como una "configuración más compleja que atraviesa la naturaleza misma de los gobernados, implicando así su libertad, es decir, un poder que no es trascendente, sino inmanente" (párr. 5). Está convencido, además, de que la espacialización metropolitana está seguida por un proceso de despolitización porque lo público y lo privado vuelven indistinguibles. Siguiendo estas premisas, con Benjamin podría pensarse que aún en este contexto de modificación espacio-temporal hay algún tipo de agenciamiento posible, es decir, alguna manera de politizar la experiencia en la medida en que se hace más evidente la necesidad de reescribir la historia y, con ella, redescribir el modo de habitarla espacial y temporalmente.

3.1. Nápoles: pre prehistoria de la modernidad

En el trabajo sobre los pasajes parisinos, Benjamin analiza el neoclasicismo del siglo XIX como un intento ideológico por representar un linaje ininterrumpido de la civilización burguesa y la realidad eterna de la dominación imperial de Occidente. Como propone Buck-Morss, la desintegración histórica visible en las ruinas clásicas italianas pone en evidencia la transitoriedad de los imperios. Esa decadencia del pasado se trasladó al artículo sobre Nápoles (aparecido en el *Frankfurter Zeitung* en 1926), en el cual Benjamin recorre las ruinas del pasado para hacer una crítica al presente. La descripción del Nápoles de principios del siglo XX y la imagen de la "porosidad" que aparece recurrentemente en el ensayo hace pensar en la inescindibilidad entre lo público y lo privado y el anclaje imposible entre lo individual y lo comunitario.

[24] La conferencia "Metrópolis" fue pronunciada en el seminario "Metropoli/Moltitudine" organizado por la Unionmade en Venecia el 11 de noviembre de 2006. La traducción al inglés de esta conferencia fue realizada por Arianna Bove y está disponible en www.generation-online.org.

En el sur de Italia, Nápoles se abre como en "vías de desintegración del orden precapitalista" (Buck-Morss, 2001: 44), producto de la mendicidad y la estafa, formas capitalistas del subdesarrollo, que Benjamin y Asja Lacis –quien lo acompaña en la visita y sugiere varias de las imágenes- tienen delante de sus ojos. El modelo capitalista no termina de instalarse en una tierra anclada en la tradición, cuyo mensaje político (el de la ciudad y el del texto) hay que descifrar no sin dificultades. Benjamin lleva el "perderse en la ciudad" que es la premisa fundamental de *Crónica de Berlín* (1932), a Nápoles, inspirado posiblemente por *Viaje a Italia*, novela de formación de Goethe, redactada durante su estancia en Italia entre 1786 y 1788. El breve texto benjaminiano dedicado a Nápoles es una crónica de viaje con la única preocupación de dar cuenta de las calles, los cafés y otros lugares públicos en los que se mueven los católicos napolitanos en sus iglesias, la policía, la camorra y los vendedores ambulantes. Sin embargo, la lectura de Benjamin ubica como actor principal de la ciudad a la historia, que se abre dificultosa entre el intento de modernidad –con sus consecuencias contradictorias- y las ruinas del pasado. En las arcadas y escaleras, Benjamin encuentra la superficie para hacer funcionar su "método" de excavar. Pero en estas excavaciones, la vida y las ruinas se mezclan en una trama tupida, indescifrable para la mirada extranjera, que apenas logra escapar a un pintoresquismo sofisticado.

Benjamin no duda en calificar de "barbarismo" al discurrir de los católicos que parecen anclados en el medioevo. Sin embargo, identifica la fuente de la violencia en la ciudad y no en la Iglesia, seguro de que aquella necesita al catolicismo para que sus excesos sean "legalizados por una leyenda" (Benjamin, 1986: 163). En Nápoles, nació Alfonso de Liguori, dice Benjamin, "el danto que hizo la práctica de la iglesia católica lo suficientemente flexible como para acomodar al estafador y a la puta, a fin de controlarla con más o menos rigurosas penitencias en el confesionario" (p. 163). Benjamin ve en esto una ajustada estrategia de autogestión de la criminalidad, propia de la autoconsciencia de la decadencia moderna, por eso el recorrido por Nápoles pasa de la iglesia católica a la camorra, cuyos cuarteles generales están en los barrios proletarios de los suburbios, dispersos, y no al alcance de la policía.

Las "postales" napolitanas conducen a Benjamin a un congreso de filosofía del que extrae solamente que "nada es disfrutable excepto el agua" (p. 164). La arquitectura "porosa" se completa con la pobreza y la miseria que parecen contagiosas como el miedo a ser engañado. Pero la porosidad se vincula también a que la ciudad es escarpada y que "vista desde la altura si no alcanzan los gritos de abajo, desde el Castillo de San Martino, yace desierta en el crepúsculo, como sobre una roca" (p. 165). La superposición de imágenes benjaminianas describe también los edificios napolitanos, las esquinas con pequeños negocios y una suerte de

desidia moderna*:* "En esas esquinas uno apenas puede distinguir cuando se trata de un edificio en progreso o en uno arrasado por la dilapidación" (p. 166). Por eso concluye con la "porosidad" como resultante de "no sólo la indolencia de los artesanos del Sur, sino también, sobre todo, de la pasión por la improvisación, que demandan que espacio y oportunidad sean preservados a cualquier precio" (pp. 166-167). Cierto asombro le causan a Benjamin los colores de la ciudad, los artistas callejeros y los baqueanos que comen "macarrones con las manos". El mismo operador de su mirada viajera aparece al referirse a los festivales nocturnos de todos los días: "la porosidad es la ley inagotable de la vida de esta ciudad, reapareciendo en todos lados" (p. 168). Esta superposición de "capas" o esta textura "esponjosa" de la ciudad hace que se oculte con asombrosa rapidez algunas horas del domingo. La potencialidad de la experiencia se abre entre las explicitaciones sensoriales, el lenguaje y los gestos y queda habilitada la búsqueda de la historia en el terreno preciso donde se junta el medioevo con la modernidad:

> La conversación es impenetrable para cualquiera desde el exterior. Oídos, narices, ojos, pechos y hombros están señalando estaciones activadas por los dedos. Estas configuraciones se convertirán en erotismo fastidiosamente especializado. Los gestos de ayuda y los toques de impaciencia atraen la atención del extraño a través de una regularidad que excluye la oportunidad. Sí, aquí su causa podría estar perdida sin esperanza, pero el napolitano benevolentemente lo envía a pocos kilómetros a Mori. *Vedere Napoli e poi Mori*, dice, repitiendo un viejo juego de palabras. 'Ve Nápoles y muere', dice el extranjero después de él. (Benjamin, 1986: 173).

3.2. Moscú, el hogar de la revolución

En compañía de Hessel en París, Benjamin escribió a Gershom Scholem que su biblioteca parisina contaba con varias "obras comunistas" y que su interés por el comunismo había empezado a crecer hacia fines de los años 1920. Éste se incrementa considerablemente con su visita a Moscú en los primeros meses de diciembre de 1926 y, además, con su relación con Asja Lacis, militante letona, a quien había conocido en 1924 en Capri. La mirada benjaminiana sobre el comunismo se intensifica y se vuelve más aguda su percepción de la ciudad.[25]

Para aproximarse a la impresión que Moscú causó en Benjamin, hay que aceptar los supuestos del diario como género textual, que, según Scholem, es el "más personal" y sincero de sus escritos. Se trata de una suerte de viaje de iniciación a la realidad social, cultural y política de la Unión Soviética (URSS) con lo que eso significaba para un heterodoxo como Benjamin. A medio camino entre el diario novelado y la crónica periodística, *Diario de Moscú* aborda

[25] Benjamin tuvo antes que interés por el Círculo de Frankfurt por el Círculo de Warburg, pues en el primero había incipientes producciones que se orientaban al estudio del movimiento obrero y el marxismo que poco tenía que ver con los intereses benjaminianos de la época en la que escribió el libro sobre el *Trauerspiel*. La mexcla de misticismo judío, filosofía platónica y crítica literaria lo acercaban más a los estudios warburgianos. Esto al menos hasta conocer Moscú.

diversos temas como las dificultades generadas por el clima, los problemas de comunicación (Benjamin no hablaba ruso), los encuentros con Lacis, pero también aparecen allí profundas reflexiones sobre el proceso político y cultural llevado a cabo en la Unión Soviética y sus vacilaciones en relación con su ingreso al Partido Comunista Alemán.

Sin ser una obra convencionalmente teórica, *Diario de Moscú* es una puesta en evidencia de modo práctico de la observación o iluminación que Benjamin había ejercitado con otras ciudades, como Marsella e Ibiza, además de París y Berlín. Pero como Nápoles, Moscú también parece estar en plena transición, pero en camino hacia el socialismo. Buck-Morss lo expresa del siguiente modo:

> Mientras en Nápoles la transitoriedad expresaba la inestabilidad y el carácter precario de resultados sociales librados al azar, en Moscú, el cambio de ubicación de las oficinas y de las paradas de tranvía y las incesantes mudanzas de muebles son autoconscientes, subrayan la "sorprendente" experimentación de la sociedad y su "incondicional disposición a la movilización". (2001: 46)

Moscú es para Benjamin una especie de "fortaleza" en la que es difícil comunicarse, caracterizada por una aridez climática sin precedentes. En su diario, describe como si de epifanías se tratara trivialidades como viajar en trineo y tranvía, así como también los mercados y puestos en la calle. El momento histórico era el conocido por el dominio de la NEP (Nueva Política Económica),[26] un período de transición entre la economía burguesa capitalista y el nuevo modo de producción socialista. Es decir, existían algunas libertades de comercio, pero comenzaba a prefigurarse el período de colectivización forzada. Esto generaba una "Oposición de izquierda" contra Josef Stalin, cuyo principal dirigente sería Lev Trotsky, mientras se estaba formando una "nueva clase burguesa". Este es también el contexto en el que Benjamin entra en contacto con personajes de la cultura como Vladímir Mayakovski o con Anatoli Lunacharski, el Comisario del pueblo, lo que le permitió conocer el culto a Lenin (muerto en 1924) y el modo en que empezaba a prefigurarse como estrategia política el "culto a la personalidad", que luego se trasladaría forzadamente a Stalin.[27]

---

[26] Tal como lo explica Pablo Fontana en *Cine y colectivización* (2012), al finalizar la Guerra Civil posrevolucionaria un contexto de hambre y rebelión en el campo obligó a los bolcheviques a detener las requisas y dar concesiones al campesinado. En marzo de 1921 el X Congreso del Partido decidió la implementación de la NEP, que consistía en un sistema semicapitalista instalado con el objetivo de recuperar la economía del caos de la Guerra Civil. Se sustituyó el impuesto fijo por uno móvil y se reabrieron los mercados, permitiéndoles a los campesinos disponer libremente de su excedente. Si bien permitía el comercio privado, el gobierno confiaba en el papel de las cooperativas. La era Stalin resolvería este período transicional en la colectivización forzada de la tierra y los medios de producción.

[27] En un artículo de André Bazin « Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique », publicado en *Esprit* en 1950, se postula que las imágenes de los líderes políticos en el cine de ficción sólo se hacen frecuentes una vez que han muerto, cuando ya han sido "momificados" por la historia, como expresa Roman Gubern (1999). Sin embargo, se parte de esta afirmación para analizar la excepción de Stalin en el momento de auge del cine soviético. Como ejemplo más emblemático, Bazin cita *El juramento* (*Klyatva*) realizada por Mijail Ciaureli, quien volvería a

Diario de Moscú deja ver las incertezas de Benjamin frente a la ortodoxia política soviética, como se ve de modo muy claro en el texto de las tesis de *Sobre el concepto de historia,* en donde Benjamin plasma su más mordaz crítica a las teorías progresivas y las teleologías políticas. No obstante, sus ideales revolucionarios están intactos y se vuelcan en sus escritos posteriores a su visita a Moscú, en los que describe el contexto urbano todavía con un aspecto tradicional en el que las usanzas rusas se mezclan con las costumbres revolucionarias de los primeros veinte. Benjamin describe Moscú del siguiente modo:

> El estilo arquitectónico de la ciudad se caracteriza por numerosas construcciones de uno o dos pisos. Esto le da un aspecto de ciudad veraniega, que provoca que al contemplarla uno sienta el doble de frío. Las paredes suelen ser de varios colores, por lo general apagados: sobresale el color rojo, aunque también es común encontrar azul, amarillo y, según palabras de Reich, verde. Las veredas son llamativamente angostas: son tan tacaños con el sueño como derrochadores con el espacio aéreo. (Benjamin, 2011a: 21-22)

El clima modifica definitivamente la percepción de la ciudad, pero el frío no le impide identificar algunas postales vinculadas a una mirada histórico-económica. Se trata de una metrópolis pobre y venida a menos en la que, sin embargo, "hay un lujo que se mantiene como el sarro lo hace en la boca herida: la chocolatería de N. Kraft, una elegante boutique ubicada en la calle Petrovska, en la que enormes jarrones de porcelana, fríos y espantosos, se mezclan con abrigos de piel" (2011a: 32). La mendicidad, no obstante, no es tan agresiva como en el sur, donde la insistencia del vagabundo implica al menos un dejo de vitalidad. Aquí los moribundos forman una corporación y las esquinas -especialmente aquellas en las cuales los extranjeros hacen sus negocios- están atestadas de harapos que funcionan de cama para los mendigos y hacen de Moscú una guardia de enfermería al aire libre.

En la lectura de la "cartografía" benjaminiana de Moscú, se observa que Benjamin no tiene claro cuál es el futuro de la revolución –es evidente la ambivalencia de su descripción- y ve sin duda en la NEP un obstáculo para su éxito definitivo. La sociedad soviética atraviesa la transformación de la revolución en un esfuerzo tecnológico más comprometido que determinaría el auténtico cambio social. Por eso mismo, Benjamin presta especial atención al modo en que el Partido maneja los medios de comunicación y el consumo de masas al tiempo que entiende que la revolución económica es *conditio sine qua non* para una auténtica revolución cultural.

---

glorificar a Stalin poco después en *La caída de Padenie Berlina,* en Berlín en 1949. No era la primera vez que Stalin aparecía en la pantalla encarnado por un actor, pero trazando una temporalidad que comienza con la muerte de Lenin en 1924 para construir una continuidad histórica y glorifica la personalidad por encima de la persona, solventado por el profuso uso de ángulos contrapicados que ensalzaban la figura del líder y la imagen recurrente de Stalin rodeado de multitudes que lo siguen con férreo compromiso.

3.3. Berlín, la ciudad originaria

En su *Crónica de Berlín* (1996), Benjamin recupera los lugares de su infancia y el modo en que una ciudad puede constituir una historia y una experiencia narrativa. Así recurre a guías que le permiten reconstruir las coordenadas fundamentales de esa experiencia, desde las niñeras con las que se va al zoológico hasta la estación Neubaelsberg, pasando por Schillstrasse, Hessel y la Escuela Emperador Federico. Benjamin realiza una crónica de la ciudad y de la experiencia de amarla: "Berlín, que abarca todo el final de la niñez y hasta el comienzo de mi época de estudiante: la impotencia de la ciudad" (p. 190). Recuerda en particular que su modo de recorrer la ciudad se asemeja al de aquel que intenta entrar en el laberinto para atrapar al Minotauro debido a su "malísimo sentido de la orientación". En *Infancia en Berlín hacia 1900* (1982), Benjamin se explaya también sobre la falta de orientación y la metáfora del laberinto. En el apartado "Tiergarten", dice que "importa poco no saber orientarse en una ciudad" porque perderse en ella es "como quien se pierde en el bosque" y requiere aprendizaje por el "camino a este laberinto, que no carecía de su Ariadna" (p. 15).

La memoria hace su aparición en las primeras páginas y lo propio hacen Proust y la memoria involuntaria promediando el ensayo. Benjamin da una definición sugerente al decir "quién sabe cuánto de lo que hoy constituye mi relación personal con las calles de la ciudad se fundamenta en esta resistencia" (1996: 190). Para describir su vínculo afectivo con la ciudad de su infancia, intenta "organizar gráficamente en un mapa el espacio vital – *bíos*" (1996: 190). Y con la contundencia política de escritos posteriores, dedica parte de su crónica a describir la pobreza como variable esencial para describir los barrios de Berlín, pero también a los individuos que la recorren:

> Pero esta visión de conjunto no merecería ninguna confianza si no diera cuenta del único medio en el que estas imágenes se muestran y adquieren una transparencia, el medio en el que, si bien todavía de forma velada, ya se pueden vislumbrar las líneas del porvenir como lejanos perfiles montañosos. Dicho medio es la realidad presente de quien escribe. Desde esta realidad, el autor secciona de otro modo la serie de sus experiencias. (1996: 195)

Estas ideas lo conducen de la idea de pobreza y los barrios más abandonados, a la seducción del "mundo real" al "cruzar por primera vez el umbral de la propia clase social en la inaudita fascinación de dirigir la palabra a una puta en plena calle" (Benjamin, 1996: 196).

Experiencia y memoria quedan unidas al lenguaje de la crónica. Benjamin asegura que el lenguaje supone que la consciencia no es un mero instrumento para explorar el pasado, sino que se trata de su escenario más auténtico: "es el medio de lo vivido, como la tierra es el medio en el que las ciudades muertas yacen sepultadas" (1996: 210). En efecto, Benjamin señala que el hombre que quiera acercarse a su pasado debe hacerlo cavando y que eso determina la

intensidad de los recuerdos: "no deben tener miedo a volver una y otra vez sobre uno y el mismo estado de cosas; esparcirlo como se esparce tierra, levantarlo como se levanta la tierra al cavar" (1996: 210). Estas ideas producen la imagen de la memoria como una superficie texturada, con capas, a las que explorar cuidadosamente para que aparezca lo que Benjamin denomina "imágenes", las cuales, "desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor –como escombros o torsos en la galería del coleccionista- en los aposentos de nuestra posterior clarividencia" (1996: 210). Aquí se anticipa el método basado en el montaje y la descontextualización que resulta fundamental para leer los dispositivos que Benjamin analiza para alcanzar su imagen de la modernidad y su decadencia.

A pesar de que está seguro de la necesidad de un plan, es consciente también de que parte de los hallazgos están relacionados con el azar. "De ahí que –asegura- el recuerdo no deba avanzar de un modo narrativo, ni menos aún informativo, sino ensayar épica y rapsódicamente, en el sentido estricto de la palabra" (p. 211). Esto significa que el tanteo por lugares nuevos permite ir a capas cada vez más profundas. Estos recuerdos, no obstante, no consolidan para Benjamin necesariamente una autobiografía, pues los recuerdos de Berlín no tienen que ver ni con el tiempo, ni con el transcurso (con los que sí se vincularía la autobiografía), sino con el espacio, con la textura de la memoria provocada por la espacialidad, por el recorrido, la contingencia del aparecer y la inconstancia para retener.

Benjamin no describe la ciudad, sino el ambiente de ciudad de Berlín como "sensato y ruidoso" y, como si filmara una sinfonía de ciudad,[28] le atribuye las notas que siguen:

[28] Durante la década de 1920, el cine de vanguardia europeo encontró un especial atractivo en las sinfonías de ciudades, es decir, retratos en movimiento que, además de explorar las particularidades de cada lugar, dieran cuenta de su "ritmo" representativo. Desafiando las convenciones que identifican documental y ficción, las sinfonías de ciudades podían incluso dar una idea sobre la fuerza que el cine tiene para dar cuenta de una idiosincrasia y un estilo de vida al mismo tiempo que permitía reflejar la mirada de su realizador. "Filmar la ciudad revertiría en una toma de conciencia del hecho de filmar aquello que en la ciudad refleja el cine" (Comolli, 1994: 2). En 1927, Walter Ruttmann hizo un ejercicio benjaminiano *avant la lettre* en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, Symphonie einer Grosstadt*), capaz de captar la esencia del movimiento, describiendo la ciudad desde el alba con los primeros movimientos de los trenes hasta el fin del día donde vuelve la calma. Contemporánea de otras "sinfonías" como las que ya que existían sobre Moscú de Kaufman y Kopalin y otros films de Paul Strand y Charles Sheeller. Sin embargo, *Berlín…* inauguró un estilo y hasta el mismo Ruttmann siguió con producciones similares sobre las ciudades de Düsseldorf, Sttutgart y Hamburgo. En *Berlín...*, el único argumento es el desarrollo de la ciudad en un día y su único protagonista, la misma Berlín. Los individuos no se destacan de ningún modo especial, sino como parte de la minuciosa descripción de la ciudad y sus movimientos. En efecto, durante el primer acto, no tienen ningún lugar; sólo "la máquina" y los trenes llenan la pantalla hasta entrar en la ciudad muy temprano en la mañana. Así comienza el film. Una descripción casi sensual de las partes de un tren que parece no conducir nadie y su inexpugnable fuerza al atravesar inmensas distancias. Y con el avanzar del tren, las líneas telefónicas que forman un entramado casi musical, las vigas de un puente, la armonía perfecta de los rieles que se articulan en movimientos controlados para ir advirtiendo la modificación del paisaje, del campo a la ciudad, de la planicie a la industria en una perfección sincopada. Una vez en la ciudad, las persianas de los negocios se alzan lentamente para dar comienzo a un ritmo diferente. Pero la máquina no pierde su preponderancia, sino que sigue manifestándose con la misma arrolladora arrogancia.

> "[L]a ciudad del trabajo y la metrópoli del tráfago, realmente se ha mostrado no menos sino más bien más llena que algunas otras de muertos en los lugares y en los instantes en que da testimonio de esos muertos, sea más que cualquier otra cosa lo que le da a la infancia eso que la hace tan difícil de comprender y al mismo tiempo tan seductoramente atormentadora como los sueños medio olvidados". (1996: 213)

Pero la ciudad de Berlín es también para Benjamin la que acerca a la infancia con los muertos: "Se muestra tan artificialmente unida (aunque no menos reservada) al reino de los muertos, allí donde éste surge introducido en el los vivos, que a la propia vida" (1996: p. 213). Y la vincula a su propia sensibilidad sobre el lugar, que lo obliga a recordar una cartografía relacionada con "la redada de Stralau, Fridericus mil ochocientos cuarenta y ocho", es decir, con esa tradición topográfica que representa "la unión con los muertos de este suelo" (p. 213).

Benjamin viaja frenéticamente para superar las fronteras del paisaje dado, de manera de acompañarle a aquella elegida para re-escribir la historia, es decir, volver a viajar al pasado para horadar las fronteras de aquello escrito y aprendido, para escapar de las historias conocidas. El viaje no adquiere pleno sentido en la observación desprevenida propia del extranjero, sino que, como explica Miguel Vedda, "Benjamin convierte asimismo al desamparo en base para la construcción de una fenomenología de la gran ciudad" (Vedda, 2008: 90). Para producir una mirada nueva, Benjamin parte de un supuesto que pone a prueba en cada ciudad que visita: "El tiempo, en el que vive aquel que no tiene vivienda, para el viajero que no deja atrás ninguna e convierte en palacio" (Vedda: 2008: 90). Esta espacialización del tiempo se mezcla con la necesidad de su historización propia el turista, del viajero desprevenido. Sin embargo, el viajero se enfrenta a la misma lógica con la que se piensa la ciudad moderna, que niega el pasado y lo oculta detrás de las fantasmagorías comerciales. Cierto es, no obstante, que es precisamente la historización de esta operación la que Benjamin realiza cuando la porosidad de Nápoles no funciona para Berlín, siendo ésta más racional y sistemática para exhibir su placer frente al progreso.

El efecto de la modernidad podría reducirse a la necesidad de ocultar el pasado, solidario con un "estar a la moda" que Benjamin reprocha. El intento de desciframiento de la ciudad debe estar preparado para hundirse en las apariencias y no puede esperar que los monumentos públicos y las ciudades hablen por sí mismas. Y para que aparezca el ambiente verdaderamente "político" tiene que hacer un esfuerzo mayor que el necesario para encontrar esa otra "postal" en la ciudad de Marsella:

> *Suburbios*. A medida que nos alejamos del centro, el ambiente se vuelve cada vez más político. Se llega a los diques secos, a los puertos fluviales, a los depósitos, a los cuarteles de la pobreza, a los desperdigados asilos de la miseria: los márgenes de la ciudad. En los márgenes se dan circunstancias extraordinarias, son el terreno en el que se libra ininterrumpidamente la gran batalla decisiva entre la ciudad y el campo. En ninguna parte

> es más encarnizada que entre Marsella y el paisaje provenzal. Es la lucha cuerpo a cuerpo de los postes de telégrafo contra las pitas, del alambre de púa contra las palmeras con espinas, de los vahos de niebla que inundan los corredores malolientes contra la oscuridad húmeda de los plátanos que crecen en campos calurosos, de las escalinatas fatigosas contra las laderas imponentes. (Benjamin, 2011: 91)

Benjamin realiza este mapa político de las ciudades con el claro objetivo de desafiar el destello conocido de la imagen turística y con la intención de que en la relectura de la ciudad también emerja la lógica que la hizo posible. Esta cartografía parece orientada a través de un enorme anacronismo a la premisa del *Atlas of Emotion* (2007), en el que Giuliana Bruno traza un "viaje emocional" a través de la arquitectura y el arte, a fin de construir una geografía de la intimidad. Benjamin siempre se halla a medio camino entre la experiencia personal y el comentario histórico-político, pero sus textos sobre ciudades permiten configurar un mapa de las emociones involucradas en el contexto urbano de las primeras décadas para leer la historia. Benjamin describe Berlín a partir de una desautomatización de la mirada que arroja al paisaje urbano de su niñez. Y es justamente donde genera el terreno propicio para que aparezca la memoria involuntaria por la cual los recuerdos que no se justifican en el recorrido emergen para reconstruir la experiencia. Benjamin crea para sus paseos por la ciudad un tipo de escritura discontinua que fisura cualquier cronología y recomienza cada vez. El "perderse" por Berlín se equipara a una suerte de "técnicas de extravío" que articuló en sus recorridos por París.

La crónica berlinesa consiste en las imágenes más primitivas de su memoria, "pequeña catástrofe meteorológica", como elige llamarla. En Berlín y a partir de ella, los amigos como el poeta Fritz Heinle hacen su aparición en la memoria. Con él evoca la época del "movimiento de la juventud" y los cafés en los que se reunían. Benjamin produce una topografía del recuerdo en la que reconstruye espacios físicos (como los cafés y la habitación de Heinle, por ejemplo), pero también espacios como el de las cartas o las poesías. Esto mismo hace en las "estancias" de *Infancia en Berlín hacia 1900*, donde los detalles configuran una trama tupida en la que es posible encontrar a Benjamin en el pasado y el presente de su escritura al mismo tiempo. *Infancia en Berlín* no fue publicado como libro, pero Benjamin dio a conocer con el seudónimo de Detleft Holz algunos de esos textos en publicaciones periódicas, lo que también haría con el libro de cartas de *Personajes alemanes*, debido sobre todo a la prohibición existente ya para los autores judíos a causa del ascenso del nazismo al poder.

La memoria de Berlín encuentra un correlato complejo en *El Berlín demónico* (1987d), relatos radiofónicos en los que Benjamin habla a los niños de temas fascinantes e inapropiados (pues en ellos bien y mal son a menudo indistinguibles). Así aparecen Fausto, Cagliostro y la magia, los contrabandistas de alcohol en la época de la Ley Seca en Estados Unidos y,

fundamentalmente, los escritores monstruosos del siglo XIX. Estos textos están curiosamente plagados de imágenes fantasmales, con un vocabulario y una permanente remisión a lo extraño y ominoso que también se puede encontrar en los escritos más sistemáticos de crítica de la cultura, la historia y el totalitarismo nazi:

> Cuando era pequeño, sólo podía leer a Hoffmann a escondidas, por la noche, cuando mis padres habían salido de casa. Y me acuerdo de una de esas noches de lectura, sentado en la enorme mesa del comedor, bajo la lámpara del techo; era la *Cammerstrasse.* No se oía un solo ruido en toda la casa y, mientras leía "Las minas de Falún", todos los seres horribles iban arremolinándose lentamente en medio de la oscuridad que me rodeaba. (…) No llegué a entender ni una sola palabra de toda la historia. "Ni el propio diablo –dijo Heinrich Heine refiriéndose a las obras de Hoffmann- sería capaz de describir cosas tan diabólicas". Algo de eso hay: junto a lo fantasmal, lo espectral, lo siniestro, algo satánico recorre estos escritos. (1987d: 17)

Desde 1928 hasta la primavera de 1933, Benjamin pasó la mayor parte del tiempo en Berlín viviendo de escribir artículos para distintos medios, y es en la radio donde encontró un lugar mucho más innovador y sugerente. Las estaciones de radio de Berlín y Frankfurt transmitieron 84 programas escritos y conducidos por Benjamin. No eran ficciones ni eran surrealistas, sino que tenían un objetivo que Buck-Morss califica de pedagógico, pues había que enseñar a los jóvenes a leer el paisaje urbano y los textos literarios que la ciudad generaba. Con una explícita actitud crítica, Benjamin expresa su confianza en el modo en que el nuevo medio de comunicación puede establecer nuevas formas de cultura popular. Sin embargo, mientras más confiaba en la potencia transformadora del proletariado, éste mismo "estaba cambiando de lado" (Buck-Morss, 2001: 54).

> La consigna nazi, "*Deutschland Erchache!"* ("¡Alemania, despierta!") instaba a algo muy diferente, no a un despertar de la historia reciente, sino a la recuperación del pasado en un sentido pseudo-histórico, como mito. Hitler utilizó la radio para impulsar una cultura política antitética a todo aquello por lo que trabajaba Benjamin. El fascismo invirtió la práctica vanguardista de poner la realidad sobre el escenario, montando no sólo espectáculos políticos, sino acontecimientos históricos, y por tanto transformando la realidad misma en teatro. (Buck-Morss, 2001: 55)

4. *Shock* y melancolía

Al comienzo de este capítulo, se mencionó *Affective Mapping,* donde Jonathan Flatley se propone pensar el potencial político de un afecto considerado normalmente como negativo y obturador de la acción y el pensamiento como lo es la melancolía. En efecto, propone pensar a la melancolía en su aspecto "activo", como un verbo, y asumir que "melancolizar" no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede referir a la dimensión del "hacer" y funcionar como el impulso para la conquista de deseos, cambios o reescrituras. El autor realiza una obligada referencia a *Duelo y melancolía* que Freud comenzó a escribir en 1915, para pensar la experiencia de la modernidad como constitutivamente discontinua y ligada

a la pérdida, cuyo tratamiento encuentra en Benjamin un giro hacia el aspecto histórico del *hacer* humano.

En Benjamin, la melancolía se convierte en un problema histórico vinculado a la experiencia de la modernidad. Según Flatley, en la perspectiva benjaminiana de la melancolía se vuelve evidente "la historicidad de la propia subjetividad, en efecto la sustancia de la historicidad" (2008: 3). Conectando la melancolía con la experiencia de la modernidad, Benjamin habilita pensar el modo en que el arte en general y el cine en particular, entre otras prácticas culturales que intentan desafiar la normatividad representativa de la dominación, como modos de reescribir la historia desde una perspectiva nueva, vinculada a los vencidos de la historia.

El análisis de la ciudad que Benjamin realiza tomando como referencia el pasaje del siglo XIX al XX vuelve evidente que lo que se da es el último golpe de la dominación propia de la lógica progresiva de la historia. Esta es la rescritura que Benjamin cree necesaria y es la melancolía uno de los operadores que permite considerar la potencialidad de los afectos que se desarrollan en su crítica al historicismo y que funciona como una potencialidad que reconoce en los afectos –la melancolía de los textos sobre el siglo XIX y el odio en las tesis de *Sobre el concepto de historia*- un tipo de conocimiento que desafía las convenciones de la dominación, es decir, los relatos tradicionales y sus aspectos formales de acuerdo a conformidades cristalizadas por esa misma dominación. El arte intenta dar cuenta de estas convenciones y de los usos que se hacen de ellas al tiempo que trata de encontrar la manera de representar las experiencias de la modernidad –que para Flatley incluyen la urbanización, la industrialización, la colonización y el imperialismo- y sus consecuencias afectivas a través de diversas tecnologías estéticas. Siguiendo el planteo de Flatley, se puede entender el modo melancólico benjaminiano como una forma de conexión vital con el mundo y no un obturador de la acción, además de un afecto que permite abordar la historicidad de la experiencia.

Flatley se refiere a *Las flores del mal* de Baudelaire que, en 1857, representa un punto de giro en la historia de la relación entre la melancolía y la estética. Con Baudelaire, "vemos la emergencia de una poesía melancólica decididamente antiterapéutica, cuyo objetivo no es hacer 'sentir mejor' o redimir experiencias dañadas, sino redirigir la atención a esas experiencias" (2008: 6). El modernismo de Baudelaire, como se ha visto, intenta transformar la experiencia del tedio (*l'ennui*) -que quita al individuo su capacidad de actuar- en *spleen*, es decir, en un estado en el cual se es excesivamente consciente e interesado por las pérdidas y el sufrimiento. En el planteo benjaminiano, esta transformación se da por una suerte de auto-extrañamiento, en la medida en que se produce una alienación que permite convertir a la vida emocional en un dato histórico a ser pensado, a ser melancolizado.

Flatley recuerda el significado que los formalistas rusos tenían de extrañamiento o la idea de un "efecto de alienación", que abordaban las obras brechtianas. A partir de esta desautomatización o desfamiliarización, es posible ver la vida emocional como extraña y pensarla a partir de un distanciamiento reflexivo. Rever en este sentido la fisura en la subjetividad que marca la experiencia del *shock* invita a pensar modos de representar o tramar ese *shock* en tanto experiencia de la modernidad y reorientar la acción melancólica no hacia la pérdida, sino a la activa narración de la pérdida. Ser moderno implica por definición estar separado del pasado, pero la melancolía compele a vincularse de algún modo con él.

Benjamin historizó la melancolía en *El origen del drama barroco alemán* (1925) partiendo de la teoría de los humores, el retorno a la antigüedad griega durante el Renacimiento, momento en que la figura de Marcelo Ficino es central al incorporar la tradición astrológica sobre Saturno, que derivó en una iconografía muy transitada como el grabado *Melancolía I* (1514) de Albrecht Dürer y hasta en los héroes melancólicos shakespeareanos como Hamlet.

> Saturno engendra a los hombres completamente materiales, sólo apropiados para el duro trabajo del campo; pero, gracias a su posición, en cuanto que es el más alto de los planetas, precisamente a la inversa también engendra a los extremadamente espirituales, a los *religiosi contemplativi,* enteramente apartados de toda vida terrena. (Benjamin, 2007d: 364)

Asegura que la historia de la melancolía tiene lugar en el espacio de esta dialéctica y en ella alcanza el punto culminante la magia propia del Renacimiento. Se trata de una época en la que el hombre se esfuerza por descubrir las fuentes del conocimiento oculto de la naturaleza. En este contexto, la imagen del melancólico intenta captar las fuerzas espirituales de Saturno y escapar a la demencia. Se vuelve evidente, según Benjamin, el modo en que la teoría de la melancolía cristaliza en torno a una gran cantidad de antiguos símbolos en los que sólo el Renacimiento con la melancolía heroica proyectará "con una incomparable genialidad interpretativa la imponente dialéctica presente en tales dogmas" (p. 366).

Con Ficino aparece expresada la profunda vinculación existente entre genio y melancolía. La creación artística, literaria y filosófica permite al melancólico canalizar las energías que descubre en su interior. Con Ficino se puede pensar en la lectura benjaminiana la existencia de un favoritismo entre la inactiva interiorización del melancólico, su conciencia de totalidad y el trabajo intelectual, cuyo constante ejercicio del pensamiento exige aislamiento, abstracción, concentración y contemplación estática de las propias fantasmagorías. Es propio del melancólico el tratar mejor con las cosas que con las personas, y es en la creación en donde se produce mejor esa relación.

Benjamin intenta presentar al Barroco sin deudas con el mundo clásico, es decir, no asimilable a la tragedia griega en la medida en que sus objetos dramáticos –ahora la historia y no el mito- daban por resultado géneros y *pathos* claramente diferenciados. En el teatro barroco, sube a escena la historia sin *topoi* cósmicos de dioses, pues su puesta se corresponde con el mundo interior del sentimiento y los temas políticos. El drama barroco no toma su fuerza de la antigüedad, no es un "retorno" al mundo antiguo, sino más identificable con el siglo XX y los problemas estilísticos que se pueden pensar en el expresionismo. Para decirlo con Warburg, el barroco podía verse como "una vuelta a la vida" del barroco, pero no un retorno a la antigüedad. Su herencia renacentista era imponente y se plasmaba en múltiples aspectos coreográficos e icónicos y de estilo, pero Benjamin prefería poner énfasis en su singularidad inasimilable.

La exaltación, el abatimiento, la aflicción, el horror de la muerte y la melancolía aparecen en el Barroco, pero son más identificables en el temple del hombre moderno, afligido por los conflictos de la Contrarreforma, que tensionan la vida y la muerte, la finitud y la infinitud, la eternidad y la vida. Benjamin presenta al *Trauerspiel* como un drama fuertemente moderno y a la melancolía como su núcleo fundamental. El barroco es en algún punto un "mundo vacío", en el que el hombre padece un mundo de convenciones externas, contrapuestas a la "humanidad" que eliminan todo sentido vital y espontánea intimidad. Benjamin articula una protesta contra la sociedad burguesa en términos de un quiebre de una comunidad utópica o mesiánicamente figurada. Para Benjamin, eso estaba implicado en la entrada en la modernidad, asociada a la mutilación y el empobrecimiento del alma. La melancolía en este contexto capta el compromiso con las cosas muertas, pues las circunstancias del mundo protestante son las determinantes del estado de ánimo melancólico, aunque Benjamin no cree que se trate de un sentimiento fugaz, sino un "sentimiento motriz" en respuesta a una "constitución objetiva del mundo", en el que la mirada melancólica es una forma objetiva de relación para sostenerse en pleno luto.

En el estado melancólico, el mundo se convierte en una serie de objetos sin función necesaria o significado preciso, el mundo mismo ha sido vaciado de significado y, en este sentido, ha sido preparado para la transformación alegórica. El estado emocional melancólico, aún a través de la pérdida y las ruinas, es al mismo tiempo liberado para imaginar el modo en que el mundo habrá de ser transformado, el modo en que las cosas podrían ser verdaderamente diferentes de lo que son. El melancólico se abraza al objeto muerto o perdido a fin de redimirlo. Así es cómo Benjamin lee *Melancolía I,* en el cual el sujeto ha dejado de lado los utensilios de la vida activa y son vistos ahora como objetos de contemplación. Benjamin habilita el espacio para una

potencia imaginativa disruptiva de trasformación radical y redentora en la que este modo melancólico de ver, no obstante el retiro hacia la melancolía contemplativa, podría servir a una función afirmativa.

En el Romanticismo –de Goethe a Keats, pasando por las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) de Kant- la melancolía se entiende como un estado de reflexión intensificada y de auto-consciencia, además de una mirada sobre el sufrimiento que termina siendo una "fuerza de ennoblecimiento del alma" (Flatley, 2008: 38), pues para comprender el sufrimiento o experimentar la belleza –dos tareas caras a la estética de la redención benjaminiana-, Flatley asegura que es necesario conocer la melancolía. Es posible, entonces, asumir que la melancolía es para Benjamin metodológica y, por lo tanto, no se reduce a un estado de contemplación paralizante, sino que se transforma en un estado afirmativo que mira hacia el futuro, que ve en la imagine una potencia de futuridad, que permite asumir que melancolizar es el modo en que se captura la pérdida en el presente y se la arroja al futuro, trazando una lógica histórica a partir de la discontinuidad y la revaloración del instante. Es evidente que el tema de la pérdida y la melancolía son temas centrales en el pensamiento benjaminiano, que aparecen con absoluta preminencia en trabajo sobre el *Trauerspiel* alemán, en los escritos sobre Baudelaire y en las tesis de *Sobre el concepto de historia.* En todos los casos, obligan a asumir una relación pasado, presente y futuro de absoluta imbricación, que hace imposible concebir una lógica línea o circular aproblemática, donde hay un empuje victorioso de pasado a futuro o un eterno retorno de la victoria de los vencedores. Como explica Flatley, la melancolía no es para Benjamin algo a ser curado, sino que el sentimiento de pérdida y el imposible duelo son emociones a las que seguir atado y no objetos históricos que dejar simplemente atrás.

Benjamin critica duramente la melancolía obturadora de la acción, que transforma todo estado en una parálisis autocomplaciente. Criticó ferozmente los poemas de Eric Kästner, poeta y novelista alemán que después de la Primera Guerra se convertiría en una resonada voz pacifista y acuñó la expresión "melancolía de izquierda" en un breve texto escrito en 1931 para referirse a aquella que genera preocupación por los restos de los antiguos bienes espirituales, pero con una mirada tan inactiva como el atesoramiento del burgués. Refiriéndose a la literatura de Kästner, Benjamin se explaya del siguiente modo:

> En definitiva, este radicalismo de izquierda es precisamente la actitud para la cual ya no hay una acción política correspondiente. Esto es para la izquierda, no de esta o aquella tendencia, sino simplemente para la izquierda que es posible en general. Desde el comienzo, lo que tiene en mente es una tranquilidad negativista. La metamorfosis de la lucha política de una decisión compulsiva a un objeto de placer, de un medio de

> producción a un artículo de consumo, esto es lo característico de esta última literatura. (Benjamin, 2013: párr. 5)

De acuerdo con Kästner, la literatura cumpliría una función político-didáctica una vez que fuera despojado de sus propias pretensiones decadentes y pudiera revelar la inmoralidad e hipocresía de la sociedad de su tiempo. Benjamin condenó el trabajo de Kästner y no fue el único; otros intelectuales también lo acusaban de promover una forma de resignación y quietismo "bajo la bandera de la indignación moral de la izquierda" (Pensky, 2001: 8). Para Benjamin, la melancolía de izquierda hace de la lucha política un objeto de consumo placentero que obliga a gozar de una "tranquilidad negativista" (cit. Flatley: 65), que sólo conduce a un fatalismo improductivo. En este sentido, Benjamin valora la melancolía que se enfrenta a la pérdida desde una preocupación por el presente político y, en efecto, ve en esto la forma para evitar una mirada cínica sobre la propia acción y alguna posibilidad de agencia colectiva.

> Aun cuando la melancolía es para Benjamin un fenómeno subjetivamente experienciado, su fuente de valor (potencial) no se remite a tendencias o habilidades individuales o de creatividad solipsista, sino a la forma de posibilitar el acceso a los orígenes históricos del propio sufrimiento y, aún más, a la lógica de la historicidad en sí. (Flatley: 65).

Benjamin encontró la dimensión positiva de la melancolía en Baudelaire. La melancolía *illa heroica* de Ficino se puede pensar en la figura de Baudelaire, pues el poeta usa su propia experiencia de pérdida como un modo de investigar el cambio histórico. Baudelaire es para Flatley un "traumatófilo" (cuya raíz *Traum*, aparece en los vocablos alemanes que aluden a sueño, ilusión y trauma), a fin de reunir un conjunto de datos históricos sobre la experiencia colectiva para la producción poética. Luego, redirige esa mirada hacia su propia experiencia de la ruina a fin de trasladarlo a la producción alegórica.

El *spleen* baudelaireano agranda la distancia entre el momento presente y la vida vivida. Es esta perspectiva la que genera el extrañamiento que permite aferrarse al pasado afectivamente y el espacio donde la melancolía se convierte en el operador de la necesidad de reescritura. Benjamin problematiza esto vinculando la experiencia de soledad del *flâneur* con su auto-extrañamiento frente a la experiencia del *shock* provocado por la gran ciudad y las transformaciones sociales y políticas implicadas en los cambios de fin de siglo. Quien está más allá de la experiencia, es decir, envuelto en *l'ennui*, se siente azorado por un leve miedo que lo hace alejarse de sus emociones. Para Benjamin, esto se vincula inexorablemente con un empobrecimiento de la experiencia que Baudelaire vio con claridad. En *Sobre algunos temas en Baudelaire,* Benjamin lo explicita al referir la discusión sobre la noción de memoria involuntaria de Proust, que le permite, en la inmediatez de una emoción vinculada a un

estímulo, acercarse a una emoción olvidada que hace que el pasado olvidado o dormido irrumpa en la cronología. Esta disrupción no es un escape del presente, sino un retorno a él desde el pasado.

La declinación de la experiencia se vincula ineludiblemente a la modernidad, es decir, a la urbanización y las nuevas formas de guerra organizada, el trabajo fabril y la precarización de la vida. Estas nuevas experiencias generan una paradójica respuesta: cuanto más necesario se hace el contacto afectivo con otros pero más dificultoso en la ciudad moderna, mayor aislamiento se genera para poder hacer frente a las experiencias disruptivas de la modernidad. Es en este contexto que la figura de Proust y la experiencia de la *Recherche* se vuelven relevantes para la indagación benjaminiana sobre la modernidad y la relación entre memoria y modernismo. Lo mismo ocurre con la atención de Baudelaire a la pobreza de la experiencia presente, en respuesta de la cual aparece el tedio de la existencia.

Para recuperar y posibilitar la experiencia, Benjamin piensa el vínculo entre lo individual y lo colectivo, atendiendo a la fisura de la disrupción, a la contingencia de la experiencia (de una magdalena, por ejemplo) y por lo mismo cualquier intento historicista conservador que borre estas micro-experiencias a ser evitado categóricamente. El historicismo empatiza con el victorioso y refuerza los valores hegemónicos, ignorando los momentos de lucha y discontinuidad detrás de los documentos de cultura, trazando un tiempo homogéneo, aproblemático, que plasma el pasado en una imagen complaciente a la que no hace falta volver. Precisamente, la respuesta materialista de Benjamin al historicismo se vincula con la práctica de una rememoración melancólica, es decir, con el intento de atrapar en una imagen el pasado y el presente. La imagen que reúne dialécticamente la melancolía por el pasado y la necesidad de cambio que surge de ella no tiene una lógica histórica prefijada, sino que es la del tiempo discontinuo, que interrumpe y fisura la historia de la dominación. En esta imagen dialéctica, confluyen el pasado y el presente y la dimensión emotiva con la que se alimentan mutuamente en la medida en que el presente puede producir alguna reparación. La posibilidad de una conexión melancólica con el pasado está posibilitada en Benjamin por una lógica temporal ligada a los afectos que establecen una cesura profunda en el tiempo homogéneo y vacío de la historia de dominación acontecida, representada y cristalizada en el imaginario de la derrota.

En *El origen del drama barroco alemán,* Benjamin evidencia que el sujeto melancólico tiene la posibilidad de resistir a la pérdida o la naturaleza caída de la experiencia de la modernidad. Pero a su vez la melancolía permite un acceso profundo al mundo material y a su expresión en la forma alegórica. Si bien Benjamin aborda el problema de la melancolía en el Barroco –aun inscribiéndose en la tradición clásica sobre el tema, esto es, la historia que va de Platón y

Aristóteles al Renacimiento, sirviéndose de la Escuela de Salerno y de las aproximaciones de Aby Warburg y su interés astrológico- lo que el melancólico pierde en la modernidad es su propia subjetividad, es el sujeto luctuoso mismo el que se diluye en la fugacidad y la velocidad. Ya en "El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia", artículo de 1916 -el mismo año en que asegura haber concebido el proyecto sobre el barroco alemán-, Benjamin indaga sobre el modo en que "el lenguaje natural se realiza en la tristeza y cuál puede ser la forma de expresión del duelo" (Benjamin, 1987c: 118). El problema sigue siendo de qué modo se expresa este luto continuo de la pobreza de experiencia. Parte de la respuesta está posiblemente en el tratamiento de la alegoría en *El origen del drama barroco alemán*, en donde se analiza la solidaridad entre luto y alegoría y se esclarece el lugar que la melancolía tiene en el pensamiento.

La alegoría se presenta como la instancia expositiva de la caducidad de las cosas, es el aparecer de la muerte de las cosas lo que la alegoría exhibe. En este sentido, para comprender el vínculo con la melancolía, hay que poner en relación ambas nociones y asumir la clave teológica en la que se desarrolla el planteo. Tal como propone Susan Sontag (2007), "la alegoría es la manera de leer el mundo típica de los melancólicos" (p. 133) y carga con todo el peso del dolor de la naturaleza que se sabe extraviada incluso, para Benjamin, desde el relato del *Génesis*.

El barroco intenta conjugar individualismo y tradición, autoridad y libertad, mística y sensualidad, teología y superstición. Esta heterodoxia será muy cara al Benjamin de textos posteriores. Por ahora, basta decir que, entre el Renacimiento y la Ilustración, Benjamin encontró en el barroco la tristeza y la melancolía que le permitían desconfiar de la razón y hacer de la historia su terreno de análisis y su método al considerar el acontecimiento en su ser fragmentario volviéndose expresión en la alegoría de la ruina. El contenido de verdad y el contenido objetivo son las dos polarizaciones de la actividad crítica en el drama alemán que Benjamin explora y a partir de las cuales determina la labor de la crítica alegórica. El contenido objetivo es el sello que legitima la obra de arte en calidad de reconstrucción histórica, mientras que el contenido de verdad alude a la experiencia individual de apropiación estética. Esto aparece claramente en la raíz "*Trauer*" de *Trauerspiel*, haciendo referencia a las ideas de luto y tristeza. ¿Quién ha muerto? El sujeto de la experiencia moderna, pues ahora el paseante de la ciudad logra unir en su camino el pasado, el presente y el futuro, esto es, consigue trazar una "lógica" histórica para su experiencia de la modernidad. ¿Cómo pensar alguna *poiesis* para el tiempo presente, para lo que Benjamin llamará "tiempo-ahora"? ¿Es posible esto en la modernidad?

En una intervención de 1970, Fredric Jameson responde desde el marxismo, valiéndose tal vez de que Benjamin asegura que "la conciencia del curso vacío del tiempo junto a lo que es el *taedium vitae* son como dos pesas que mantienen en marcha el engranaje de la melancolía" (Benjamin, 2007, J 69, 5). Jameson expresa sus intuiciones del modo siguiente:

> La obra de Walter Benjamin me parece marcada por un doloroso esfuerzo hacia una totalidad o una unidad de la experiencia a la que la situación histórica amenaza con resquebrajar a cada paso. Se trata de una visión de un mundo de ruinas y fragmentos, un antiguo caos con lo que sea que la naturaleza sorprende a la conciencia, estos son algunas de las imágenes a las que parece recurrir, ya sea Benjamin mismo o la propia mente del lector al abordar su obra. La idea de una totalidad o una unidad no es, naturalmente, original: ¿cuántos filósofos modernos han intentado describir la "existencia dañada" propia de la sociedad moderna, el daño psicológico de la división del trabajo y la especialización, la alienación general, la deshumanización de la vida moderna y las formas más específicas que toma esta alienación? (…) Benjamin es el único entre estos pensadores que intenta salvar su propia vida: de ahí el poder fascinante de sus escritos, incomparable no sólo con la *inteligencia* dialéctica, sino sobre todo tal vez por la manera en que su parte autobiográfica encuentra satisfacción simbólica en las forma de ideas expresadas de manera abstracta (1970: 53)

La melancolía permite pensar, entonces, cierto agenciamiento cuando no se reduce a la parálisis conformista que encuentra placer en el dolor y la pérdida. La melancolía debe entenderse no ligada a síntomas de enfermedad o propios de la decadencia de la historia. Por el contrario, la melancolía puede convertirse en una suerte de antídoto "antimoderno" que posibilite volver sobre las ruinas no para describirlas como fase necesaria de un proceso positivo, sino para devolver la imagen del horror como los monstruos de la literatura del siglo XIX. Drácula, Frankenstein o Dr. Jekyll y Mr. Hyde, entre otros, melancolizaron las fantasías destructivas del capitalismo mordaz, la tecnologización de la vida y la confianza ciega en el discurso cientificista y positivista.

A partir del diagnóstico benjaminiano, la melancolía puede ser el signo de una nueva comprensión del tiempo y el espacio, que vuelve sobre la división individual/colectivo de la fantasmagoría del siglo XIX para intentar restaurar alguna comunidad posible. Esta comunidad se comportaría como una infancia, con cierta recuperación de sueños, pero también con plena consciencia de que las pesadillas se terminan al llegar la mañana. La melancolía es un término que puede guiar la lectura de Benjamin para comprender el corazón de su visión crítica, pues el antimodernismo de la melancolía se rebela contra el tiempo moderno, contra el tiempo continuo del progreso, y no se resigna a rendirse a la irreversibilidad del tiempo homogéneo y resignado que mina la condición humana. Así la melancolía es el método retrospectivo y prospectivo que permite volver sobre el pasado para impactar sobre la contingencia del presente, pero también fantasear con realidades en un irremediablemente melancólico futuro.

Benjamin está profundamente preocupado por el presente, por el escenario del siglo XX en la una historia de la melancolía. Este escenario está caracterizado por la apropiación de lo que siempre había sido un sentimiento o síndrome asociado con la elite espiritual y económica (los pensadores, poetas, artistas, escritores). Desde la perspectiva benjaminiana, es posible ver que la melancolía infecta cualquier causa política. Desde la mirada de Max Pensky (2001), en términos políticos, el sinsentido se desplaza hacia la resignación, la negación del poder de decisión. Una política melancólica, entonces, se desliza en secreto, colaborando con aquellas fuerzas a las que buscaba oponerse. Este es el resultado invariable cuando la melancolía, como todos los otros síndromes y afecciones de la "alta" literatura, es desauratizada, borrada de su aislamiento esotérico y empujada hacia un escenario político y económico.

La melancolía benjaminiana obliga a borrar la línea que separa el recuerdo del olvido. Por eso a Benjamin le llama la atención Baudelaire, Proust y los surrealistas, que ponen en funcionamiento un comportamiento paradójico en el que el rechazo y la aceptación del peso del pasado sostienen una tensión creativa, una productividad en la que los elementos del pasado emergen sucesivamente. La memoria no aparece como un asunto de la decisión subjetiva, sino que bajo el peso de la memoria, el sujeto es arrojado a la marea en la cual cada fragmento, sobrecargado de memoria, aparece como un potencial correlato de otro; cada palabra con cada imagen, cada imagen con cada palabra. Cada objeto del pasado es redimido en el recuerdo y cada recuerdo es recuperado por el historiador o el artista que lo sacan de la linealidad y lo reacomodan en la tensión compleja entre olvido y recuerdo.

Capítulo 3. La crítica al historicismo. Hacia una estética de la redención

1. Del progreso como religión secular a la discontinuidad radical del arte

El progreso llegó a ser el equivalente de una religión en el siglo XIX, junto con las exposiciones universales que se convirtieron en altares sagrados y las mercancías que se volvieron objetos de culto. La modernidad se convirtió en el lente a través del cual leer la continuidad histórica ininterrumpida de la utopía social y la armonía de clase.

Las notas de *Sobre el concepto de historia* (1940) fueron primero un manuscrito considerado un "borrador" y luego un manifiesto sobre la historia entendida como permanente catástrofe, cuyo núcleo estaba ocupado por una homologación entre cultura y barbarie, con su punto culminante en el totalitarismo y el estado del capitalismo en el siglo XX. A la luz de esta premisa general, es posible asumir que repensar la historia es para Benjamin reorganizar la mirada sobre el tiempo y la experiencia (del tiempo) y resituar los acontecimientos del pasado en una trama compleja con el presente y el futuro a fin de que no se ajuste a teleologías ni relatos progresistas. Sus indagaciones sobre el arte en general, la poesía de Baudelaire y la cultura de masas en la época de la reproductibilidad técnica tienen la función también de retraducir la experiencia estética a la experiencia histórica. En otras palabras, tienen la función de pensar las condiciones de posibilidad de alguna experiencia histórica posible. Así es como Benjamin articula el concepto de "ahora" con una dimensión dialéctica que le permite imaginar sentidos históricos que sean moral y políticamente responsables en relación con las experiencias históricas del pasado.

Benjamin exige una interrupción del continuo de la historia (y de la historia como continuo) y la profanación de cualquier teleología, a fin de consolidar una inmanentización del sentido histórico y pensar alternativas para desafiar la crononormatividad del progreso y la opresión ligada a él. La configuración de una historia que haga posible la emancipación no puede estar unida a la lógica de la dominación que caracterizó el progresismo y el historicismo, sino que debe abrir en la historia la fisura emancipadora. La redención sólo es posible si "el pasado se introduce en el presente y lo habita en razón de un 'índice secreto' por el cual ambos se encuentran referidos a la redención" (Jaramillo Vélez, 1993: 75). La fractura de la historia no es, sin embargo, desconocida por todos: los "vencidos" benjaminianos están habituados a la interrupción, a la disrupción del continuo permanente. La apuesta política es en el "ahora" instalar la cesura que interrumpa la lógica historicista del progreso:

> La contracara de esta postura antihistoricista es, como se sabe, el énfasis benjaminiano en la interrupción mesiánica del tiempo, que por ser tal recupera las esperanzas incumplidas,

> en un salto de tigre al pasado; un tiempo pleno y actual, el *Jetzt-Zeit*, abre paso a la conjunción súbita de utopía y revolución. (Sazbón, 1993: 97)

Sólo así se entiende tanto la metáfora del "salto de tigre al pasado" como el método de citación que Benjamin impone en gran parte de sus trabajos y que es el eje central de su apuesta política. Citar es arrancar de un continuo. Citar la historia no citada implica rescatarla de una trama continua de dominación y opresión. La descontextualización constituye el gesto revolucionario benjaminiano que intenta emancipar a los acontecimientos de un contexto caracterizado por el dominio.

Como explica Catanzaro (2003), "la discontinuidad es, para Benjamin, la representación básica sobre la que se cimenta la experiencia temporal e histórica de las clases oprimidas" (p. 34). Es a partir de esta discontinuidad que Benjamin concibe la constitución de la subjetividad política que no debe operar una revolución sólo para el pasado o sólo para el futuro, sino para que el presente sea significativo. No se trata de una apropiación del pasado, sino de hallar en el pasado los motivos y fuerzas para una interrupción en el presente. El sentido histórico, la articulación pasado, presente y futuro, que Benjamin propone implica una detención del curso de la dominación, que es dialéctica, compleja y significativa en el presente. Se trata de un solapamiento de tiempos que desconecta al pasado de la trama de una linealidad teleológica no-significativa y que asume la irreparabilidad del pasado para consolidar en el presente la posibilidad de que se instituya una temporalidad política nueva. Sus actores serán los historiadores, los filósofos, los artistas y la comunidad entera. Sin embargo, Benjamin no confía en que todos los terrenos del hacer sean igualmente potenciadores de las intuiciones revolucionarias. El arte es sin duda uno de esos ámbitos privilegiados.

1.1. El método para interrogar al progreso

Para cuestionar los "dogmas" de la modernidad y pensar la especificidad del arte, Benjamin elige una suerte de "micro-estrategia", es decir, se concentra en motivos aparentemente mínimos que, al ser explorados, puedan develar los secretos del mito del progreso y, eventualmente, los resquicios a través de los cuales poder pensar nuevas formas de concebir la política, el arte y el sentido histórico. En *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption* (1994), Richard Wolin sugiere que el método benjaminiano no es algo que precede a sus ideas, sino que se puede deducir inmanentemente de su trabajo. Uno de los cuestionamientos a los que Benjamin intenta responder –y que determina sus hallazgos metodológicos- es cómo algo inefable como la verdad puede emerger de algo limitado por el tiempo y la sensibilidad como una obra de arte. En este sentido, puede comprenderse el intento benjaminiano de explicar por

qué las obras artísticas se originan en un determinado momento, tienen una "historia" y preservan su contenido de verdad de la contingencia de la mirada historicista:

> Las investigaciones actuales en la historia del arte conducen sólo a la historia de la forma o el contenido, en la que la obra de arte aparece sólo como ejemplo o modelo; una historia de las obras de arte en sí mismas nunca se realiza verdaderamente. Nada hay que las guíe tanto extensivamente como intensivamente… La conexión esencial entre las obras de arte permanece intensiva. En este sentido, las obras de arte parecen similares a los sistemas filosóficos, en los que la así llamada "historia" de la filosofía es o bien una historia de dogmas poco interesantes, o una historia de problemas, en cuyo caso el interés en la extensión temporal está en peligro de ser perdido y pasado de alto como interpretación atemporal e *intensiva*. La historicidad específica de las obras de arte está en algún acontecimiento que no está revelado en la "historia del arte", sino sólo en la interpretación. (Wollin, 1994: 83) [29]

Este poder que aparece *intensivamente* a través de la interpretación de obras de arte es el poder de la idea. Es a la luz de este presupuesto que Benjamin examina el *Trauerspiel* en su forma extrema del drama barroco en la medida en que podría ser revelado no como un ejemplo, sino como ejemplar/modelo (*exemplary*, para Wollin), como una Idea en el sentido metafísico.

En el prólogo del trabajo sobre el *Trauerspiel*, Benjamin intenta pensar el problema de la representación filosófica y su contenido explícito. El tema de descubrir un método filosófico apropiado se vuelve irrelevante a menos que al mismo tiempo se intente dar respuesta al problema de la representación. En este sentido, no sólo el prólogo –*Fragmento epistemocrítico*- sino la preferencia de Benjamin al ensayo como vehículo de expresión filosófica, traiciona una deuda con el artículo *Sobre la esencia y forma del ensayo. Una carta a Leo Popper* (1910) de G. Lukács. Wollin asegura que en ambos autores la preferencia por el ensayo se vincula a la pérdida de confianza en la totalidad en un mundo decididamente problemático.

La naturaleza fragmentaria del ensayo refleja la pérdida inmanente de significado en el mundo y tiene para Benjamin la virtud de ser capaz de rastrear la verdad que yace en el hiato entre los modos de representación simbólico y conceptual. Como vehículo de representación filosófica, el ensayo permite mediar entre la forma y la vida. Es así como Benjamin toma críticamente a las obras de arte como punto de partida para dar cuenta del aspecto sensitivo de la verdad –lo que implica el problema de representación en sí- que no se puede alcanzar desde el nivel conceptual. Es la relación entre arte y verdad la que aparece codificada en el prólogo del *Trauerspiel*, formulado originalmente por Benjamin en la disertación de 1919 sobre el romanticismo alemán. Allí aparece la idea de que el criticismo no debería hacer nada más que desocultar las predisposiciones secretas de la obra.

[29] Se realiza una traducción de la cita a partir de la traducción que realiza Richard Wollin. El original es Benjamin, Walter (1966), *Briefe*, 2 vols. Gershom Sholem and Thodor W. Adorno, Frankfurt, Verlag.

> El valor de los fragmentos de pensamiento es tanto más decisivo cuanto menos se puedan medir inmediatamente por la concepción fundamental y de él depende el brillo de la exposición en la misma medida en que depende el del mosaico de la calidad que tenga el esmalte. La relación del trabajo microscópico con la magnitud del todo plástico y del intelectual expresa cómo el contenido de verdad sólo se puede aprehender con la inmersión más precisa en los detalles de un contenido objetivo. (Benjamin, 2007d: 225)

Para Benjamin, el filósofo ocupa la posición intermedia entre el investigador y el artista en la medida en que su tarea es el "ejercicio en la proyección descriptiva del mundo de las ideas" (2007d: 228). Y el contenido de verdad sólo se hace accesible a través del estudio exhaustivo de los detalles. Por eso es el artista una suerte de depositario y mediador, un agente histórico verdadero.

En el *Fragmento epistemocrítico*, aparece una noción central en la teoría de la historia benjaminiana como es la de redención. A partir de su conceptualización de la noción de "experiencia", Benjamin busca aproximarse a la plenitud de la experiencia teológica; sin embargo, no es simplemente una imagen *positiva* de la redención, sino que se vincula más a la intención de poner en evidencia la condición degradada de la realidad, pensando la redención como un punto a partir del cual la filosofía puede volverse una práctica responsable para contemplar y repensar la desesperación del mundo. Es a partir de la investigación y de una "iluminación" que Benjamin redime los trazos vencidos de la historia; si no es una redención real, es al menos simbólica. Según Wollin, reagrupando los elementos materiales de los fenómenos en una constelación filosóficamente informada, puede emerger una idea a partir de la cual los fenómenos se vuelven redimibles. Las ideas son, a la luz de esta conceptualización, constelaciones sin tiempo que redimen, pues "las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas" (2007d: 230). En esta lógica para pensar la relación entre representación, idea y verdad, subyace una idea de conocimiento que es, por un lado, una profana operación de la mente y, por otro lado, una percepción mesiánica. Es importante traer a colación el señalamiento de Wollin en relación con la insistencia de Benjamin en que una idea no contribuye a la comprensión del fenómeno en ningún sentido: "En cuanto tal, la idea pertenece a un ámbito radicalmente distinto del aprehendido por ella. No se puede por tanto adoptar como criterio de su existencia si lo aprehendido lo comprende bajo sí como el concepto de género contiene a las especies" (2007d: 230). Las ideas están, entonces, menos vinculadas a la comprensión de los fenómenos en un sentido convencional que lo que lo están con la cuestión de la representación o interpretación de los fenómenos como si fueran vistos desde el punto de vista de la vida redimida. La verdad no resulta ser algo a lo que se pueda acceder de modo intencional como si fuera un simple tema de conocimiento. Por el contrario, Benjamin lo ve del modo siguiente:

> La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas. La actitud adecuada respecto a ella nunca puede ser por consiguiente una mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer. La verdad es la muerte de la intención. (2007d: 231).

2. La crítica al historicismo y la lectura "a contrapelo" de la historia.

La lectura de las tesis de *Sobre el concepto de historia* (1940) provee una serie de elementos fundamentales a través de los cuales comprender la idea benjaminiana de historia y el modo en que pretende volver sobre el pasado para redimirlo y confiar en las reescrituras de la historia y el arte para configurar una revolución política y una articulación responsable de pasado-presente-futuro. Para comprender la crítica al concepto de progreso, hay que tener presente –más allá de su complejidad expositiva que implica- especialmente el convulto N, "Teoría del conocimiento. Teoría del progreso", del *Libro de los pasajes.* Es allí también donde Benjamin hace explícita su crítica al historicismo y expone sus premisas para la reconfiguración de la historia:

> El concepto de progreso tuvo que dirigirse al instante contra la teoría crítica de la historia, pues ya no se empleaba como escala de medida de determinados cambios históricos, sino que debía medir la distancia entre un origen y un final legendarios de la historia. En otras palabras: tan pronto como el progreso se convierte en el rasgo característico de todo curso de la historia, su concepto aparece en un contexto de hipostatización acrítica en lugar de en uno de planteamiento crítico. Este último contexto es reconocible desde la observación histórica concreta porque hace visible la regresión con una nitidez tan grande al menos como la de cualquier progreso. (Así Turgot Jochmann). (Benjamin, 2007a: 480-481)

Las tesis de *Sobre el concepto de historia* constituyen el último texto escrito por Benjamin antes de su muerte en 1940. Habían sido redactadas para ser una introducción teórico-metodológica de la obra sobre los Pasajes de París. Intentar darles una interpretación implica deconstruir un dispositivo que Benjamin articuló para pensar un acercamiento políticamente productivo a la historia. Como se ha explicitado, la obra benjaminiana se puede entender en los términos de una resistencia contra la barbarie moderna, que llega en los años en los que le tocó vivir a un despliegue desenfrenado con el ascenso hiperbólico de los gobiernos totalitarios.

Para Benjamin, el conocimiento de la historia es también la forma de hacer la historia, lo cual implica actualizar y desencadenar la energía mesiánica contenida en el pasado, de la que depende el destino materialista histórico del presente que pretende lograr su redención. Para la comprensión de la historia, asimismo, Benjamin propone leer la historia "a contrapelo" y reescribirla para esclarecer una forma políticamente comprometida de interpelar al pasado desde el materialismo histórico, pero también con el sostén de la teología y el mesianismo judío. En la lógica de esta compleja dialéctica se puede entender el argumento central de la primera de las tesis:

> Hubo un autómata construido de manera tal que, a cada movimiento de un jugador de ajedrez, respondía con otro, que le aseguraba el triunfo de la partida. Un muñeco vestido de turco, con la boquilla del narguile en la boca, estaba sentado ante el tablero que descansaba sobre una amplia mesa. Un sistema de espejos producía la ilusión de que todos los lados de la mesa eran transparentes. En realidad, dentro de ella había un enano jorobado que era un maestro en ajedrez y que movía la mano del muñeco mediante cordeles. En la filosofía, uno puede imaginar un equivalente de ese mecanismo; está hecho para que venza siempre el muñeco que conocemos como "materialismo histórico". (Benjamin, 2007: 21)

El lenguaje metafórico no obtura la potencialidad explicativa de la tesis, que anuncia uno de los temas centrales de todo el texto, esto es, la extraña asociación entre teología y materialismo. Lo primero que salta a la vista son las comillas que agregan un tono irónico a "materialismo histórico". Evidentemente, Benjamin está aludiendo a que no se trata del verdadero materialismo, sino aquello que se ha hecho creer por tal. Siguiendo la interpretación de Michael Löwy (2005), el "uno" refiere a los principales voceros del marxismo de su época, es decir, "los ideólogos de la Segunda y la Tercera Internacional" (p. 48). Para Benjamin, el materialismo histórico es un método que entiende la historia como una máquina que "automáticamente" llevará al triunfo del socialismo y la revolución del proletariado. "Para este materialismo mecánico, el desarrollo de las fuerzas productivas, el progreso económico y las 'leyes de la historia' llevan necesariamente a la crisis final del capitalismo y a la victoria del proletariado" (Löwy: 48). Sin embargo, las dudas de Benjamin parecen apuntar a que ese autómata no es capaz de ganar la partida de ajedrez. "Ganar", en este contexto, implica luchar contra la versión de la historia consolidada por las fuerzas opresoras y vencer las clases dominantes, esto es, al fascismo de 1940 que ha vencido como mínimo en Alemania, Austria, España y Francia.

Para Benjamin, la interpretación adecuada de la historia es parte del proceso hacia la victoria y no es algo que un muñeco carente de alma revolucionaria pueda lograr. Löwy asegura que la alegoría está inspirada en el cuento de Edgar Allan Poe traducido por Charles Baudelaire, "El jugador de ajedrez", la historia de un ajedrecista autómata presentado en 1769 ante la corte de Viena por el barón Wolfgang von Kempelen. Löwy enfatiza la función filosófica de este uso intertextual dado que la conclusión de "El jugador de ajedrez" es que algunos de los movimientos del autómata son regulados por el espíritu, mientras que en Benjamin es posible pensar que el espíritu de Poe se traduce en la teología, esto es, en el espíritu mesiánico sin el cual el materialismo histórico no puede hacer la revolución ni triunfar.

Para Benjamin, la teología remite a la rememoración (*Eingedenken*) y a la redención mesiánica (*Erlösung*) y son ambas componentes del concepto de historia configurado en las tesis, que se complementa con el materialismo histórico en la medida en que, alegóricamente, podrían ser el

amo y el siervo que se necesitan equilibrada y mutuamente. Se propone una concepción de la historia a la luz de dos formas de conocimiento diversas como son el marxismo y la religión. A Benjamin no le interesa el marxismo que se identifica con la socialdemocracia o el comunismo, sino su sentido práctico de la verdad, es decir, que la verdad es justicia. Por su parte, la teología es fea e impresentable según Benjamin, pero espera ver en ella "además de su despampanante historia de poder, un aspecto oculto, que bien podemos tomar como reserva crítica; un aspecto residual, sí, pero que puede ser eficaz aunque no sea el más conocido ni llamativo" (Reyes Mate, 2009: 51). Benjamin comienza diciendo que es la teología la que "mueve los hilos", pero termina diciendo que el materialismo debe poner a su servicio a la teología. Se trata de un equilibrio complejo, que pone en evidencia que no es posible subsumir una dimensión del planteo a la otra. Reyes Mate asegura que lo que fascina a Benjamin de la teología es la normalidad con la que trata aspectos de la vida velados para la filosofía moderna. La muerte, por ejemplo, no se concibe como un corte radical en relación con la vida, sino que "forma parte de la vida, por eso los muertos son interlocutores con todo derecho de las proposiciones de la religión" (2009: 54). De aquí posiblemente surja el concepto de redención con el que Benjamin quiere articular la trama pasado/presente/política, en tanto la muerte es un componente político esencial de los vivos y, precisamente por ello, un instrumento de poder.

En la segunda de las tesis, se perfilan algunos componentes que serán centrales para la crítica al historicismo. Se parte de un fragmento de Hermann Lotze (1817-1881) –"a las peculiaridades más notorias del espíritu humano pertenece, junto a tanto egoísmo en lo particular, una falta de envidia general de todo presente respecto de su futuro" (Benjamin, 2007: 22)-. Con esta frase, Benjamin alude a la imagen de la felicidad como aquella unida inexorablemente a una imagen del tiempo a la que nos confina la existencia. Se trata de una felicidad que despierta emociones como el deseo de redención y "lo mismo sucede con la idea del pasado, de la que la historia hace asunto suyo" (p. 22). Es decir, el pasado tiene una cifra oculta que lo remite a una redención que liga –incluso moralmente para Benjamin- las generaciones pasadas y la presente: "También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una *débil* fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos" (Benjamin, 2007: 23). Benjamin concibe la historia en la esfera del individuo en tanto su propia felicidad está ligada a la redención de su pasado, esto es, reparar las heridas, el abandono y la desolación que pudieron haberlo caracterizado. La redención queda ligada a la realización de un pasado trunco en cada sujeto, pero también en la generación. El pasaje de la esfera individual a la colectiva está elidido.

En el *Libro de los pasajes*, esto se complementa con la idea de que no hay progreso si no se produce antes la realización de aquellos que han visto sus posibilidades truncadas. En el convulto N, Benjamin recupera a Lotze como crítico del progreso y cita extensamente *Mikrokosmos*: "Resulta inquietante… el pensamiento de que la civilización está repartida entre las sucesivas generaciones, de modo que las últimas gozan del fruto crecido del esfuerzo sin recompensa, y a menudo de la miseria, de las anteriores" (frag. N 13, 3) (2007a: 481). A tono con estas consideraciones, Benjamin asegura que "una de las peculiaridades más notables de la condición humana es… que junto a tanto egoísmo individual, ningún presente envidie su futuro". (2007a: 481). Lotze aparece también como fuente de la idea de redención, pues "porque el sentido del mundo se convertiría en contrasentido, rechazamos la idea de que el trabajo de las generaciones pasadas sólo sirve a las siguientes –y así hasta el infinito-, resultando irremediablemente inútil para ellas mismas" (frag. N 13a, 3) (2007a: 482). Aquí aparece un interés por el pasado que no es sólo relación con el pasado, sino la fuente de un trabajo histórico a realizar en el presente.

Benjamin alude al pensamiento de Lotze a fin de señalar de modo categórico que no hay progreso sin redención, sin que se devuelva a los muertos la posibilidad de la vida y la felicidad. Esto es lo mismo que afirmar que aquello denominado progreso no sólo debe concebirse en relación con el futuro, sino también en torno al pasado, aunque de una manera "misteriosa" (*geheimnisvolle*), tal como explicita Benjamin. Esta redención se vincula en la tesis II al deber de memoria, a la obligación de rememoración histórica de las víctimas pasadas. Esta idea supone alguna suerte de superación o abolición (*Aufhebung*) de las injusticias sumada a una dimensión teológica no ortodoxa en el ámbito de la teoría crítica de su tiempo. Aparece entonces la rememoración como redentora, como aquella que va a desocultar el sufrimiento del pasado y sus víctimas. La redención se produce precisamente si puede identificarse la reparación –en hebreo, *tikkun*- del sufrimiento de las generaciones pasadas.

Asimismo, Benjamin conceptualiza una suerte de pacto secreto entre las generaciones pasadas y presentes, pues la redención mesiánica y la revolución son también misiones colectivas. Su mesianismo no está atravesado simplemente por la concepción religiosa, pues para Benjamin no hay Mesías enviado del cielo, sino que "nosotros mismos somos el Mesías y cada generación posee una parte del poder mesiánico que debe esforzarse por ejercer" (Löwy, 2005: 59). Se trata de una secularización que atribuye una fuerza débil a los hombres. ¿Por qué se trata de un poder débil? Löwy encuentra una respuesta posible en el trabajo de Agamben *El tiempo que resta* (2000), pues de *Corintios* 2, 12, 9-10 extrae de Pablo que "la fuerza se realiza en la debilidad". También puede referir al carácter no garantizado de la redención, pues debe

confiar precisamente en la fragilidad humana y eso puede hacer que se siga en el camino de la dominación y la opresión.

Reyes Mate, por su parte, confirma en la remisión a Lotze una suerte de justificación política de las tesis. En este sentido, señala que "aquí lo que importa es el presente, comprender y transformar el presente" y, consecuentemente, "la felicidad es la respuesta aquí y ahora a los deseos o necesidades del hombre" (2009: 69). Es explícito, entonces, que la felicidad se consolida en la ida al pasado, pero con miras al futuro. El sentido histórico que conceptualiza Benjamin se vincula con el movimiento de esta dupla felicidad/justicia y piensa al presente como "un pasado que pudo haber sido y que se malogró, es decir, habla de un pasado que lo único que tiene de presente es que fue un posible que de haberse logrado hubiera convertido al presente que nos ha tocado en impensable" (p. 69). Qué sea el presente deja dos opciones: el presente es lo que ha llegado a ser (historia efectiva, *in actu*); o el que quiso ser y se malogró (historia *in potentia*).

Esta concepción de pasado y presente permite comprender el proyecto benjaminiano de historia, entendiéndolos no como puntos fijos, sino como momentos que se intersectan a partir de una suerte de complicidad fundada en la responsabilidad. Pero no se trata de una responsabilidad en relación con las generaciones futuras, sino que a cada generación presente le ha sido dada una "fuerza mesiánica" sobre la que el pasado tiene algún derecho efectivo.

La tesis III refuerza lo dicho hasta aquí a la vez que introduce la noción de "cita" como un articulador histórico y como operación para la apropiación de la historia:

> El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia. Aunque, por supuesto, sólo a la humanidad redimida le concierte enteramente su pasado. Lo que quiere decir: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en un punto a la orden del día, día éste que es precisamente el día del Juicio final. (Benjamin, 2007: 23)

Volviendo sobre la búsqueda de la felicidad, en esta tesis se hace evidente que no se trata solamente de la felicidad de los vivos, sino también la de aquellos aplastados por la marcha del progreso. La felicidad, en todo caso, podrá darse cuando todos hayan sido redimidos.

Como estrategia para la realización de la redención, Benjamin propone la figura de la cita. Ser redimido es ser citado, ser citado es ser recordado, rememorado. ¿Qué tiene la cita para ser tan poderosa?

> Sacar al pasado, a ese pasado de los vencidos, fuera del nicho en el que lo han colocado los que escriben la historia para darle vida y voz propia. Ese pasado que ha desaparecido del mapa, pero que no ha escapado a la atención del cronista atípico que es Benjamin. (Reyes Mate, 2009: 82)

La rememoración es redentora y se convierte en una operación política. Benjamin se vale de la mención al cronista, que rememora sin hacer distinción entre acontecimientos grandes y pequeños y, sin elegir entre ellos, produce una historia integral (anticipando el Juicio Final). Löwy señala que este Juicio Final funciona como una apocatástasis, pues "cada víctima del pasado, cada intento emancipatorio, por humilde y 'pequeño' que haya sido, quedará a salvo del olvido y será 'citado en la orden del día'." (2005: 64).

"Apocatástasis" significa "el retorno de todas las cosas a su estado originario" (Löwy, 2005: 64). En el Evangelio, alude a la restauración del Paraíso por el Mesías. En *Hechos* 3,20 y ss. aparece del siguiente modo: "para cuando vengan por disposición del Señor los tiempos de consolación y envíe al mismo Jesucristo que os ha sido anunciado, el cual debe ciertamente mantenerse en el cielo hasta los tiempos de la restauración de todas las cosas de que antiguamente Dios habló por boca de sus santos profetas". Esta perícopa pertenece al sermón de San Pedro a los judíos en el que se acentúa la esperanza mesiánica de una nueva creación, de un restablecimiento del reino como orden perfecto y definitivo de Dios. En este sentido, aparece el problema doctrinario de asumir también el retorno de los pecadores a la armonía de su principio fundamental, a Dios. Benjamin habla de esta *restitutio ad integrum* o *restitutio omnium* en el "Fragmento teológico-político" (1921):

> Es el Mesías mismo quien sin duda completa todo acontecer histórico, y esto en el sentido de que es él quien redime, quien completa y crea la relación del acontecer histórico con lo mesiánico mismo. Por eso, nada histórico puede pretender relacionarse por sí mismo con lo mesiánico. Por eso, el Reino de Dios no es el *télos* de la *dýnamis* histórica, y no puede plantearse como meta. En efecto, desde el punto de vista histórico, el Reino de Dios no es meta, sino que es final. Por eso mismo, el orden de lo profano no puede levantarse sobre la idea del Reino de Dios, y por eso también, la teocracia no posee un sentido político, sino solamente religioso. (Benjamin, 2007c: 206)

El *tikkun* anteriormente mencionado es el equivalente judío de la apocatástasis, es decir, la redención como retorno de todo a un estado primigenio. El concepto adquiere sentido desde múltiples perspectivas, pues se trata de un alcance vinculado con la *restitutio* del pasado, pero que a su vez es un *novum*. Adquiere entonces una dimensión utópica revolucionaria no explícitamente presente en la tesis III, pero sí sugerida por Benjamin en el trabajo sobre los pasajes. Benjamin cita en "a [Movimiento social] a Emmanuel Berl contra los surrealistas: "Así como los surrealistas no dejan de confundir el inconformismo moral y la revolución proletaria, en lugar de seguir el curso del mundo moderno, ellos procuran situarse en un momento histórico donde esta confusión era posible todavía, (…) anterior incluso al desarrollo del marxismo, la época de los años veinte, treinta y cuarenta" [a 1, 1] (2007a: 707). Esta referencia alude de manera obvia a los socialistas utópicos o al mismo Blanqui. Negarse a "seguir el curso

del mundo" –que es lo que hacen los surrealistas- implica el deseo de reunirse a la luz de un deseo de acción y revolución. En el "Fragmento teológico-político", parece remitirse todo este razonamiento sobre la historia a la idea de felicidad: "El orden de lo profano tiene que enderezarse por su parte hacia la idea de la felicidad y la relación de este orden con lo mesiánico es uno de los elementos esenciales de la filosofía de la historia" (Benjamin, 2007c: 207). Así, reenvía todo al territorio de la imagen para la articulación de esa lógica histórica: "Con ello, da lugar a una concepción mística de la historia, cuyo problema es susceptible de exponer a través de una imagen" (2007c: 207). El orden de lo profano y de lo sagrado quedan imbricados sobre el final del "Fragmento…":

> A la *restitutio in integrum* religiosa que conduce a la inmortalidad le corresponde una *restitutio in integrum* mundana que a su vez conduce a la eternidad de un ocaso; siendo por su parte la felicidad ritmo de eso mundano eternamente efímero, pero uno efímero en su totalidad, en su totalidad espacial y temporal, a saber, el ritmo de la naturaleza mesiánica. Pues la naturaleza es sin duda mesiánica desde su condición efímera eterna y total. (Benjamin, 2007c: 207)

En la tesis IV, aparece una explicitación del método de cita. En el epígrafe de Hegel con el que comienza la tesis -"Procuraos primero alimento y vestido, que así el Reino de Dios os llegará por sí mismo" (Benjamin, 2007: 24)- hay una extraña preminencia de lo material en el padre del idealismo. La descontextualización liga la cita a las primeras líneas de la tesis: "La lucha de clases que tiene siempre ante los ojos el materialista histórico educado en Marx, es la lucha por las cosas toscas y materiales, sin las cuales no hay cosas finas y espirituales" (2007: 24).[30] Aquí claramente aparece una preminencia justificada con la figura de Marx, pero puesto en relación con el epígrafe y las tesis anteriores, adquiere importancia el tema de la redención en tanto se vuelve manifiesto que "no hay redención sin transformaciones revolucionarias de la vida material" (Löwy, 2005: 67). El Reino de Dios es en estos párrafos el lugar adonde se cumple la *restitutio,* pero sobre bases materiales, a partir de la lectura que Benjamin hace de "la escuela de Marx", "una versión heterodoxa, herética, característica, inclasificable", según Löwy. No obstante, Benjamin atribuye gran importancia a las fuerzas espirituales y morales de la lucha de clases y la búsqueda de la redención, pues "la apuesta de la lucha es material, pero la motivación de los actores sociales es espiritual" (Löwy, p. 68).

El marxismo benjaminiano contempla como esencial la lucha de clases porque es la que permite configurar el sentido histórico, es decir, la relación entre pasado, presente y futuro y el "lazo secreto" y la "fuerza mesiánica" que los une. Pero no le interesa –o no solamente- la lucha de clases en términos de las luchas entre las fuerzas productivas, las complejidades de las

[30] Al descontextualizar la frase de Hegel, Benjamin recoge lo que parece ser una inversión del evangelio de Mateo 6, 33: "Buscad primero el reino de Dios y todo lo demás se os dará por añadidura".

relaciones de producción y la discusión sobre la propiedad privada y el Estado, sino que le importa porque implica volver sobre el problema de la lucha a muerte entre dominadores y dominados. Por eso la lucha de clases tiene la misión de "poner en cuestión, siempre de nuevo, todos los triunfos que alguna vez favorecieron a los dominadores" (Benjamin, 2007: 24). Este combate histórico es el que caracteriza a la historia y es volviendo sobre él que hay que repensar el concepto de historia. Contra la mirada evolucionista y progresista, Benjamin vuelve a la historia "desde abajo", lo que confirma su modo de comprender la historia y el sentido que le atribuye. Löwy lo explicita del siguiente modo: "La relación entre el hoy y el ayer no es unilateral: en un proceso eminentemente dialéctico, el presente aclara el pasado y el pasado iluminado se convierte en una fuerza en el presente" (Löwy, 2005: 71).

Reyes Mate recoge algunas referencias de Benjamin a la lucha de clases en la que lo espiritual aparece como decisivo. En este sentido, refiere *El capitalismo como religión* (1921),[31] texto en el que Benjamin sostiene que no es que el capitalismo tenga una inspiración religiosa, sino que es esencialmente religioso en la medida en que cumple la misma función que la religión en otras épocas. Gestos como el ahorro y el consumo son los equivalentes de rituales y gestos religiosos. Ni la religión ni el capitalismo se mueven si no es por interés y el objetivo es colocar a quien recibe el "dogma" en condición de culpable o deudor (*Schuld*). El texto de Benjamin lo confirma así:

> En el capitalismo, puede reconocerse una religión. Es decir: el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de los mismos cuidados, tormentos y desasosiegos a los que antaño solían dar una respuesta las llamadas religiones. La demostración de esta estructura religiosa del capitalismo –no sólo, como opina Weber, como una formación condicionada por lo religioso, sino como un fenómeno esencialmente religioso- derivaría aún hoy en una polémica universal desmedida. No podemos estrechar aún más la red en la que nos encontramos. (Benjamin, 2010: párr. 1)

Benjamin explicita que el vínculo entre religión y capitalismo no es meramente el resultado de un proceso de secularización o racionalización, sino que de alguna manera el capitalismo se independiza de su origen religioso a fin de transformarse él mismo en una religión. Esto implica intervenir conceptualmente en la historia de la secularización y su vínculo con el surgimiento del capitalismo, pues establece que hay algo así como una religión capitalista, resultado de una transformación del cristianismo, con un dios complejo como el dinero y

[31] Este texto apareció publicado póstumamente, en 1985, en la edición de la Obra Reunida que llevaron a cabo Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser para la editorial Suhrkamp. Despertó polémicas a pesar de su escasa difusión y algunos comentadores –como Michael Löwy y Uwe Steiner- le atribuyeron una asombrosa actualidad. Se supone que el fragmento fue redactado en 1921, pero esto es objeto de discusión. Tiedemann y Schweppenhäuser consideran que no pudo haber sido escrito antes de mediados de 1921, pero Hamacher y Löwy, por el lugar de preeminencia que se atribuye al Thomas Münzer de Ernst Bloch, lo fechan recién a finales de ese año basándose en las cartas de Benjamin a Scholem en las que señala haber recibido y comenzado a leer las pruebas de imprenta de ese libro de Bloch.

epifenómenos como el ahorro y la especulación. El dinero se convierte en el sacramento supremo de esta religión caracterizada, como otras, por la culpa. La culpa es para Benjamin la esencia de la religión, culpa que se universaliza hasta terminar funcionando como una "exculpabilización general porque si todos somos culpables por nacimiento resulta entonces que no hay manera de hablar de culpa" (Reyes Mate, 2009: 101). Frente a esto, Benjamin ve con buenos ojos el día en que se instaura que la culpa es individual e intransferible como final del mito. En este sentido, asumir el carácter religioso del capitalismo es establecer que el capitalismo es una cultura mítica que sólo desde una culpa "espiritual" se puede poner de manifiesto y repensar. He aquí los rasgos que Benjamin atribuye a esta construcción mítica en *El capitalismo como religión* (escrito en 1921 y editado de manera póstuma):

> No obstante, podemos desde ahora reconocer en el tiempo presente tres rasgos de esta estructura religiosa del capitalismo. En primer lugar, el capitalismo es una religión puramente cultual, quizás la más extrema que jamás haya existido. En él, todo tiene significación inmediata respecto del culto, no conoce ninguna dogmática específica, ninguna teología. El utilitarismo gana bajo este punto de vista toda su coloración religiosa. El segundo rasgo del capitalismo está estrechamente ligado a esta concreción del culto: la duración permanente del culto. El capitalismo es la celebración de un culto *sans rêve et sans merci*. No existe en él ningún "día ordinario", ningún día que no sea día de fiesta en el terrible sentido del despliegue de la pompa *sacra*, de la tensión extrema del adorador. En tercer lugar, este culto es culpabilizante. El capitalismo es probablemente el primer caso de un culto que no es expiatorio sino culpabilizante. En esto, este sistema religioso se precipita en un movimiento colosal. Una conciencia monstruosamente culpable que no sabe expiarse se apodera del culto no para expiar en él esta culpa sino para hacerla universal, para hacerla entrar por la fuerza en la conciencia y, finalmente y sobre todo, para implicar a Dios en esta culpabilidad a fin de que él mismo tenga, finalmente, interés en la expiación. (2010: párr. 2).

Estas líneas permiten volver sobre la lucha de clases asumiendo que ya no es sólo la lucha contra la explotación económica, sino que se trata de una lucha contra la deshumanización del hombre, poniéndolo a merced de la culpa y, consecuentemente, de la dominación. La lucha de clases de la que habla la tesis IV es aquella que parte de la base material para convertirla en una medida de la justicia, es decir, que la comida y el vestido estén a disposición de todos. La deuda o culpa con la que Benjamin construye su idea de historia y el modo en que debe actuar el historiador materialista remite, como se ha explicitado, a la articulación justicia/redención del pasado. Éste, tal como aparece en la tesis V, "pasa de largo velozmente" (Benjamin 2007: 25) y sólo es "atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible" (p. 25). El objetivo de Benjamin se vuelve evidente aquí al intentar encontrar lo que Löwy llama "constelación crítica" que une el pasado con el presente. En una nota preparatoria, aparece la dimensión política de esta estrategia:

> La historia tiene que ver con interrelaciones y también con encadenamientos causales tejidos fortuitamente. Al dar ella una idea de lo constitutivamente citable de su objeto, éste,

> en su versión más elevada, debe ofrecerse como un instante de la humanidad. El tiempo debe estar en él en estado de detenimiento. La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado. Articular históricamente algo pasado significa: reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la constelación de uno y un mismo instante. El conocimiento histórico sólo es posible únicamente en el instante histórico. (2007: 51. Nueva tesis B)

Es posible advertir una identidad entre conceptos teológicos y profanos cuando el nexo entre presente y pasado está dado por rememoración y redención. Así se entiende que la imagen dialéctica benjaminiana es una intervención salvadora, a partir de la cual el nexo entre historia y política y entre rememoración y redención se hace sólido. Benjamin toma la noción de dialéctica del lenguaje hegeliano-marxista. La imagen dialéctica es, entonces, una imagen salvadora, redentora, como una *Aufhebung* de las contradicciones entre pasado y presente. El pasado está sometido al proceso histórico, es decir, la lectura del pasado está supeditada a las tensiones políticas e ideológicas del presente. Es por eso que "mientras la historia no se detenga, no podrá decirse la última palabra sobre el pasado" (Löwy, 2005: 74); sin embargo, esto parece hacer depender esa redención de la historiografía dejando en un segundo plano la dimensión política.

Para Benjamin, no hay distinción cualitativa entre historia y política y es por eso que la historia no queda simplemente "abierta" a manipulaciones de los contextos histórico-sociales y políticos del presente. Löwy sintetiza los puntos a tener en cuenta del siguiente modo:

- Benjamin no pretende un monopolio de la verdad que deba imponerse sobre toda la sociedad.
- Contra todo totalitarismo, Benjamin habla de una imagen fugaz, frágil, que pasa "como un relámpago", que no sólo vuelve evidente que no intenta "totalizar" la verdad, sino que alude también a la fragilidad de los dominados cuya "realidad" es, precisamente, frágil.
- No hay hegemonía ideológica, sino que hay individuos –como el historiador- que corren el riesgo de enfrentarse con la incomprensión de su época. Aun así, deben intentarlo.

La idea de "imagen" es otra de las dimensiones importantes de la tesis en la medida en que "la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella" (Benjamin, 2007: 25). El pasado no está petrificado, sino que espera al historiador que quiera interpelarlo. Hay algún compromiso con ese pasado en tanto conocerlo es "fijar una imagen de él" (Reyes Mate: 2009: 108), pero es difícil, pues sólo es posible su aparición en un instante. Esta fragilidad se adueña del pasado y la memoria y afecta a la fugacidad del pasado y a la potencia de su captura en el presente, porque el presente puede reconfigurar una imagen nueva del pasado, pero puede también perderla súbitamente. Esta tesis pretende, precisamente, alertar sobre esta fragilidad de la narración sobre el pasado cuando es

el relato de los vencidos, poner en evidencia la necesidad de trabajar para esa reconfiguración del pasado y hacer evidente que la memoria es un terreno disputable y disputado.

En la tesis V, Benjamin imagina cuál es el tipo de historiador que puede redimir el pasado. Parte de homologar la realidad del pasado y el texto sobre el pasado, es decir, el conocer y hacer (el relato de) el pasado, para explicitar que el pasado se presenta como un discurso a redescubrir que exige su participación activa y política. Es ese encuentro entre pasado y presente lo que Benjamin denomina "imagen dialéctica". En la búsqueda del texto del pasado, lo que se halla implícito y es central que no se ha de descansar en las lecturas canónicas, donde sólo es posible encontrar la palabra del vencedor:

> En lugar de concebir el tiempo como un conjunto de formas o conjuntos (pasado, presente, futuro) que arrojarían unos conocimientos bien establecidos, la historia es un conjunto, sí, pero de ideas fragmentadas, de conocimientos perecederos, ya que están sometidos a nuevas iluminaciones. Nunca agotamos el pasado y cuando creemos haberlo atrapado definitivamente, se nos escurre de entre los dedos. (Reyes Mate, 2009: 111)

Se conoce el pasado cuando se atrapa un punto que se vuelve presente. En esta operación, el sujeto tiene una incidencia fundamental para dar cuenta de la cual Benjamin recurre a la imagen de la fotografía. En los apéndices de las *Tesis,* lo explicita del siguiente modo*:*

> (Si se quiere considerar la historia como un texto, vale para ella lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha consignado en ellos imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una placa fotosensible: "Sólo el futuro tiene a su disposición reveladores lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a relucir con todos su detalles. Ciertas páginas de Marivaux o de Rousseau dejan ver un sentido secreto que los lectores de su época no pudieron descifrar completamente". El método histórico es un método filológico cuyo motivo es el libro de la vida. "Leer lo que nunca fue escrito" está en Hofmannsthal. El lector al que se refiere es al historiador verdadero). [Ms-BA 470] (2007: 61)

Cuanta más y renovada luz se arroje sobre el pasado, más se conoce el presente. Para ello es necesaria una cierta disposición del sujeto historiador y revolucionario que quiere efectivamente ir a buscar al pasado algo nuevo y no la confirmación de un estado de cosas. En este sentido, en la tesis VI, aparece una de las notas centrales que implica no conocer el pasado "tal como verdaderamente fue", sino asumir que sólo es posible articularlo históricamente en "un recuerdo tal como éste [el pasado] relumbra en un instante de peligro" (Benjamin, 2007: 25). De lo que se trata es de "atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante de peligro" (2007: 25-26), que siempre es para Benjamin entregarse política e históricamente como instrumentos de la clase dominante. Esto no dejaría los muertos a salvo, que es el objetivo político (y moral) al que Benjamin insta continuamente.

La tesis VI rechaza la concepción historicista y positivista de la historia que intenta acercarse al pasado "tal como verdaderamente fue". Esta frase alude indudablemente a Leopold von Ranke (1795-1886), historiador alemán del siglo XIX, considerado el representante más prominente de la historiografía científica. El método de Ranke involucra el estudio riguroso sólo de documentos entre los que no cuenta obras culturales de la época como la literatura o el arte. Es el pasado el que "habla", mientras que el historiador no tiene voz, sino que aspira a acceder a los hechos "reales" que, para Benjamin, ratifica las versiones oficiales, es decir, la de los vencedores de la historia (reyes, papas, emperadores). Para los oprimidos –Benjamin, el sujeto histórico-, el surgimiento de una imagen del pasado acontece bajo amenaza, pues intenta desarmar la mirada cómoda sobre el pasado que caracteriza a la historia progresiva. Benjamin propone interrumpir el conformismo para hacer que la historia de los vencidos tenga la esperanza de vencer. En este contexto, vencer para los oprimidos implica desvelar la historia de derrotas catastróficas (Löwy) que identifica hasta su contemporaneidad. Hay que hacer aparecer –crear las condiciones para que aparezca- la constelación salvadora de un pasado/presente.

Benjamin establece una metáfora de forma vehemente valiéndose del lenguaje teológico como en ningún otro tramo de las *Tesis.* "Pues el Mesías no sólo viene como Redentor, sino también como vencedor del Anticristo" (Benjamin, 2007: 26). El potencial semántico de la metáfora adquiere pleno sentido si se tiene en cuenta que el Anticristo representa las clases dominantes y que el Mesías redentor alude a las clases proletarias que deben interrumpir su destino de opresión. Aquí nuevamente aparece esa estrategia materialista benjaminiana (vinculada a la lucha de clases), pero la introducción se da curiosamente por una imagen teológica. El "subtexto" de esta tesis traza, además, una teoría de la memoria. El saberse en peligro exige la memoria (aún expuesta al peligro) para salvarse. "Decimos que memoria significa considerar el pasado declarado insignificante como parte fundamental de la realidad" (Reyes Mate, 2009: 119). Esta teoría sobre la memoria termina de configurarla en el desarrollo de las tesis restantes, pero puede decirse ahora que la memoria tiene la misión de salvar el pasado. Él mismo traduce al francés por *souvenance,* que sería remembranza o rememoración para dar cuenta del término alemán *Eingedenken* (ni *Gedächtnis* –pensamiento-, ni *Erinnerung* –recuerdo-).

Benjamin se vale de la remisión a otro historiador positivista para explicitar su crítica al historicismo. "Foustel de Coulanges le recomienda al historiador que quiera revivir una época que se quite de la cabeza todo lo que sabe del curso ulterior de la historia" (Benjamin, 2007: 26). Con esta mención, refuerza que el pasado sólo puede ser comprendido a través del

presente aunque su imagen verdadera es efímera. Esto funciona metodológicamente, pues "Mejor no se podría identificar al procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico. Es un procedimiento de empatía" (2007: 26). Aquí aparece la *Einfühlung*, que puede traducirse como "identificación afectiva" (Löwy). El historicismo se identificó con los vencedores (en la lucha de clases, no sólo en las guerras) y el origen de la empatía está en "la apatía del corazón, la acedia, que no se atreve a adueñarse de la imagen histórica auténtica, que relumbra fugazmente" (2007: 26-27).

Löwy asegura que la acedia es un término latino que refiere a la pereza del corazón y lo equipara con la melancolía. ¿Cuál es el vínculo entre ambos? En *El origen del drama barroco alemán*, la acedia aparece conceptualizada como "el sentimiento melancólico de la omnipotencia de la fatalidad, que despoja de todo valor a las actividades humanas y, en consecuencia, lleva al sometimiento total al orden de cosas existente" (Löwy, 2005: 82-83). Lo que para el barroco alemán representa el cortesano barroco, sumiso y traidor, para la historia es el historiador conformista, que se identifica con los poderosos y con el orden establecido. Foustel de Coulanges es el equivalente. Por eso se vuelve una obligación del escritor revolucionario "cepillar la historia a contrapelo" (2007: 28). La referencia obligada aquí es el Nietzsche de la Segunda Intempestiva, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida* (1973). Aquí se explicita el desprecio por los historiadores que "nadan y se ahogan en el río del devenir" sin problematizar el estado de cosas y sin pensar que el diablo es el amo del progreso. Estas intuiciones son compartidas fervorosamente por Benjamin, quien se inspira en ellas para ir en contra del "pelo demasiado lustroso".

> La diferencia decisiva entre los dos es que la crítica de Nietzsche se hace en nombre del individuo rebelde, el héroe, y más adelante el superhombre. La de Benjamin, en contraste, es solidaria con quienes cayeron bajo las ruedas de esos carruajes majestuosamente y magníficos llamados Civilización, Progreso y Modernidad. (Löwy, 2005: 84-84)

En la metáfora benjaminiana, es posible identificar una doble significación: histórica en tanto intenta ir en contra de la interpretación de la historia que identifica el punto de vista de los opresores; política en la medida en que la revolución que redimirá interrumpiendo la lógica aceptada quiebra el curso de la historia. Esta idea da cuenta del "pesimismo revolucionario" típicamente benjaminiano que no se homologa con la "pereza del corazón" que encuentra en el melancólico del barroco.

Para dar cuenta de la asociación entre cultura y barbarie que aparece en esta tesis ("no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie"), Benjamin se interesa en los arcos de triunfo como notable ejemplo de arquitectura que celebra la dominación y las muertes en nombre de ella. La íntima relación que aparece entre arquitectura y modernidad se

aprecia fundamentalmente en los recorridos por ciudades que ponen en evidencia la solidaridad y hasta complicidad entre progreso y lo que resultan ser cartografías de la lucha de clases. En el *Libro de los Pasajes,* Benjamin se refiere al arco triunfal del siguiente modo:

> La puerta monumental se inscribe en el contexto de los ritos de paso. "Al pasar por una entrada indicada de varias formas –sea mediante dos postes clavados en el sueño e inclinados el uno hacia el otro, sea por la hendidura en un tronco de árbol… por un aro hecho con una rama de abedul… -se trata siempre de escapar de un elemento… hostil, de librarse de alguna mancha, de separarse de la enfermedad o de los espíritus de los muertos, que no pueden pasar por el estrecho camino" (Ferdinand Noack, "*Triumph und Triumphbogen*". [L 5, 1] (Benjamin, 2007a: 419)

Y en *Infancia en Berlín hacia 1900,* aparece una descripción de la Columna triunfal, monumental columna ubicada en el parque Tiergarten del centro de Berlín.

> Menos soportable aún era el débil resplandor de oro del ciclo de los frescos de la rotonda que revestía la parte inferior de la Columna triunfal. No pisé jamás este recinto iluminado por una luz amortiguada y reflejada por la pared del fondo; temí encontrar allí imágenes de la clase de los grabados de Doré sobre el "Infierno" de Dante que jamás abrí sin pavor. (Benjamin, 1982: 24)

A la luz de estos fragmentos, se resignifica el poema de Brecht con el que comienza la tesis VII: "Considerad lo oscuro y el gran frío de este valle que resuena de lamentos" (Benjamin, 2007: 26). La barbarie surge, precisamente, de las injusticias de clase y la opresión social y política. Esto implica que los grandes monumentos han sido hechos a base del sufrimiento de los desvalidos (esclavos, campesinos, obreros) para el disfrute de los poderosos.

2.1. Excurso sobre violencia y derecho

Esta mirada sobre la articulación cultura/barbarie no implica que Benjamin desprecie la cultura "alta", sino que su hermenéutica de la cultura se entiende como la búsqueda de momentos utópicos que intentan subvertir el orden establecido. Así pueden alinearse los cuentos de ETA Hoffmann, los poemas de Baudelaire, los relatos de Leskov, entre otros. Si la premisa es impedir que las obras de la cultura sean apropiadas por parte de los sectores hegemónicos, de lo que se trata es de volverlas inapropiables desde sus aspectos formales, es decir, que las clases dominantes no puedan apagar su potencial revolucionario, introyectándolas en marcos culturales convencionalizados y formas conocidas. Esta apuesta continúa con la tesis VIII:

> La tradición de los oprimidos nos enseña que el "estado de excepción" en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que lleguemos debe resultar coherente con ello. Promover el verdadero estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra, lo que mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. La oportunidad que éste tiene está, en parte no significante, en que sus adversarios lo enfrenten en nombre del progreso como norma histórica. El asombro ante el hecho de que las cosas que vivimos sean "aún" posibles en el siglo veinte no tiene nada de filosófico. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser el de que la idea de la historia de la cual proviene ya no puede sostenerse. (Benjamin, 2007: 28)

Benjamin confronta dos concepciones de historia: por un lado, la doctrina progresista, cuya norma es el progreso histórico en pos de asegurar una mayor "evolución" en relación con la paz, la libertad y la democracia; por otro lado, la perspectiva que representa a los oprimidos, cuya norma es la historia de la barbarie perpetrada en su contra. Frente al fascismo, las dos toman una actitud diferente. Según Löwy, la doctrina del progreso ve en el fascismo un retroceso inexplicable, mientras que la tradición de los oprimidos ve la expresión plena de lo que Benjamin denomina "estado de excepción" permanente, vinculado con la violencia y opresión de clase. La referencia aquí es explícitamente a Carl Schmitt, quien en *Teología política* (1922) identifica soberanía y estado de excepción en tanto el soberano es el que tiene el poder de decisión sobre ese estado.[32]

En *El origen del* Trauerspiel *alemán,* Benjamin se refiere al soberano como "quien representa a la historia, sosteniendo en la mano el acontecer histórico como un cetro" (2007d: 268). Recoge esta representación del poder en el drama barroco y la identifica con un nuevo concepto de soberanía que se consolida en el siglo XVII, al que compara con el poder moderno. Benjamin lo explica del siguiente modo en el trabajo sobre el *Trauerspiel*:

> Esta doctrina extrema del poder del príncipe fue en sus orígenes –pese al agrupamiento en torno a ella de los partidos contrarreformistas- más ingeniosa y más profunda que su versión moderna. Si el concepto moderno de soberanía acaba por otorgar sin reservas al príncipe un supremo poder ejecutivo, el barroco se desarrolla por su parte a partir de una discusión sobre el estado de excepción y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo. Quien está destinado de antemano a detentar dictatorialmente el poder durante el estado de excepción cuando la guerra, la rebelión u otras catástrofes así lo provoquen. (2007d: 268)

[32] En su libro *Estado de excepción. Homo sacer 2, 1* (2003), Giorgio Agamben la remisión a la idea de "estado de excepción" obliga a pensar la relación entre anomia y derecho como constitutiva de la estructura del orden jurídico. Agamben intenta "analizar esta doble naturaleza del derecho, esta ambigüedad constitutiva del orden jurídico por la cual éste parece estar siempre al mismo tiempo fuera y dentro de sí mismo, a la vez vida y norma, hecho y derecho" (Agamben, 2004: 14). El estado de excepción es, precisamente, el dispositivo que mantiene unidos violencia y derecho al tiempo que efectiviza aquello que rompe ese vínculo. Ante la pregunta por la praxis política frente a esta lógica del estado de excepción, Agamben responde de la siguiente manera: "la ruptura del nexo entre violencia y derecho abre dos perspectivas a la imaginación (la imaginación es naturalmente una praxis): la primera es la de una acción humana sin ninguna relación con el derecho, la 'violencia revolucionaria' de Benjamin o un 'uso' de las cosas y los cuerpos que no tenga nunca la forma de un derecho; la segunda es la de un derecho sin ninguna relación con la vida –el derecho no aplicado, sino solamente estudiado, del cual Benjamin decía que es la puerta de la justicia" (2004: 15). A partir del señalamiento esencial de Carl Schmitt en *Teología política* (1921) sobre el soberano como "aquel que decide sobre el estado de excepción" (Schmitt, 2004: 23), Agamben parte de señalar que el estado de excepción "se presenta como la forma legal de aquello que no puede tener forma legal" (Agamben, 2004: 24), pues la excepción es el dispositivo por medio del cual el derecho se refiere a la vida incluyéndola por su propia suspensión. Sostiene, asimismo, que el estado de excepción se presenta cada vez más como el paradigma de gobierno en la política contemporánea, en la que una medida de excepción se vuelve la técnica de gobierno y modifica irreparablemente las formas de entender el poder, presentándose como "un umbral de indeterminación entre democracia y absolutismo" (Agamben, 2004: 26). Los ejemplos concretos que Agamben menciona son el de la "*indefinite detention*" decretada por el presidente de los Estados Unidos en noviembre de 2001, la condición de "*detainees*" de los prisioneros capturados en Afganistán, los *Lager* nazis y el *detainee* de Guantánamo, siguiendo el ejemplo de Judith Butler en *Vida precaria,* publicado en 2004.

Esta es una tesis contrarreformista que asume que la teoría de la soberanía se desarrolla en la forma de dictadura y obliga al soberano a convertirse en un tirano. Este diagnóstico sigue Benjamin al intentar dar cuenta teóricamente del Tercer Reich. Löwy señala que este marco permite pensar al fascismo como una continuidad de la escalada de los vencedores aunque no pone de manifiesto su novedad, esto es, su carácter de dominación o administración total (Escuela de Frankfurt) o totalitarismo (Hannah Arendt).

Es evidente que, a diferencia de sus contemporáneos del Partido Comunista que habían visto en Hitler y el nazismo un movimiento que serían capaces de sofocar, Benjamin había dado con las notas más modernas de este fenómeno y comprendía su relación con la sociedad industrial y el capitalismo. No haber visto la modernidad del fascismo hablaba de la negación de quienes confiaban en la teoría del progreso. Benjamin es consciente de la "necesidad de una teoría de la historia desde la cual pueda ser examinado el fascismo" [Ms-BA 482] (Benjamin, 2007: 74). Löwy lo explica de la siguiente manera:

> La comprensión de que el fascismo puede triunfar en los países más 'civilizados' y de que el 'progreso' no lo hará desaparecer automáticamente permitirá, cree Benjamin, mejorar nuestra posición en la lucha antifascista. Una lucha cuyo objetivo final es producir 'el *verdadero* estado de excepción', es decir, la abolición de la dominación, la sociedad sin clases. (2005: 99)

A partir de fuentes de diversos juristas, Giorgio Agamben rastrea el lugar que tuvo el "estado de excepción" entre los años 1934 y 1948, advirtiendo que fue cada vez más una técnica de gobierno que una medida excepcional. Señala, en este sentido, que, más allá de la constitución formal de distintos Estados, el estado de excepción está contemplado en todos los ordenamientos y su instauración desde la Primera Guerra Mundial se ha producido independientemente de que estuviera o no formalizado de forma constitucional o legislativa. En definitiva, está en cuestión el modo de regular e incluir jurídicamente algo que está en la esfera de la acción extrajurídica. La paradoja que se suscita es que si lo propio del estado de excepción es una suspensión total o parcial del ordenamiento jurídico, ¿cómo puede ser comprendido en el orden legal? Se trata, entonces, de la pregunta por la inscripción de la anomia en el orden jurídico, dado que, si el estado de excepción es sólo una situación extraña a la ley –una situación *de facto*- ¿de qué modo el ordenamiento jurídico puede prever una laguna y cuál es su sentido? A partir de estos interrogantes, Agamben define el estado de excepción como una zona de indeterminación entre "dentro" y "fuera", dado que la suspensión del orden jurídico no lo derrumba y la anomia que se instala no está tampoco tan fuera de la norma. El modo en que el derecho lidió con el espacio de la anomia se ilumina a través del debate entre

Benjamin y Schmitt sobre el estado de excepción.[33] De alguna manera, Agamben lee la teoría schmittiana de la soberanía como una respuesta a la crítica benjaminiana de la violencia. Así, en *La dictadura* (1921) y *Teología política* (1922) de Schmitt, advierte un intento riguroso por construir una teoría del estado de excepción. En el primero, la figura de la dictadura presenta el estado de excepción, pues comprende el "estado de sitio" y la "suspensión del derecho". Schmitt distingue entre "dictadura comisarial", que tiene el objeto de defender o restaurar la constitución vigente, y la "dictadura soberana", que se funde con el estado de excepción.[34] En *Teología política*, aparece el estado de excepción (*Ausnahmezustand*) y el interés pasa sobre todo a la definición de la soberanía. En este texto, Schmitt acuña su *dictum* "Es soberano quien decide el estado de excepción" y es también donde concibe la soberanía como "concepto límite" que, como él mismo aclara, no es un "algo confuso", sino un "concepto extremo" a partir del cual su definición debe basarse en el caso límite. El objetivo de Schmitt es inscribir el estado de excepción en un contexto jurídico, es decir, asegurar alguna relación con el orden jurídico. Para ello, intenta hacer este movimiento no considerando al estado de excepción una medida de emergencia ni un estado de sitio cualquiera:

> El hecho de que en un sentido amplio el estado de excepción sea idóneo para la definición jurídica de la soberanía tiene un motivo lógico-jurídico sistemático. […] El caso excepcional, no descrito en el orden jurídico vigente, puede a lo sumo definirse como un caso de necesidad extrema, de peligro para la existencia del Estado o algo semejante, pero no describirse de forma concreta. Sólo en estas circunstancias cobra actualidad la pregunta acerca del sujeto de la soberanía, o sea sobre la soberanía en sí. (Schmitt, 2004: 23)

La definición de Schmitt -"El estado de excepción es siempre algo bien diferente de la anarquía y del caos y, en sentido jurídico, en él existe todavía un orden, inclusive si no es un orden jurídico" (Schmitt, 2004: 27 y ss.)- pone en evidencia que su contribución específica es la de

[33] Este debate se realiza entre 1925 y 1956 a partir de la cita de *Teología política* en *El origen del drama barroco alemán*, el *curriculum vitae* de 1928 y la carta de Benjamin a Schmitt de diciembre de 1930 y, por el otro lado, la referencia a Benjamin en el libro *Hamlet y Hécuba* de Schmitt. Es muy interesante la lectura de uno de los apéndices de Schmitt llamado "Sobre el carácter barbárico del drama de Shakespeare: de *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin". Allí, Schmitt comienza diciendo: "Walter Benjamin lidia con la diferencia entre la obra trágica y la tragedia y, en correspondencia con el título de su libro, habla especialmente de la obra trágica en el barroco alemán. Su libro, sin embargo, es rico en ideas y pensamientos importantes concernientes a la historia del arte y al teatro shakesperiano, y particularmente a Hamlet. Su caracterización de Shakespeare en el capítulo titulado 'Alegoría y obra trágica' parece particularmente fructífero. Ahí, Benjamin muestra que la alegoría en Shakespeare es tanto esencial como elemental" (Schmitt, 2006*:* 51). Agamben recurre, además, a lo que llama *dossier* esotérico en el que se incluye la lectura de Schmitt de *Para una crítica de la violencia* publicada en el nº 47 del *Archiv für Sozialwissenchaften und Sozialpolitik*, entre otros materiales.

[34] Schmitt parte de los autores clásicos, "los grandes filólogos y conocedores de la antigüedad romana", quienes fundaron una tradición que, según el autor, se mantuvo hasta el siglo XIX. "La dictadura es una sabia invención de la República Romana, el dictador un magistrado romano extraordinario, que fue introducido después de la expulsión de los reyes, para que en tiempos de peligro hubiera un *imperium* fuerte, que no estuviera obstaculizado, como el poder de los cónsules, por la colegialidad, por el derecho de veto de los tribunos de la plebe y la apelación al pueblo. El dictador, que era nombrado por el cónsul a solicitud del Senado, tiene el cometido de eliminar la situación peligrosa, que ha motivado su nombramiento, o sea, hacer la guerra o reprimir una rebelión interna" (Schmitt, 1968: 33-34).

hacer posible la articulación entre estado de excepción y orden jurídico. Esto implica la paradoja de inscribir en el derecho algo que es exterior a él, es decir, la suspensión del propio orden jurídico.

En *La dictadura*, la inscripción se hace por la distinción entre normas del derecho y normas de realización del derecho para la dictadura comisarial –que suspende la constitución para proteger la constitución, que es una excepción concreta-, y la distinción entre poder constituyente y poder constituido para la dictadura soberana, que intenta hacer posible un estado de cosas en el que pueda imponerse una nueva constitución. Para el caso de la dictadura soberana, el poder constituyente no es sólo una cuestión de fuerza, sino un poder que se vincula con cualquier constitución vigente por medio de un nexo que aparece como fundante.[35]

En *Teología política*, la inscripción del estado de excepción en el orden jurídico se realiza a partir de la distinción entre la norma (*Norm*) y la decisión (*Entscheidung, Dezision*). El estado de excepción suspende la norma exponiendo la decisión como elemento formal específicamente jurídico. Agamben advierte, entonces, que, en *Teología política*, la teoría del estado de excepción puede ser presentada como doctrina de la soberanía. El soberano, que decide sobre el estado de excepción, también es el garante del orden jurídico, pero, precisamente porque la decisión se vincula con la anulación de la norma y porque el estado de excepción es la inclusión de un espacio que no está ni dentro ni fuera, el soberano garantiza el orden jurídico estando fuera de él. "Estar-fuera y, sin embargo, pertenecer: esta es la estructura topológica del estado de excepción" (Agamben, 2004: 75).

La teoría schmittiana establece una serie de cesuras y divisiones en el cuerpo del derecho que hacen posible el funcionamiento de la máquina del derecho. Como explica Schmitt en *Teología política,* norma y decisión son irreductibles porque la decisión no puede ser deducida sin un resto: "En la decisión sobre el estado de excepción, la norma es suspendida o, inclusive, anulada; pero aquello que está en cuestión en esta suspensión es, una vez más, la creación de una situación que haga posible la aplicación de la norma" (Agamben, 2004: 77). Se debe crear, entonces, la situación en la que puedan valer las normas jurídicas. Por eso, el estado de excepción separa la norma de su aplicación para que ésta se vuelva posible, es decir, introduce la anomia para que la norma en sí sea factible. A la luz de estas consideraciones, Agamben alude al estado de excepción en Schmitt en los términos de "un lugar en el cual la oposición

[35] Agamben resalta la distinción entre dictadura comisarial y dictadura soberana porque tal distinción hace que la "dictadura" sea accesible para la ciencia del derecho, pues el estado de cosas que Schmitt tiene ante sus ojos es una combinación entre las dos dictaduras. La teoría y práctica leninistas de la dictadura del proletariado y la progresiva exacerbación del uso del estado de excepción en la República de Weimar eran algo distinto de la vieja dictadura comisarial, algo que amenazaba con poner en cuestión la consistencia del orden jurídico-político.

entre la norma y su actuación alcanza la máxima intensidad" (Agamben, 2004: 77). Se trata de un campo de tensiones jurídicas en el que un mínimo de vigencia formal coincide con un máximo de aplicación real.

En *Para una crítica de la violencia* (1921), Benjamin se propone asegurar la posibilidad de una violencia "por fuera" y "más allá" del derecho para desplazar la dupla "violencia que instaura/violencia que conserva" el derecho. Es decir, habilitar una violencia "pura" o "divina" y una "revolucionaria" que ni instala ni conserva, sino que depone el derecho e inaugura una nueva época histórica. Benjamin no usa el término "*Ernstfall*" [estado de urgencia o de peligro], sino un término "schmittiano" como *Entscheidung* [decisión]. En este sentido, considera que el derecho "reconoce la decisión local y temporalmente determinada como una categoría metafísica" (Agamben, p. 105).

La doctrina de la soberanía que se desarrolla en *Teología política* puede ser leída como respuesta al trabajo benjaminiano teniendo en cuenta que, aunque en Benjamin hay un intento de asegurar la existencia de una violencia pura y anómica, en Schmitt hay un esfuerzo por reconducir una violencia anómica a un contexto jurídico, pues "el estado de excepción es el espacio en el que busca capturar la idea benjaminiana de una violencia pura y de inscribir la anomia en el cuerpo mismo del *nomos"* (Agamben, p. 106). Para Schmitt, una tal violencia pura, totalmente fuera del derecho, es inadmisible porque en el estado de excepción está ella misma incluida en el derecho por medio de su propia exclusión, dado que el estado de excepción es el dispositivo que permite responder a la acción anómica. Por otra parte, la distinción entre violencia que instala el derecho y violencia que lo conserva se corresponde con la oposición schmittiana entre poder constituyente y poder constituido que, en *La dictadura*, funda la dictadura soberana y que, en *Teología política*, se sustituye por la idea de decisión. En *Teología política,* entonces, la violencia soberana responde a la violencia pura de Benjamin en la figura de un poder que suspende el derecho.

La descripción benjaminiana sobre el soberano barroco en el *Trauerspielbuh* puede ser considerada una respuesta a la teoría schmittiana de la soberanía, que resulta central para pensar la dimensión política de la historia revolucionaria de los vencidos. Benjamin atribuye al príncipe como función más importante la de excluir al soberano del orden jurídico. Algo que bien podría aceptarse para Schmitt. Si la decisión es, para Schmitt, "el nexo que une soberanía y estado de excepción", Benjamin separa el poder soberano de su ejercicio y "muestra que el soberano barroco está constitutivamente en la imposibilidad de decidir" (Agamben, p. 108). La cesura entre poder soberano y ejercicio se corresponde con la escisión entre normas del derecho y normas de realización del derecho que fundan, en *La dictadura*, la dictadura

comisarial. El soberano que debería decidir sobre la excepción es el lugar en el que se divide al cuerpo del derecho y resulta imposible componer poder y ejercicio.

A la luz de estas consideraciones, podría decirse que Benjamin sustituye el paradigma schmittiano de la excepción que es el milagro por el de la catástrofe. Lo hace al reconocer en el barroco un *eschaton*, un fin del tiempo, pero que es vacío. Esta escatología es la que configura el estado de excepción del barroco como catástrofe, quebrando la correspondencia entre soberanía y trascendencia, entre monarca y Dios. Esta redefinición del soberano implica que no aparece ya como garante de la articulación dentro/fuera, anomia/orden jurídico, sino que es una "zona de absoluta indeterminación entre anomia y derecho, en la cual la esfera de las criaturas y el orden jurídico son incluidos en una misma catástrofe" (Agamben, p. 111).

Tanto Schmitt como Benjamin ponen en juego una zona anómica entre violencia y derecho: el primero intenta reconducir la violencia al derecho; el segundo, reinscribir la violencia –como violencia pura- por fuera del derecho. En este movimiento, se juega la política occidental, pues el derecho parece subsistir sólo por medio de la anomia y gira en torno al estado de excepción como dimensión constitutiva. No obstante, la estructura del estado de excepción es aún más compleja y tanto la posición de Benjamin como la de Schmitt están más entrelazadas de lo que, posiblemente, hubieran deseado.

En la "violencia pura" [*reine Gewalt*] benjaminiana, hay una concepción no sustancial sino relacional de la pureza y se explicita que, mientras la violencia mítico-jurídica es un medio para un fin, la violencia pura se define como "medio puro", como una "medialidad sin fin" (Agamben). El problema no es identificar los fines más justos, sino identificar una violencia que no se refiera a los fines como medios. En relación con lo que Benjamin sugiere sobre la violencia, Agamben encuentra que "la violencia pura se testimonia sólo como exposición y deposición de la relación entre violencia y derecho" (Agamben, p. 118). La violencia pura expone y corta el nexo entre derecho y violencia y aparece como una violencia que actúa y manifiesta y no que gobierna y ejecuta.

En *El origen del* Trauerspiel *alemán*, aparece la inversión de la fórmula teológico-política de Schmitt, pues el soberano no es quien decide del estado de excepción, sino quien debe prevenirlo pero, sin embargo, no puede decidir. Para Benjamin, en efecto, es claro que quien manda está destinado a "detentar dictatorialmente el poder durante el estado de excepción, cuando la guerra, la rebelión u otras catástrofes así lo provoquen" (Benjamin, 2007d: 268). La figura del príncipe en la era barroca adquiere un tono schmittiano:

> En el modo de pensar teológico-jurídico tan característico del siglo se expresa la exaltación de la trascendencia que subyace a los acentos provocativos que el Barroco pone siempre en el más acá. Pues a éste la idea de catástrofe se le antoja cabalmente antitética del ideal

> histórico de la restauración. Y sobre esta antítesis se acuña la teoría del estado de excepción. (Benjamin, 2007d: 269)

Si en *Teología política* Schmitt define la soberanía a partir de la consideración sobre el estado de excepción y la piensa como concepto límite, el derecho tiene su centro en la decisión y no en la norma y por eso la doctrina del derecho es dependiente de la doctrina de la soberanía al tiempo que ésta de la teología política, pues el soberano está en relación con el Estado como Dios con el mundo. Benjamin, por su parte, comparte en algún sentido el lenguaje schmittiano, pero para separarse teóricamente de él. Si bien acepta que soberanía y estado de excepción están íntimamente unidos, en el barroco, Benjamin encuentra que el soberano excluye y no sanciona el estado de excepción. A fin de resolver esta tensión, es preciso considerar la noción de catástrofe:

> El hombre religioso del barroco tiene tanto apego al mundo dado que se siente arrastrado con él hacia una catarata. No hay en efecto una escatología barroca; y justamente por ello sí hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final (Benjamin, 2007d: 269)

Podría decirse, entonces, que el barroco conduce a una violencia en el más acá, despojándose de la escatología. El hombre queda arrojado a un mundo desolado sin fines teleológicos prefijados y el príncipe tiene la función de excluir –y no sancionar- el estado de excepción. Sin embargo, el soberano no lo consigue y la excepcionalidad se perpetúa. El príncipe benjaminiano del barroco no toma la decisión extrema y no logra cumplir la función de un Dios secularizado, pues vacila y fracasa.

En la tesis VIII, precisamente, se observa cómo la soberanía queda vinculada inexorablemente a la acción catastrófica y la redención del pasado incumplido. El "débil poder mesiánico" no está en el príncipe, sino en la esperanza de la acción y la interrupción, del tiempo-ahora (*Jetztzeit*) que Benjamin opone a la temporalidad continua y sin disrupciones de la dominación. Un contexto catastrófico se seculariza volviendo mesiánica la acción con la esperanza de interrupción a favor de una redención del pasado. Esta posibilidad de redención del pasado oprimido vuelve a manifestar la inversión del *dictum* schmittiano. Benjamin no ve ninguna excepcionalidad en el continuo de dominación e insta al verdadero estado de excepción que es el que interrumpe la regla. Este es el gesto mesiánico-revolucionario de Benjamin.

Intrigado por el vínculo entre el escritor revolucionario y el jurista reaccionario, Enzo Traverso (2007) se pregunta: "¿En qué consiste esta afinidad entre dos autores tan diferentes?" y que, sin embargo, capta "una de las 'constelaciones más prometedoras de la república de Weimar'" (p. 37). Traverso ve en el libro sobre el *Trauerspiel* que Benjamin interpreta el nacimiento de la alegoría barroca, "con sus imágenes de soberanos melancólicos y lacerados por insuperables

dilemas, como el reflejo estético de una edad en crisis" (p. 100). Los héroes del barroco están azorados por un sentimiento constante de catástrofe inminente. Y esta sensación siempre a punto de llegar se vincula con un tiempo que los atormenta, una "época de calamidad". El héroe del *Trauerspiel* tiene en su mano el curso de la historia, pero su drama está en que encarna una soberanía vacía. Detenta el poder en tanto príncipe, pero sólo tiene impotencia. No tiene capacidad de decidir (ya no más) sobre el estado de excepción. Benjamin toma prestadas categorías de Schmitt para invertir su perspectiva y, según Traverso delinea la edad barroca con claras modificaciones en relación con el gobierno y el poder.

> Traza un perfil de la edad barroca en cuyo centro no gobierna más el Leviatán omnipotente de Hobbes, sino un conjunto de figuras trágicas que, como Hamlet, quedan prisioneras de sus dilemas y son, por lo tanto, incapaces de actuar, poseídas por un destino cruel que las condena a ser no los príncipes amados, sino los tiranos o los mártires. Si para Schmitt el estado de excepción deriva de su decisión última y vinculante del soberano como antítesis de la incertidumbre y de la discusión pasiva, para Benjamin, al contrario, eso parece designar un estado de crisis permanente. (pp. 100-101)

Traverso ve aquí una escisión que se profundiza hasta volverse insuperable, cuando Benjamin interpreta la catástrofe a la luz del mesianismo judío, atribuyéndole características de un "apocalipsis redentor" (p. 101). En función de la transfiguración barroca de la muerte, por la cual el infierno se convierte en un sortilegio dialéctico en el mundo divino, Traverso ve que el decisionismo schmittiano se corresponde con un nihilismo mesiánico en la lógica benjaminiana. La violencia pura o divina de *Para una crítica de la violencia*, que destruye el derecho y se vuelve irreductible a cualquier vínculo exterior, es una violencia sin límites y su dimensión revolucionaria presenta un doble rostro, pues tiene una cara teológica, dado que rompe la continuidad de la historia con un apocalipsis redentor, y una cara política por su naturaleza revolucionaria.

A la luz de estas consideraciones, Traverso ve que, en Benjamin y Schmitt, se dan dos teologías políticas: una es judía y revolucionaria; la otra, reaccionaria y católica. En las dos, el Anticristo encarna al enemigo, pero en una es el nazismo y, en la otra, el bolchevismo ateo. Mientras la teología política benjaminiana anuncia el advenimiento del Mesías en términos de interrupción del *continuum* de dominación y lo identifica con la revolución proletaria, la teología política schmittiana llama al *katechon* como poder absoluto decisionista. Benjamin ve en la revolución "la forma concreta del Apocalipsis, o sea, el pasaje del tiempo histórico del presente al tiempo mesiánico del futuro"; Schmitt ve en el *katechon* "el vínculo indispensable entre la escatología cristiana y la vida del catolicismo en un mundo secularizado" (Traverso, p. 104). Frente a los tiempos de crisis, ambas teologías políticas advierten la necesidad de decidir cómo salir de ella. El diagnóstico se realiza en base a las mismas categorías analíticas, pero el

signo es inverso. Se trata de "dos terapias políticas del todo opuestas" en palabras de Traverso: la Revolución y la Contrarrevolución. En la octava tesis, se hace muy evidente que Benjamin alude a Schmitt con las ideas de "estado de excepción" y "regla"; sin embargo, la idea benjaminiana es poner fin al *continuum* de la historia que se despliega como un cortejo de vencedores al que hay que oponer el "verdadero estado de excepción" (*wirkliche Ausnahmezustand*), capaz de luchar contra el fascismo y hacer la revolución.

El estado de excepción benjaminiano –al que Löwy caracteriza de utópico- está prefigurado en las interrupciones al orden establecido de los poderosos. Y lo vincula –también como prefiguración, pero en este caso lúdica- con el carnaval y las fiestas populares. Benjamin coincidiría en esto con Mijail Bajtin:

> El carnaval es un estado de excepción. Un derivado de las antiguas saturnales, en oportunidad de las cuales lo alto y lo bajo intercambian lugares y los esclavos se hacían servir por sus amos. Ahora bien, un estado de excepción sólo puede definirse precisamente en oposición total a un estado ordinario. (cit. Löwy, 100)

La salvedad necesaria es que, después del carnaval, todo vuelve a su lugar. En cambio, en el estado de excepción revolucionario que piensa Benjamin nada vuelve a ser como antes, pues se interrumpe el estado de dominación y opresión de clases, se establece una cesura en la permanente introyección y apropiación de la cultura. Como conclusión de esta tesis, se vuelve interesante recoger estas líneas de Reyes Mate:

> La tarea que Benjamin tenía por delante era mostrar la complicidad entre fascismo y progreso, aparentemente tan opuestos. ¿Podemos nosotros pensar que el fascismo está definitivamente conjurado? Si traducimos fascismo por campo, lo primero que hay que decir es que los campos siguen abiertos. Relacionar hoy el campo con civilización tecno-científica es seguramente tan difícil como lo era ayer la relación entre campo y progreso. La diferencia es que entonces el campo era mucho más visible que hoy. (2009: 153-154)

2.2. El ángel de la historia

La crítica benjaminiana al historicismo alcanza en la tesis IX su metáfora más contundente. La imagen del *Angelus Novus* de Paul Klee que clava la mirada, que "tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas", absorto porque el pasado le devuelve "lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos" pero él ve "una catástrofe única" (Benjamin, 2007: 29), representa para Benjamin el "ángel de la historia". Arrastrado hacia el futuro por el progreso, el ángel mira con horror las catástrofes acumuladas por la modernidad.

Es ineludible señalar el poder profético del ángel que parece alertar en 1940 sobre Auschwitz e Hiroshima. "Se trata de una alegoría, en cuanto sus elementos no tienen significación al margen del papel que su autor les asigna deliberadamente" (Löwy, 2005: 101). En el trabajo sobre el *Trauerspiel*, Benjamin analiza el poder de la alegoría, sobre todo las alegorías religiosas. La alegoría es "la *facies hippocratica* de la historia que se ofrece a la mirada del

espectador como un paisaje primitivo petrificado" (2007d: 383). Con el rostro de una calavera identifica el sufrimiento del mundo que tiene una capacidad representativa que Benjamin valora enormemente:

> Y, si es cierto que ésta [la calavera] carece de toda libertad "simbólica" de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo. (p. 383)

Löwy subraya el vínculo con el poema LXXXI de Baudelaire, "Un grabado fantástico", citado en *El origen del* Trauerspiel *alemán,* en el que se percibe una mirada del pasado, afín a la del ángel de la historia. "El cementerio inmenso y frío, sin horizonte / Donde yacen, bajo los rayos de un sol blanco y mortecino / Los pueblos de la historia antigua y moderna". Pero los vínculos con Baudelaire son más profundos si se tiene en cuenta la relación entre sagrado y profano, entre teología y política. El huracán que "sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas" es el progreso y representa el componente profano aunque alude –según Löwy- a la caída y la expulsión del jardín del Edén, en tanto componente sagrado. Löwy asume que el Edén perdido sería el de la sociedad sin clases, alusión que aparece en textos como el artículo de Bachofen (1935) y en los artículos sobre París, relacionados con la idea de utopía. La metáfora religiosa se completa con el Infierno que representa el progreso y la modernidad. En *Parque central,* la referencia es explícita:

> El concepto de progreso cabe fundarlo en la idea de catástrofe. Que todo siga 'así' es la catástrofe. Ésta no es lo inminente cada vez, sino que es lo cada vez ya dado. Pensamiento de Strindberg: el infierno no es nada que nos aceche aún, sino que es esta vida aquí, (2007f: 292).[36]

Una explicitación afín aparece en el *Libro de los pasajes,* pero que enfatiza la idea de tiempo continuo y homogéneo que se identifica con la lógica de la dominación y el progreso:

> El lema de Balzac puede aplicarse a desvelar la era del Infierno. Porque nos revela que este tiempo no quiere saber nada de la muerte y que la moda hace burla de ella; que la aceleración que sufre el tráfico y el *tempo* a que se comunican las noticias –al ritmo de edición de los periódicos–, se dirigen al hecho de eliminar toda interrupción, todo fin abrupto y repentino, de modo que la muerte, como corte, sólo se da como continuidad con lo rectilíneo del curso [...] del tiempo. [B 2, 4] (2007a: 95)

Se hace hincapié en la "velocidad" como nota distintiva de la irreflexividad de la modernidad. Y se menciona la necesaria interrupción que la modernidad se ocupa de detener y velar. La mención concreta a la modernidad aparece del siguiente modo:

[36] En el trabajo sobre los Pasajes, aparece una descripción prácticamente igual: "Fundamentar el concepto de progreso directamente en la idea de catástrofe. La catástrofe misma, en cuanto tal, es el que esto 'se siga produciendo'. Porque no es lo que viene a cada vez, sino que a cada vez es lo ya dado. Así lo escribe Strindberg [...]: el infierno no es nada que se encuentre, aún, frente a nosotros, sino que es ya esta vida, aquí" [N 9a. 1].

> La modernidad es la época del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en este terreno. No se trata de que ocurra "siempre otra vez lo mismo", y menos de que aquí se trate del eterno retorno. Se trata más bien de que la faz del mundo, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, de que esto novísimo permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. – Esto constituye la eternidad del infierno. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la "modernidad" significaría exponer el infierno. [S 1, 5] (2007a: 558-559)

La modernidad queda ligada a lo novísimo de una época que es un infierno de repetición, del eterno retorno del infierno. Asimismo, aparee la idea de la inalterabilidad del curso que otra vez recuerda al curso homogéneo y vacío del tiempo que Benjamin deplora en las tesis. En otro fragmento, aparece la referencia a Nietzsche y, nuevamente, la necesidad de interrupción y discontinuidad como operaciones históricas para que la historia deje de ser infernal.

> La idea del eterno retorno en el *Zaratustra* es, según su verdadera naturaleza, una estilización de la visión del mundo de Blanqui, reconocible aún en sus rasgos infernales. Es una estilización de la existencia hasta en los más mínimos fragmentos de su decurso temporal. Pero: el estilo del *Zaratustra* se desacredita por la doctrina que en él se expone. [S 8, 3] (2007a: 570)

Löwy señala que la quintaesencia del infierno benjaminiano es la eterna repetición de lo mismo, "cuyo paradigma más terrible no está en la teología cristiana, sino en la mitología griega" (2005: 104). En este sentido, Sísifo y Tántalo son la referencia obligada en tanto condenados al eterno retorno del castigo. En el pensamiento benjaminiano, es ineludible comparar el eterno castigo con el eterno derrotero de dominación y sufrimientos de las clases dominadas. El ángel de la historia debería poder detenerse a realizar su labor angélica; sin embargo, las heridas de las víctimas son apenas visibles entre las ruinas acumuladas e invisibilizadas por la trama de la modernidad. Como Zaratustra (cuyas implicancias éticas también están estrechamente vinculadas a una visión de la historia), el ángel queda desmayado ante la visión del tiempo que implica la acumulación constante de catástrofes. Como Sísifo y Tántalo, el hombre en el curso homogéneo de la historia está condenado al eterno retorno del castigo; como Prometeo, aún castigado de igual manera, el hombre espera la interrupción del decurso lineal aunque se instala el sacrificio con el fuego liberador. La eternidad de un tiempo circular, puramente mecánico y sin fin, cerrado en sí mismo, infernal y vacío, interesa al propósito mesiánico en la medida que cuestiona la temporalidad de la idea de progreso y agita el submundo de los mitos arcaicos. Si para Nietzsche el eterno retorno es una forma extrema de nihilismo, en Benjamin se torna complementaria de la doctrina del progreso en tanto ambas son míticas. El difuso concepto benjaminiano de la dialéctica en suspenso o inmóvil, que se funda en el conflicto histórico de la dominación, regula la significación del eterno retorno de lo mismo como un síntoma del agotamiento de la burguesía como clase dominante, a la vez que

promete el regreso del tiempo-retorno mesiánico. Esa ambigüedad del eterno retorno es la determinación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo, al decir de Benjamin en *París, capital del siglo XIX* respecto de Baudelaire. En cualquier caso, el revolucionario Blanqui al mismo tiempo que se somete a la fatalidad cosmológica de su derrota política y la insurrección obrera parisina de la Comuna, desafía uno de los bastiones mitológicos de quienes lo vencieron. No está claro a pesar de todo qué valor o disvalor adjudica Benjamin a los mitos, cuando la verdad de estos se afirma en retornar. ¿O acaso el mesianismo benjaminiano no se elabora con la sustancia del mito profético del Mesías?

Frente a las catástrofes de la historia (acumuladas ruina sobre ruina), Benjamin no experimenta la actividad extática de la contemplación romántica frente a lo sublime y mucho menos entiende la catástrofe del siglo como proceso positivo, es decir, como "etapa necesaria del camino triunfal de la Razón y un momento ineluctable del Progreso de la humanidad hacia la Conciencia de la Libertad" (Löwy, 2005: 105). Benjamin, en cambio, invierte esa visión a fin de desarticular la idea de progreso y desocultar el dolor y la opresión que lo caracterizan intrínsecamente. ¿De qué manera interrumpir el progreso y su curso de acumulación de ruinas? Con la interrupción mesiánica, revolucionaria. Pero, ¿quién es el Mesías? ¿Quién será capaz de detener la tempestad del progreso? ¿Cómo lograr el *tikkun* que conducirá al estado de armonía originario, la sociedad sin clases?

En esta utopía futurista que es a la vez un retorno al origen se expresa el potencial político y religioso, sagrado y profano de la interrupción del tiempo homogéneo y continuo de la catástrofe benjaminiana, de la frivolización de la muerte producida por el progreso infernal. La revolución se dará a partir de la interrupción del programa de dominación existente, la discontinuidad del conformismo. "La salida es una elaboración del tiempo que no sea ni el del progreso ni el del eterno retorno" (Reyes Mate, 2009: 167). El nuevo tempo será un tiempo *ahora* (*Jetzt-Zeit*), un tiempo presente del pasado, un pasado de actualidad redentora, de potencialidad política y melancolía al mismo tiempo.

Estas ideas se desarrollan en la tesis X, en la que Benjamin vuelve sobre los vínculos entre política e historia y entre política y redención, al tiempo que polemiza con las concepciones hegemónicas de la izquierda.[37] El fantasma del progreso parece cubrir tanto a la izquierda como

[37] Muy probablemente, Benjamin tuviese en mente el pacto Molotov-Von Ribbentrop firmado entre la Alemania nazi y la Unión Soviética en Moscú por los ministros de Asuntos Exteriores de Alemania y la Unión Soviética, Joachim von Ribbentrop y Viacheslav Mólotov, respectivamente. El pacto se firmó el 23 de agosto de 1939, poco antes de iniciarse la Segunda Guerra Mundial y decretaba la no-agresión entre ambos países, convenios económicos, el compromiso de la resolución pacífica entre los conflictos y la prerrogativa de los Estados de "repartirse" Europa. Esta referencia está apenas velada en la expresión "los políticos que despertaban esperanzas en los adversarios del fascismo" (Benjamin, 2007: 30).

a la derecha e, incluso, a aquellos que sigan reproduciendo una visión ilusoria de la historia que sólo consigue catástrofes. Para reflexionar sobre ellas, Benjamin recurre a la figura del retiro –monacal- de quien se aleja del mundo para examinarlo seriamente. Ernst Bloch había acuñado la idea de no-contemporaneidad (*Ungleichzeitigkeit*), de la que Benjamin posiblemente extrajera esta intuición de la retirada, con la que explica "la bancarrota de la izquierda y la incapacidad de la burguesía progresista durante la República de Weimar" (Reyes Mate, 2009: 173). Sin embargo, para Benjamin parte de esta bancarrota es inasimilable para pensar un resto que aguarda hacer frente a los peligros del fascismo.

A las traiciones de la socialdemocracia se refiere en la tesis XI, en la que Benjamin atribuye al conformismo la corrupción de la clase trabajadora alemana por hacerle creer que "nada con la corriente" (*sie schwimme mit dem Strom*) (2007: 31). Este conformismo fundado incluso en el desarrollo técnico como la dirección natural del progreso técnico, hizo creer "que el trabajo en las fábricas, que sería propio de la marcha del progreso técnico, constituye de por sí una acción política" (2007: 31). Esta confusión no se dirimió con la relación que el marxismo establecía entre el trabajo y la esencia de lo humano y tampoco con los dichos de Josef Dietzgen, obrero socialdemócrata y filósofo alemán, al proclamar que "trabajo es el nombre del mesías del tiempo nuevo" (2007: 31). Esta homologación entre trabajo y acción redentora es calificada por Benjamin directamente de "marxismo vulgar", pues señala la ausencia en este razonamiento de los efectos sobre el obrero cuando no puede disponer de su trabajo y enfatiza que "está dispuesta a percibir los progresos del dominio sobre la naturaleza, no los retrocesos de la sociedad" (2007: 32).

Benjamin subraya en esta tesis la atención que el marxismo dio a la explotación de la naturaleza, encontrando en esto el modo de resolución de la actividad del trabajo, cuando debía advertir que esta asunción esconde la imposible satisfacción del obrero en las condiciones de explotación capitalista. Sobre el final de la tesis, la vehemencia benjaminiana se vuelve totalmente explícita:

> Todo habla de un trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, es capaz de ayudarle a parir las creaciones que dormitan como posibles en su seno. Al concepto corrupto de trabajo le corresponde como complemento esa naturaleza que, según la expresión de Dietzgen, "está gratis ahí". (2007: 32)

Contra el conformismo socialdemócrata, Benjamin parte de la intención de comprender las causas de la derrota del movimiento obrero alemán frente al fascismo de Hitler. Esta tesis le permite a Benjamin volver sobre lo que había anticipado en la tesis VIII, esto es, la equiparación entre el fascismo y una manifestación patológica de la modernidad

industrial/capitalista sustentada, precisamente, por las conquistas del siglo XX. El progreso no tiene sólo esas connotaciones negativas, pero es la forma que ha ido adquiriendo.

La tesis XII comienza con un epígrafe de la Segunda intempestiva nietzscheana que alude a la necesidad que el hombre tiene de la historia, "de otra manera de como la necesita el ocioso exquisito en los jardines del saber" (Benjamin, 2007: 33). La pregunta que se vincula a esta necesidad de otra concepción de historia como reclama Nietzsche es la pregunta por el sujeto del conocimiento histórico, que, en la concepción benjaminiana, es la clase oprimida, pero sólo "cuando combate". Clase que Marx había hecho aparecer –según Benjamin- como la "última clase esclavizada" y "vengadora" que consuma la obra de la liberación, redimiendo una historia de opresión. En la socialdemocracia, Benjamin explicita que no hay lugar para la redención de clase, pues "en el curso de treinta años ha logrado borrar casi por completo el nombre de un Blanqui, cuyo timbre metálico hizo temblar al siglo pasado" (Benjamin, 2007: 33). Les reprocha que conviertan a la clase trabajadora en redentora de las generaciones futuras, compeliéndolas a olvidar el pasado de opresión y extraer de ahí "su mejor fuerza", motivo por el cual desaprenden "lo mismo el odio que la voluntad de sacrificio", que nutren por igual la imagen de la opresión pasada y el ideal de liberación futuro.

Nietzsche hace evidente en la segunda intempestiva que la historia debe servir al presente; Benjamin, por su parte, acuerda en el carácter "intempestivo" de la idea nietzscheana que va en contra del tiempo (para atrás) para hacer aparecer un nuevo tiempo futuro. Esto puede vincularse con la mención en la tesis XII al movimiento *Spartacus*, la liga fundada por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, quienes intentaban fortalecer la conciencia de clase obrera y hacer de ella una motivación para la acción política, haciéndose cargo simbólicamente de la herencia de la tradición de los oprimidos durante el Imperio Romano.[38] Löwy confronta esta posición con aquella esgrimida por Lenin en 1902 en un texto llamado "¿Qué hacer?". Allí, Lenin explica que la conciencia socialista llega a los obreros "desde afuera", es decir, desde los líderes. Basta examinar el siguiente fragmento de Lenin (2005):

> Hemos dicho que los obreros no podían tener conciencia socialdemócrata. Esta sólo podía ser traída desde fuera. (…) [L]a doctrina del socialismo ha surgido de teorías filosóficas, históricas y económicas elaboradas por intelectuales, por hombres instruidos de las clases poseedoras. Por su posición social, los propios fundadores del socialismo científico moderno, Marx y Engels, pertenecían la intelectualidad burguesa. De igual modo, la doctrina teórica de la socialdemocracia ha surgido en Rusia independiente por completo del crecimiento espontáneo del movimiento obrero, ha surgido como resultado natural e ineludible del desarrollo del pensamiento entre los intelectuales revolucionarios socialistas. (párr. 5)

[38] Benjamin no cita los textos de Rosa Luxemburgo, pero posiblemente conociera su ideario al menos por el examen que realiza Georg Lukács en *Historia y conciencia de clase* (1923).

Recuérdese que Benjamin conoce el comunismo, viaja a Rusia gracias a su relación con Lacis y profundiza su estudio del marxismo a través de la lectura de *Historia y conciencia de clase* de Lukács de 1923. Acuña, entonces, una perspectiva en la que el materialismo histórico debe poner a su servicio a la teología, el enano maestro de ajedrez que guiaba la mano del muñeco trajeado que derrotaba a cualquier oponente (tesis I). En la tesis IX, se reitera la adhesión a la teología a propósito del cuadro de Klee, pues el ángel vuelve su rostro hacia el pasado que lo aterroriza por su acumulación de ruinas mientras un huracán lo impulsa hacia el progreso. Como se verá, en la tesis XVIII, Benjamin vuelve sobre la teología a propósito del "tiempo entre los judíos", en el cual en un segundo momento puede darse la presencia del Mesías, volviendo evidente que la lectura benjaminiana de la historia conecta inescindiblemente historia, teología y política.

Para *Historia y conciencia de clase*, el marxismo es la forma de "conocimiento superior" (Löwy, 2005: 127) porque toma el punto de vista del proletariado, sujeto por antonomasia de la transformación histórica, pero también –como asegura Benjamin al comenzar la tesis- sujeto de conocimiento. De Lukács (y de Marx) toma Benjamin la idea de que la liberación es posible sólo si se toma conciencia del martirio pasado por las generaciones anteriores, es decir, si hay memoria del pasado (tema que sobrevuela todas las tesis, pero se desarrolla explícitamente en las tesis II, III y IV). El deber de memoria que Benjamin reitera a lo largo de las tesis cierra perfectamente con la dualidad teológica y política que encierra el vocablo *Zachor*, "¡recuerda!". Puede pensarse también como el imperativo que acompaña un deber de solidaridad y responsabilidad con el presente y el futuro. En este sentido, pasado, presente y futuro forman un continuo espacial de sufrimiento que debe ser rememorado y luego interrumpido.

El potencial político de la rememoración proviene del hecho de que Benjamin no reclama el deber de memoria como un articulador melancólico del presente, sino como una fuerza aglutinante que motive la acción política. El fascismo, precisamente, encontró su fuerza en la tradición de opresión; es esa misma historia de dominación la que debe interrumpir con su fuerza la lógica del dominio y la explotación y concentrarse en esa fuerza como praxis revolucionaria.

La figura de Blanqui fascinaba a Benjamin precisamente porque extraía de la tradición de opresión la potencia para convertirse –aún desde los calabozos- en la representación de la oposición revolucionaria que intentaba advertir a los oprimidos la catástrofe por venir, cuya enseñanza sacaba del pasado. En el *Libro de los pasajes*, Benjamin lo refiere en varios lugares:

> Contrapartida a la visión del mundo de Blanqui: el universo es un lugar de catástrofes permanentes. [D 5, 7]
>
> Sobre *La eternidad por los astros:* Blanqui se arrodilla, sometiéndose a la sociedad burguesa. Pero es una genuflexión de tal violencia, que hace temblar el trono de ésta. [D 5 a, 2]
>
> De la conclusión de *La eternidad por los astros:* "A esta hora la vida entera de nuestro planeta desde el nacimiento hasta la muerte, se trocea, día a día, en miríadas de astros hermanos, con todos sus crímenes y sus desdichas. Lo que llamamos progreso está encerrado entre cuatro paredes en cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, la misma decoración, en el mismo angosto escenario, una humanidad ruidosa engreída con su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse enseguida con el globo que ha llevado con el más profundo desdén, el fardo de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extranjeros, El universo se repite sin fin y piafa sin moverse del sitio". Cit. en Gustave Geffroy, *El olor a cerrado,* París, 1897, p. 402. [D 6 a, 1]

La referencia a Blanqui refuerza cuestiones abordadas a lo largo de las tesis para pronunciarse contra la doctrina del progreso. Blanqui, como figura, supone la plasmación del intento de eliminación de la injusticia del pasado, que vuelve sobre el presente en el discurso benjaminiano que lo convierte en la representación del intento de liberar a la humanidad de la catástrofe. El odio al nazismo y el espíritu de sacrificio serían la materia combustible que Benjamin pensaba como ineludible en la redención del pasado.

En la traducción francesa de las tesis, aparece una frase final del texto: "Si hay una generación que debe saberlo, esa es la nuestra: lo que podemos esperar de los que vendrán no es que nos agradezcan por nuestras grandes acciones, sino que se acuerden de nosotros, que fuimos abatidos" (2007: 33n). La utilización de la primera persona inclusiva implica de algún modo que Benjamin se considera dentro de la generación que debe redimir a los vencidos de la historia, siendo esta la prueba que su generación debe pasar, para redimir el pasado y construir las condiciones de posibilidad de la experiencia futura.

La lucha contra el fascismo es también contra el dogmatismo paralizante del concepto de progreso atacado en la tesis XIII. Esto lo conduce a su crítica de la representación del tiempo como homogéneo y vacío (obturado en su potencial crítico por la mismo idea de progreso), al que considera que ha de ser reemplazado por otra que encierre "la crítica de esta representación del movimiento histórico" que "debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general" (Benjamin, 2007: 35). La tesis enuncia tres críticas que fundan una nueva visión de la historia, alternativa a la del tiempo homogéneo y vacío: en primer lugar, Benjamin establece que es preciso distinguir el progreso humano (social, moral) del progreso científico y tecnológico; en segundo lugar, es preciso interrumpir la lógica de un progreso que ha sido infinito y consolidó siglos de explotación; en tercer lugar, el progreso indefinido consolidó un

tiempo continuo que ha sido de inexorable continuidad de la opresión. Es a la luz de estas consideraciones que Benjamin exige volver a pensar la representación del tiempo, a fin de que ésta exprese la interrupción, la fisura, en un camino indefinido de opresión. Este tiempo es heterogéneo y lleno, por oposición a lo homogéneo y vacío, continuo, del tiempo del progreso. El tiempo de la interrupción aparece tematizado en la tesis XIV, donde Benjamin propone la contracara del dogmatismo homogeneizador del progresismo: "la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de 'tiempo del ahora'" (*Jetztzeit*) (2007: 35). En esta tesis, aparece una de las arengas benjaminianas más concretas, pues se enseña el "salto de tigre al pasado" de la moda donde manda la case dominante y se exige que ese salto se dé en la lógica del "cielo libre de la historia", dialéctico, revolucionario.

En su trabajo sobre las tesis, Löwy se refiere a una carta que Adorno mandara a Horkheimer después de recibir un ejemplar de las tesis. Allí, Adorno compara la concepción del tiempo de la tesis XIV con el *kairos* de Paul Tillich. Este colaborador del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt oponía al *chronos,* el tiempo formal, el *kairos,* como tiempo histórico "lleno" en el que cada instante implica una oportunidad de apertura única al tiempo. La interpretación de Löwy con respecto a esta remisión al *kairos* es que Benjamin no refiere directamente ni al "tiempo ahora" ni al tiempo mesiánico, sino al presente, que, tal como aparece definido en la tesis XVI, "no es tránsito, en el cual el tiempo se equilibra y entra en un estado de detención" (Benjamin, 2007: 37).

La noción de *kairos*, cuyo uso lingüístico se remonta a Homero y Hesíodo y permanece en toda la antigüedad griega, parte de la cultura cristiana y en las tradiciones retóricas más antiguas. Según Philip Sipiora y John E. Smith (2002), se encuentran menciones al *kairos* en el Antiguo Testamento y no sólo en el Nuevo (pp. 46-57). Se torna esencial establecer la diferencia entre *chronos* y *kairos* para dar dimensión adecuada a las ideas benjaminianas. En *Eclesiastés* 3, 1 y ss., hay un punto de partida central: "Para todo hay una estación y un tiempo para cada propósito bajo el cielo: un tiempo para nacer y un tiempo para morir; un tiempo para plantar y un tiempo para cosechar aquello que ha sido plantado; un tiempo para matar y un tiempo para sanar… un tiempo para llorar y un tiempo para reír…" Según John E. Smith, la expresión "un tiempo para" es una traducción del término *kairos,* un tiempo oportuno para hacer algo, un "tiempo adecuado". Este aspecto del tiempo debe ser distinguido del *chronos*, que alude al tiempo uniforme del sistema cósmico, el tiempo que, según la expresión de Isaac Newton, *aequabiliter fluit.* En *chronos*, está contenida la noción fundamental del tiempo como medida,

como cantidad de duración, la longitud de la periodicidad, la edad de un objeto o artefacto, y la velocidad de aceleración de los cuerpos.

Kairos refiere según Smith a un carácter cualitativo del tiempo, a la posición especial que una acción o un acontecimiento ocupa en la serie. La pregunta especialmente relevante para pensar el *kairos* es "¿cuándo?", "¿a qué hora?". Involucra una posición temporal especial y toda su significación depende de un lugar ordinal en una secuencia y en una intersección de acontecimientos. Se vuelve sugerente para la interpretación de acontecimientos históricos, precisamente, porque enfatiza el aspecto de significación y propósito y la idea de que hay constelaciones de acontecimientos llenos de posibilidades que se dan en esa posición temporal concreta y no en otros tiempos y bajo otras circunstancias.

Según Smith, los vínculos entre *kairos* y *chronos* han sido y pueden ser interpretados de múltiples maneras, pero arriesga el presupuesto de que *kairos* supone *chronos*, es decir, que es éste una condición necesaria que subyace al tiempo cualitativo, lo que implica que, en sí mismo, *chronos* no es suficiente para comprender las interpretaciones específicamente históricas o los procesos de la experiencia humana.

Chronos aparece en Aristóteles como la clásica expresión del concepto del tiempo como medida. En *Física* 4.11.219b, queda definido como "número del movimiento con respecto al antes y al después" (entendidos ambos –antes y después- no en un sentido espacial), es decir, señalando la cronología. En relación con la escritura de la historia, esta noción del tiempo se vuelve indispensable para la crónica de acontecimientos y su descripción. Este aspecto del tiempo se lleva muy bien con el legado del siglo XIX con su concepto de historia como un continuo dinámico de acontecimientos marcados por la novedad, en contraste con la compresión de la historia en otros períodos en los que primaba una sucesión de "edades".

Kairos, por su parte, tiene para Smith otras connotaciones importantes: en primer lugar, encierra la idea de "tiempo adecuado" para algo en contraste con la idea de "un tiempo"/"en cualquier momento"; en segundo lugar, *kairos* significa un tiempo de tensión y conflicto, un tiempo de crisis que implica que el curso de acontecimientos plantea un problema que reclama una solución en ese momento, una solución específica, no cualquiera; en tercer lugar, implica que el problema o la crisis trae consigo un tiempo de oportunidad (en latín es traducido por *opportunitas*) para cumplir con cierto propósito, que no puede ser trasladado a otro momento. Implícitamente, se vuelve evidente que *kairos* involucra un tiempo individual que tiene una posición ordinal crítica, diferente de lo anterior y lo posterior.

Según la interpretación de Agamben en *El tiempo que resta* (2000), es menester recuperar la que considera la más bella definición de *kairos*, que está en el *Corpus Hippocraticum*, en

donde se puede leer: “el tiempo es aquello en lo que hay *kairos* y *kairos* es aquello en lo que hay poco tiempo” (p. 73). En esta definición, se vuelve evidente que no sólo hay que pensarlo como oportunidad u ocasión, sino que el *kairos* no tiene otro tiempo, sino un “*chronos* contraído y abreviado” (p. 73). Lo que Agamben denomina curación mesiánica en este texto llega precisamente por el *kairos*, que es sólo una “parcela del *chronos*, un tiempo restante” (p. 74). Un tiempo perentorio que implica que la salvación mesiánica no debe demorarse.

Smith lee en la propuesta de Tillich una suerte de advertencia sobre el tiempo de la crisis y la oportunidad como claves para la recuperación de la historia como el desarrollo significativo de aquello que importa más en la vida humana. El significado religioso de *kairos* se encuentra en la tradición judía, en los tiempos críticos de la historia religiosa cuando el orden temporal mundano se intersecta con el orden sagrado en la forma de una apertura al poder divino. Habría una serie de “presentes” o tiempos especiales cuando la voz de lo sagrado asiste al juicio de asuntos seculares. Estos tiempos fueron oportunidades para la transformación y la reforma. En el cristianismo, *kairos* se centra en el acontecimiento de Cristo, del que se dice que viene *en kairo*, es decir, como “tiempo lleno”, que conlleva la culminación en un desarrollo temporal marcado por la manifestación de Dios en un orden histórico real.

Tanto Löwy como Tillich toman el concepto para aplicarlo a la interpretación de la historia, en la cual lo dinámico se encuentra en aquellos individuos y movimientos que buscan identificar la oportunidad en algún acontecimiento crucial de la historia para suturar en la forma de una acción transformadora. Smith identifica esto con la época de perfecta autoconsciencia en Hegel, con la idea de la sociedad sin clases de Marx y con el estado final de la ciencia o de la filosofía positiva en Comte. Estos serían, para Tillich, *kairoi* en sentido absoluto, en la medida en que sirven como ideal que determina las respuestas a todas las ocasiones en las que la oportunidad se presenta o percibe como existente en alguna constelación actual de acontecimientos. De acuerdo con estas consideraciones sobre *kairos*, no hay necesidad ni lógica, ni física ni económica en el proceso histórico porque se lo asume como algo que se mueve a través de una unidad de libertad y destino que distingue la historia del orden natural.

Adorno asocia la conceptualización de Tillich sobre el *kairos* con el *Jetztzeit* benjaminiano basándose, posiblemente, en la connotación de oportunidad, de tiempo correcto, lleno, tiempo del ahora. Se trata de una concepción del tiempo que es heterogéneo por la presencia en él del tiempo-ahora, que puede ser concebido como una presencia que es inherente a cada momento del tiempo pasado, presente y futuro y que, es la vez, una fisura, una interrupción, por la que se puede dar la revolución. Cada momento de tiempo sería único tiempo y único evento, *kairos*, citable en el futuro. En la noción benjaminiana de “origen” aparece la doctrina de la

apocatástasis, que es también *kairos* que debe llenarse con las acciones apropiadas para que la sociedad originaria sea posible.

En *Nuevas tesis H*, Benjamin desarrolla algunas nociones que pueden vincularse con esta articulación *kairos*/tiempo-ahora:

> Es el principio constructivo de la historia universal lo que permite que ella sea representada en la historia de lo parcial. Se trata, en otras palabras, de un principio monadológico. Existe en la historia de la redención. La idea de la prosa coincide con la idea mesiánica de la historia universal (Lesskov) [Ms-BA 484] (2007: 53-54).

Esto último hace pensar en la imagen dialéctica benjaminiana, que conduce nuevamente al *kairos* por la relación tipológica implicada, una relación íntimamente relacionada al concepto de *kairos* en Pablo. Agamben (2006) encuentra el término apocatástasis en Orígenes, pero también en el estoicismo como una restauración de la naturaleza, en el sentido de "recurrencia" de un mundo idéntico. Los estoicos tenían una concepción del tiempo que presenta el *kairos* como una alternativa a la experiencia del tiempo en el sentido de *chronos*. Al igual que Benjamin, Agamben se pregunta por el modo en que se representa el tiempo:

> En apariencia las cosas son sencillas: existe ante todo el tiempo profano –al que Pablo se refiere comúnmente con el término *chronos*- que va desde la creación hasta el evento mesiánico (que para el Apóstol no es el nacimiento de Jesús, sino su resurrección). Este tiempo se contrae y comienza a acabarse. Pero este tiempo contraído –al que Pablo se refiere con la expresión "el tiempo presente"- dura hasta la parusía, la presencia plena del mesías, que coincide con el día de la cólera y con el final del tiempo (que permanece indeterminado, aunque inminente). Aquí el tiempo explota, o mejor implota, en el otro eón, en la eternidad. (2006: 69)

El vocablo griego "parusía" significa "presencia". Pablo lo utiliza para designar la estructura del evento mesiánico en tanto compuesto por dos tiempos heterogéneos: *kairos* y *chronos.* Señala la llegada del mesías, "pero su presencia contiene en su interior otro tiempo, que extiende la parusía, pero no para diferirla, sino, por el contrario, para hacerla aprehensible" (2006: 75). Por eso, cualquier instante puede ser "la puerta por la que entre el mesías", parafraseando a Benjamin. *Kairos* aparece entonces como una interrupción de la continuidad y la homogeneidad del tiempo cronológico para que advenga la fisura. Pensando en la crítica benjaminiana al progreso, para que sea posible la interrupción de la lógica de la dominación. Y la experiencia del tiempo como *kairos* es condición de posibilidad para cualquier actividad auténticamente revolucionaria. Siguiendo a Benjamin, Agamben (2003) lee la relación entre historia, tiempo y acción del siguiente modo:

> Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo

> tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente 'cambiar el mundo', sino también y sobre todo 'cambiar el tiempo'. (p. 131)

"Cambiar el tiempo" implica modificar la percepción en general y asumir una lógica diferente a partir de la cual atravesar la experiencia. Este señalamiento exige examinar el epígrafe de Karl Kraus que abre la tesis XIII: "El origen es la meta". Esta meta alude a un retorno al paraíso perdido a través del *tikkun*, la *apocatástasis*, la *restitutio ómnium*, pero también implica una deriva del orden establecido, esto es, un camino alternativo al de lo dado. Esta es la llamada benjaminiana a la "cita revolucionaria" (Löwy).

En la tesis XIV, revolución aparece ligada a moda y, a su vez, la temporalidad de la moda se identifica con la del infierno, como repetición eterna de lo mismo. Por eso detrás de la moda pueden ocultarse las clases dominantes. Por el contrario, la revolución es la interrupción de ese eterno retornar infernal de la moda para dejar espacio a acciones profundas, un salto fuera del *continuum*, cuya temporalidad no es la de *chronos*, sino un salto cairológico hacia el pasado y el futuro. El pasado contiene el tiempo ahora y hace estallar la cronología por medio de otra representación y otra concepción del tiempo y proceso históricos.

En la tesis XV, se vuelve sobre la idea de la "explosión": "La conciencia de hacer saltar (*aufzusprengen*) el *continuum* de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción" (2007: 36). Los oprimidos de todos los tiempos (clases revolucionarias) tienen a su cargo el estallido revolucionario, del que debe derivar lo que Benjamin denomina un "nuevo calendario" que se convierta en un "acelerador del tiempo" (p. 36). En el estallido revolucionario, se condensan todos los tiempos de rebelión del pasado (la Revolución Francesa es un punto nodal al que Benjamin se refiere en muchas oportunidades). El nuevo calendario implica un tiempo lleno, un *kairos*, un tiempo cargado de memoria y actualidad a la vez. Estos inicios revolucionarios no dejan de estar amenazados permanentemente por el conformismo histórico que tratará de interrumpir de forma sistemática este tiempo cairológico. La temporalidad vacía es en la tesis XV claramente la de los relojes, la literalización del tiempo cuantitativo y medible por antonomasia (así cobra sentido que los revolucionarios de 1830 hayan disparado contra los relojes, consigna Benjamin). Y el tiempo de los relojes aparece también como evidente cómplice de la dominación por parte de la civilización industrial y capitalista (marcado contraste benjaminiano respecto de la sociedades primitivas, no sólo sin clases, sino también, de alguna manera, sin tiempo).

La conceptualización del tiempo pleno y heterogéneo continúa en las tesis siguientes. En la tesis XVI, Benjamin señala que el materialista histórico no puede renunciar al "concepto de un presente que no es tránsito" (2007: 37), sino que es un presente que se equilibra y detiene para

que él mismo escriba la historia. En la tesis XVII, refuerza la imagen de un presente como tránsito con una "masa de hechos que se necesita para llenar el tiempo homogéneo y vacío" (2007: 37). Pero también aquí aparece la conceptualización del tiempo de la irrupción, del tiempo mesiánico que detiene el presente dando una "oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido" (2007: 38). El tiempo mesiánico aparece en la tesis XVIII en referencia a Marx, quien lo había pensado como el tiempo propio de la sociedad sin clases, que transforma el tiempo vacío y homogéneo "en una antesala, en la cual se podía esperar con más o menos serenidad el advenimiento de la situación revolucionaria" (2007: 39). Esa "antesala" es el espacio para el aparecer de la acción política, que es a su vez mesiánica y transformadora del tiempo.

El tiempo-ahora es el modelo del tiempo mesiánico que libera la tradición de opresión, esto es, a la humanidad entera. Este es el concepto más políticamente poderoso del que se vale Benjamin para su crítica a la historia progresiva, que "culmina con todo derecho en la historia universal" (2007: 37), como explicita en la tesis XVII. En el *Apéndice A*, Benjamin vuelve sobre esta crítica del siguiente modo:

> "El historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre distintos momentos de la historia. Pero ningún hecho es ya un hecho histórico solamente por ser una causa. Habrá de serlo, póstumamente, en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por milenios" (2007: 40).

Benjamin subraya su crítica al historicismo con la concepción de una nueva conceptualización y representación del tiempo, que no se apoya en el continuo, sino en la interrupción y se fundamenta en la heterogeneidad. Contra el tiempo de la homogeneidad, el tiempo-ahora es el tiempo de la memoria y la rememoración, cuya lógica es la de la constelación y no la del continuo aproblemático entre pasado y presente, y están llenos de historia. Benjamin no habla de fin de la historia, sino de la detención mesiánica que rompe la historia para volver sobre el pasado e incluirlo como totalidad en una *apocatástasis.*

En la tesis XVIIa, Benjamin utiliza nuevamente un concepto que hace referencia a *Teología política* de Schmitt. Allí se dice: "Marx secularizó la representación de la era mesiánica en la representación de la sociedad sin clases" (cit. Löwy, 2005: 154). La tesis de la secularización -según la cual "todos los conceptos dominantes de la teoría moderna del Estado son conceptos teológicos secularizados"- que se liga a pares trabajados por Schmitt como la comparación entre situación excepcional y milagro, interesa a Benjamin si mantiene la energía de lo

mesiánico que intenta subvertir el orden establecido y no como una tarea infinita, sino como una praxis realizable producto del acuerdo de voluntades.[39]

Benjamin hace aparecer en el desarrollo de las últimas tesis la inescindibilidad de historia y política para pensar las potencialidades revolucionarias del accionar humano. Su concepción de la historia se abre a la praxis política, no rigiéndose por las causalidades del tiempo homogéneo, sino por las disrupciones de lo posible. "Posible" y "potencial" no aluden sólo al futuro, sino a un curso de acción que liga presente, pasado y ruptura mesiánica de la dominación.

[39] Giorgio Agamben exploró intensamente el paradigma teológico-político, "que funda en el único Dios la trascendencia del poder soberano" y lo hace a partir de la referencia al *dictum* con el cual Carl Schmitt anuncia el paradigma en 1922: "Todos los conceptos significativos de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados" (2004: 43). Schmitt piensa a la secularización no como un aspecto del proceso de desencantamiento y desteologización del mundo moderno, sino que muestra de qué modo o hasta qué punto la teología continúa presente en el mundo contemporáneo. La legitimidad de la remisión a la idea de "secularización" originó un conocido debate. La tesis de Karl Löwith según la cual "tanto la filosofía de la historia del idealismo alemán como la idea de progreso del Iluminismo no son otra cosa que una secularización de la teología de la historia y de la escatología cristiana" (2007: 20), ocasionó, en la segunda mitad de los años sesenta, una disputa entre pensadores como Hans Blumenberg, Karl Löwith, Odo Marquard y Carl Schmitt. Por un lado, Blumenberg consideraba ilegítimo el uso de "secularización" y, por el otro, Schmitt y Löwith, aún a pesar de ellos mismos, formaron un "frente" común. En *Historia del mundo y salvación*, Löwith asegura que "toda filosofía de la historia es totalmente dependiente de la teología, esto es, de la interpretación teológica de la historia en tanto historia de la salvación" (2007: 13) y se explaya sobre el modo en que la conciencia histórica moderna se despoja de la fe cristiana en algunos aspectos, pero "mantiene firmes sus presupuestos y consecuencias en la medida en que el pasado sigue valiendo como preparación del futuro y el futuro como consumación, de modo que la historia de la salvación puede ser reducida a la impersonal teleología de una evolución progresiva, en la que cada estadio del presente es el cumplimiento de preparaciones históricas. Transformada en una teoría secular del progreso, el esquema de la historia de la salvación podía aparecer como algo natural y demostrable" (2007: 226). Löwith es consciente de que la concepción cristiana de la historia y del tiempo es un asunto de fe que no habilita demostraciones teóricas y que sólo por la fe es posible "saber" que el pasado y el futuro se conectan en Jesucristo como figura redentora. Por su parte, Schmitt es considerado un crítico de la modernidad por sostener que los conceptos de la doctrina del Estado son conceptos teológicos secularizados. El jurista da a la teología gran importancia al asumir que el carácter teológico de las categorías políticas deriva de una asimilación de éstas a cuestiones centrales en la tradición cristiana. Desde la reivindicación del estado de excepción como *analogon* del milagro (2004: 43 y ss.), la homologación de la soberanía estatal con el poder absoluto de Dios hasta la oposición entre amigo y enemigo como semejante a la elección originaria entre Dios y el Diablo o entre bien y mal (2004: 55 y ss.), evidencian hasta dónde llega la relación entre teología y política de la que se sirve para defender el *dictum* que en 1922 aparece en su *Teología política.* Las tesis de Schmitt provocaron la reacción de estudiosos de la teología política, pero también de teólogos políticos como Erik Peterson, un pastor protestante convertido posteriormente al catolicismo. En oposición a la *Reichstheologie,* movimiento católico alemán que propugnaba la continuidad entre el sacro imperio germánico y el Tercer Reich, Peterson escribe en 1935 *El monoteísmo como problema político,* en el cual pone en evidencia que no hay continuidad alguna entre el cristianismo y un régimen político y que, en todo caso, esta justificación se debe a Eusebio de Cesarea para quien el Imperio había sido querido por Dios como base a partir de la cual cristianizar el mundo. Con la intención de mostrar "la imposibilidad teológica de una 'teología política'" (1999: 123), Peterson sigue, de alguna manera, al Agustín en *La Ciudad de Dios,* para quien es claro que no hay que identificar la Iglesia con ningún imperio. Sólo una concepción de Dios como soberano único que gobierna directamente o a través de instancias intermedias, puede legitimar la idea de un "monoteísmo político". La soberanía total y absoluta concentrada en el príncipe o *Fürher* podrá ser justificada desde un monoteísmo religioso capaz de producir una visión de Dios radical y eminentemente monárquica. Schmitt reacciona en 1970 con la *Teología Política II.* Acusa a Peterson de haber declarado anticristiana toda teología política, a partir de la separación radical entre lo espiritual y lo terrenal, lo político y lo religioso. Para Schmitt, no hay algo así como una "teología pura", pues la teología y la política están atravesadas una por la otra en una realidad histórica concreta. De allí la imposibilidad de liquidar la teología política a partir de la separación de la teoría política de su inspiración religiosa.

3. La estética como ámbito de realización de la revolución

¿En qué ámbitos es factible que se produzca esta transformación de la historia a partir de la desautomatización y desnaturalización de la lógica de dominación? Tomando en consideración la perspectiva benjaminiana, uno de los ámbitos privilegiados para que se produzca esta revolución es la esfera del arte. La conexión de Benjamin con Brecht, con Asja Lacis y la lectura de Lukács encuentran consumación en el encuentro con el arte surrealista de fin de los años veinte, que opera una transformación fundamental al constituir el estímulo propicio para el "giro copernicano" en la lógica progresiva de la historia y plasmar sus simpatías con el comunismo. Si bien el vínculo benjaminiano con el Partido Comunista Alemán y con el marxismo general tuvo múltiples etapas y al momento de escritura de las tesis de *Sobre el concepto de historia* alcanza su punto crítico mayor, a principios de los años treinta Benjamin confiaba en que la unión de arte y política que el surrealismo representaba albergaba una potencialidad histórica suprema para operar la verdadera emancipación de la historia historicista y científica. Las imágenes surrealistas fueron para Benjamin de los mejores ejemplos de la "imagen dialéctica" que buscó en el *Libro de los pasajes*, en la medida en que tienen la virtud de sustituir "las 'imágenes metafísicas' del *Trauerspiel*, emergiendo sobre el paisaje petrificado de la modernidad" (Ibarlucía, 1993: 151).

En el Benjamin tardío, Wollin lee una teoría de la historia y una preocupación por la estética que ya no está vinculada a una "historia natural", es decir, una historia consignada a un inexorable destino de fatalidad y decadencia. El carácter plural, múltiple, de la filosofía de la historia benjaminiana obliga a intentar una aproximación desde el materialismo histórico a los fenómenos culturales (el París del Segundo Imperio, Baudelaire, Fuchs, etc.) y un urgente llamado para la necesidad de una rendición directa del arte a los imperativos político-pedagógicos (en especial, la funcionalidad de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y también la figura del autor como productor) hacia una crónica nostálgica y plagada de lamentos por la desaparición de las formas basadas en la comunidad de la comunicación artística, como en el caso de la épica, la narración y la poesía lírica. Para, finalmente, hacer reemerger motivos teológicos idénticos a aquellos que ayudan a caracterizar el primer período de su obra (como "Sobre la facultad mimética", "Kafka" y la tesis de habilitación). De las complejidades que podría proponer el intento de analizar la continuidad y discontinuidad entre el Benjamin marxista y el Benjamin teológico –y habida cuenta de la confluencia de ambas tradiciones en su pensamiento sobre la historia- es fundamental recuperar aquí algunas nociones vinculadas a lo que Benjamin denomina imágenes dialécticas.

Wollin asegura que *Dirección única* (1928) y *Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (1929) operan la "transición" entre el Benjamin temprano y el tardío. Ambos textos marcan el pasaje (la calle de mano única) desde los ensayos metafísicamente orientados de su primer período hacia su perspectiva más militante de los años treinta, época de su vínculo con Brecht. Esta segunda etapa está atravesada por autores alejados de Goethe y el *Trauerspiel* y más cercana a Kraus, Kafka, Brecht, Proust, Breton, Baudelaire y Leskov, cuya obra ya no lee con pura contemplación estética, sino intentando leer entre líneas la actualidad y relevancia de los textos para comprender el mundo histórico.

Dirección única le permite a Benjamin virar su filosofía hacia el surrealismo. El libro es un mosaico de imágenes, un collages de reflexiones y misceláneas que parten de cuestiones triviales de la vida cotidiana para luego conducir el razonamiento a aspectos más generales de la vida social. Según Wollin, Benjamin lleva a cabo allí un "pensamiento micrológico" (*micrological thinking*) que lo hace detenerse en los detalles más contingentes para realizar una suerte de análisis radiográfico de superficies más complejas y dispositivos más problemáticos de la trama histórica. Representa, incluso, una escandalosa declaración contra la hipocresía y decadencia de la clase burguesa, ya no la del siglo XIX, sino la de su contemporaneidad. En este sentido, se vuelve relevante destacar uno de los fragmentos, denominado "Avisador de incendios":

> La idea de la lucha de clases puede inducir a error. No se trata de una prueba de fuerza en la que se decide la cuestión de quién vence o quién sucumbe, ni de un combate a cuyo término le irá bien al vencedor y mal al vencido. Pensar así es disimular los hechos bajo un tinte romántico. Pues, ya salga vencedora o sucumba en el combate, la burguesía está condenada a perecer por las contradicciones internas que, en el curso de su evolución habrán de resultarle fatales. La pregunta es únicamente si perecerá por sí misma o a manos del proletariado. Su respuesta decidirá sobre la pervivencia o el final de una evolución cultural de tres milenios, l historia nada sabe de la mala infinitud contenida en la imagen de esos dos luchadores eternamente en pugna. (1987a: 64)

Como explica Wollin, la mirada de Benjamin sobre la burguesía y el capitalismo denota su idea de que se trata de una formación social destinada al desastre y que el estallido depende de si el proletariado se decide o no a propiciar la catástrofe total. Esto se fundamenta, asimismo, en la concepción de las relaciones entre la crisis del capitalismo y la transición al socialismo como no-determinada. En ambas circunstancias, es la mirada fatalista de la revolución abocada al socialismo como un resultado progresivo del desarrollo de las leyes del sistema capitalista mismo.

A partir de su estrategia aforístico-ensayística y su escritura que parte de la contingencia más mundana, Benjamin acorta la distancia entre el pensamiento filosófico y la vida diaria. Hay en esto una fuerte apuesta política, pero sobre todo el deseo de reflexionar sobre las propias

condiciones de posibilidad de transformar la historia y volver a pensar una ajustada representación de ella. La intención que subyace es la de generar en el lector el *shock* a partir de la descontextualización y el remontaje filosófico. Benjamin se había referido a este método como su teoría de la imagen dialéctica o dialéctica como imagen detenida, en suspenso. Así, delinea sus rudimentos filosóficos de la teoría de la imagen dialéctica en el siguiente pasaje de *Dirección única:*

> En Shakespeare y en Calderón, las batallas ocupan continuamente el último acto y los reyes, príncipes, escuderos y séquitos "entran en escena huyendo". El instante en que se vuelven visibles a los espectadores los hace detenerse. El escenario da la voz de alto a la huida de los personajes del drama. Su ingreso en el campo visual de quienes no participan en la acción y están realmente por encima de ellos, permite tomar aliento a esos abandonados a su suerte y los envuelve en una atmósfera nueva. Por eso la entrada en escena de los que llegan "huyendo" tiene su significado oculto. En la lectura de esta indicación entra en juego la esperanza de un lugar, de una luz o de unas candilejas en las que nuestra huida por la vida también quede a salvo de observadores extraños. (1987a: 90-91)

Según Wollin, cuando el torrente del movimiento de la vida da un salto tan abrupto, lo cotidiano y ordinario se ve bajo una nueva luz. El método benjaminiano de la imagen dialéctica produce un extrañamiento o un efecto de *shock* sobre los objetos y su temporalidad "los congela como láminas bajo el microscopio de la crítica" (Wollin, 1994: 125). El método benjaminiano saca a los objetos, lugares y acontecimientos de su inmediatez a fin de que puedan independizarse del *continuum*. Este principio de extrañamiento tiene su origen en la técnica de montaje de los surrealistas. Se trata de la técnica que Benjamin mismo utiliza en *Dirección única*, que, junto con la descontextualización, le permitió transportar nociones del barroco desde el idealismo al materialismo.

En 1928 se publicaba *Dirección única* y Benjamin delineaba su ensayo sobre el surrealismo. Se hacía evidente su interés por el "Manifiesto surrealista" de André Bretón de 1924 y por la recepción del psicoanálisis de principios de siglo:

> En tales movimientos hay siempre un instante en que la tensión original de la sociedad secreta tiene que explotar en la lucha objetiva, profana por el poder y el dominio, o de lo contrario se transformará y se desmoronará como manifestación pública. […] La vida parecía que sólo merecía la pena vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa: el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del "sentido". (Benjamin, 1999: 45).

Con el sueño o las drogas se producía un "relajamiento del yo" que posibilita dejarse atravesar por el *shock*. En *París, capital del siglo XIX*, Benjamin ya le atribuye al sueño un potencial metodológico en pos de la utopía:

> Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado –lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente- estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz. (Benjamin, 2007b: 39)

El potencial de los sueños para articular utopías revolucionarias se aprecia en justa medida si se vuelve sobre el primer manifiesto de Breton, pues allí se recuerda la justeza con la que Freud describió la labor crítica de los sueños en tanto el hombre se convierte cuando deja de dormir en "juguete de su memoria", siendo que la vigilia priva de toda trascendencia situando el punto de referencia del sueño cuando se abandona. Breton asegura que "es importante señalar que nada puede justificar el proceder de una mayor dislocación de los elementos constitutivos del sueño" y se lamenta "¿cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?" (Breton, 1985: 321).

Las referencias a los sueños y las imágenes son incontables en textos como *Dirección única*, *Surrealismo* e *Infancia en Berlín hacia 1900.* Sin embargo, el acercamiento benjaminiano no se interesa por los significados de los sueños que permanecen latentes, sino por el contenido manifiesto de las imágenes que obligan al extrañamiento que puede permitir otra consciencia sobre la continuidad. El sueño, en efecto, es un elemento de experiencia y conocimiento que esconde su potencial en la vida cotidiana para ser disparado a otro contexto como la imagen dialéctica. El sueño liquida la continuidad y sus epifenómenos; pues los surrealistas "son los primeros en liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad" (Benjamin, 1999: 57).

El programa surrealista queda asociado al pensamiento benjaminiano como una afirmación de la soberanía del deseo y la sorpresa y propone un nuevo uso de la vida. Oponiéndose a una sociedad aparentemente irracional en la que la ruptura entre la realidad y unos valores aun fuertemente proclamados era llevada hasta el absurdo, los surrealistas se servían de la irracionalidad para la destrucción de los valores lógicos exteriores. Benjamin encontró gran potencial liberador en la ebriedad surrealista, a la que caracterizaba como "iluminación profana" y que encontraba en la no-literatura, en el no-arte, que habla de "experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas" (1999: 46). Sin embargo, la iluminación profana no siempre encontró un surrealismo a la altura. Benjamin compara el procedimiento del montaje con un truco de magia. Allí se dice que "la treta que domina este mundo de cosas –es más

honesto hablar aquí de treta que de método- consiste en sustituir la mirada histórica sobre el pasado por la mirada política" (1999: 49). Esto desvela que el propósito de Benjamin es el de transformar esta estrategia en un verdadero método histórico-dialéctico, pero que estas intenciones propositivas difícilmente se encontraran sistematizadas de algún modo en el arte surrealista. En *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (1998), Ricardo Ibarlucía lo explicita claramente al señalar que "mientras la mitología surrealista pone las cosas a cierta distancia, las transporta a la esfera de los sueños, dejándolas allí, Benjamin ilumina la esfera de los sueños […] para conducirlas hasta el umbral del despertar" (p. 110). Esto implica en la filosofía benjaminiana identificar el "ahora de la cognoscibilidad" en el que las cosas exhiban su rostro verdaderamente surrealista y a partir del cual el montaje rearticulará la historia para el historiador que esté dispuesto a volver sobre los errores de la disciplina y desarmar las "mitologías" canonizadas por el discurso dominante. Al pensar la emancipación de la lógica capitalista, Benjamin ve en la imagen un potencial disponible para la política sobre la historia, cuyos hechos se articulan a partir de un despertar –una interrupción que conduzca a la consciencia revolucionaria- como paradigma del recuerdo.

En la lógica histórica benjaminiana, el pasado no puede redimirse tal como era, sino que puede ser salvado como lo que no ha sido, como algo nuevo. Se trata de una destrucción y un juego de deconstrucción/reescritura de la historia, en el cual el montaje es un procedimiento central. Esta noción permite pensar la relación con el arte a partir de la figura de la "ruina" y a través de las nociones de imagen profana y *shock* como operadores históricos. La alianza entre arte y técnica en la que Benjamin confía le permite desvelar tanto el mundo carcelario del interior burgués como el mundo del progreso para producir una "vivificación" del pasado que se actualiza en el cine con su "dinamita de décimas de segundo". Politización, destrucción e interrupción se encadenan para hacer efectivo un despertar del hombre y volver imposible la apropiación de su consciencia y la masificación de su expectación estética.

En *Vague de rêves* (1924) de Luis Aragon, Benjamin ve un catálogo de personajes que ponen en evidencia "la tensión original de la sociedad secreta [que] tiene que explotar en la lucha objetiva, profana por el poder y el dominio, o de lo contrario se transformará y se desmoronará como manifestación pública" (1999: 45). El sueño aparece de la mano de la ebriedad como "una iluminación de inspiración materialista que hace explotar las poderosas fuerzas ocultas que se hallan sumidas en los objetos" (Galende, 2009: 195). Las imágenes profanas irrumpen en el relato historicista que cree ver en el pasado un objeto delimitado por un presente supuestamente autónomo y hacen del objeto del pasado que es, en realidad, anacrónico, un objeto contra el que choca violentamente la actualidad. Esto es lo político para Benjamin, es

decir, una disrupción del orden, una interrupción y no una estrategia reconstructiva. La destrucción que Benjamin ve en el surrealismo es la de la irrupción del objeto anacrónico que se libera del tiempo y habilita un instante de percepción nuevo. La fascinación benjaminiana con las vanguardias radica, como es evidente, en que tienen un efecto liberador de las opresiones de cualquier relato convencionalizado.

El *shock* se plasma en el arte en general y en el cine en particular mediante las técnicas del montaje que devuelven el presente al relato sobre el pasado y el futuro, lo anacronizan volviéndolo políticamente comprometido con un nuevo relato. En su libro *Walter Benjamin y la destrucción* (2009), Federico Galende lo explicita del siguiente modo:

> Esto significa que en buena medida la primacía de lo político respecto de la 'mirada histórica' del progresismo o del historicismo, es correlativa a la politización que fecunda en la propia sala de cine, donde la técnica puede ponerse eventualmente al servicio de una transformación de ciertos modos de percepción. (p.199)

Benjamin se sentía atraído tanto por las ruinas del mundo burgués como por los emblemáticos fragmentos del barroco en el estudio sobre el *Trauerspiel*, como reveladores del siglo XVII alemán y el del XIX francés, respectivamente. La técnica de la alegoría es central para abordar ambas épocas. Aparece en Baudelaire, quien alegoriza la sociedad capitalista y encuentra las imágenes alegóricas en el mundo completamente profano de la sociedad burguesa, sin referente trascendente. En este sentido, Wollin asegura que la alegoría de la cultura burguesa no encuentra su contenido de verdad en una imagen de la vida redimida, sino en una imagen de la catástrofe. Al alegorista, la burguesía se le presenta bajo las notas del progreso y la catástrofe. El *continuum* de la catástrofe sólo puede interrumpirse con la fisura también catastrófica, pero de la redención.

Wollin asegura que el texto benjaminiano sobre el surrealismo debe ser visto como una suerte de prolegómeno al trabajo sobre los pasajes. Incorporando elementos de la vida cotidiana, los surrealistas han reducido el espacio entre el arte y la vida, transformando los conceptos en sí. El surrealismo no es sólo un movimiento artístico, sino una tendencia que pone de manifiesto la intención de romper con una praxis que obtura la vida detrás de una existencia continua:

> No sólo los surrealistas desearon extender los límites del arte compeliéndolo a asimilar fragmentos misceláneos de la vida cotidiana, sino que también buscaron revolucionar la vida cotidiana misma sometiéndola a los poderes intoxicantes de la imaginación poética y la experiencia del sueño. (Wollin, 1994: 131)

Benjamin cifró en los surrealistas gran potencial revolucionario para la consolidación de una nueva experiencia:

> Nadie mejor que estos autores puede dar una idea tan exacta de cómo están estas cosas respecto de la revolución. Antes que estos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (y no sólo lo social, sino la arquitectónica, la miseria del

> interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario. Para no hablar de *Passage de l'Opéra*, de Aragon: Breton y *Nadja* son la pareja amorosa que cumple, si no en acción, sí en experiencia revolucionaria, todo lo que hemos experimentado en tristes viajes en tren (los trenes comienzan a envejecer), en tardes de domingo dejadas de la mano de Dios en los barrios proletarios de las grandes ciudades, en la primera mirada a través de una ventana mojada por la lluvia en una casa nueva. Hacen que exploten las poderosas fuerzas de la "*Stimmung*" escondidas en esas cosas. (1999: 49).

Los surrealistas convirtieron en praxis el método benjaminiano de poner los desechos de la vida social en primer plano. Esta práctica poética señalaba el camino para una postura en relación con el arte que podría cesar el relato de dominación y abrir el espacio de una experiencia histórico-política nueva. Sin embargo, los ideales benjaminianos adoptaron algunas técnicas y otras no, especialmente, aquellas que iban en contra de sus ideales esotéricos y no se permitía ser ingenuo en relación con la certeza de que las fuerzas del arte podrían por sí solas cambiar la realidad. No obstante, sí creía en el brazo poético de la revolución, al que veía como esencial para facilitar la reorganización de la esfera de la imagen en el mundo burgués fragmentado del siglo XX, a fin de introducir una esfera por completo nueva de imágenes revolucionarias y radicales. En este sentido, el surrealismo es una transición desde la nebulosa del materialismo metafísico (Rimbaud, Nietzsche, Büchner, según Wollin) hacia una perspectiva políticamente efectiva de materialismo antropológico.

El intento de integrar la práctica del arte y la práctica de la vida es el objetivo principal de los surrealistas y los pilares del camino de la redención para Benjamin, cuyos instrumentos son la alegoría y el montaje, conceptos de significación fundamental para comprender los fenómenos del modernismo estético en la medida en que los puntos de referencia estética tradicionales han entrado en una crisis irreversible.

El surrealismo tiene una prepotencia lingüística que bien puede ponerse en relación con un tipo de violencia mesiánica que Benjamin explora en relación con la articulación violencia/justicia. Benjamin devuelve al arte su potencialidad política, incluso después de su esfuerzo por comprender las modificaciones estructurales que implica la reproductibilidad técnica en el cine y la fotografía. Así se comprende bien la fuerza ideológica de un texto como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, a partir del cual volver sobre las tesis de *Sobre el concepto de historia* exige pensar no sólo la noción de historia "académica" con la que Benjamin discute, ni tampoco los frentes políticos y los dogmatismos contra los que lucha, sino que articula en el espacio histórico-político del arte el terreno de inscripción privilegiado para la realización de las intuiciones emancipatorias.

La discontinuidad inherente del arte surrealista se convirtió en el mayor legado heredado por Benjamin para la configuración de su edificio filosófico, como si en la violencia de la imagen

surrealista hubiese encontrado la verdadera escritura del tiempo histórico de la disrupción. En este contexto, la ciudad donde realizar las acciones surrealistas aparece como la imagen de la falta de unidad propia del individuo del siglo XX y la espacialización de un tiempo consolidado a base de la dominación y la pérdida, seguro de que "la historia del siglo XIX sólo se podía leer en sus ruinas" (McCole, 1993: 207).

El surrealismo no fue un movimiento uniforme; muy por el contrario estaba dividido entre quienes confiaban en el extremo esteticismo –que reactualiza la discusión sobre la autonomía del arte, el llamado "*art pour l'art*"- y aquellos que veían en esos mecanismos estéticos una estrategia de politización del arte. McCole señala que ambos flancos pueden ser concebidos como una "actitud hacia la vida y una doctrina sobre la función del arte en la sociedad burguesa" (p. 208). La estatización radicalizada cree en la autonomía de la estética cuyas raíces se remontan al siglo XVIII y con evidentes implicancias para la construcción de obras de arte en la medida en que favorece la creación del arte por el arte apoyado en la dimensión autorreferencial de las formas estéticas y el contenido tiene una evidente fijación por la experimentación con el medio mismo. Los aspectos discursivos, comunicacionales, pierden importancia mientras la textualidad se posiciona en primer lugar. Una respuesta posible a este "aislamiento" es asumir que la experiencia estética no es una suerte de fantasma eterno, sino un modo de facilitar el acceso a algo tan originario como la experiencia en sí.

La otra mirada sobre el arte surrealista se involucró en la politización del arte en tanto "rebelión contra la función social del arte y su supuesta autonomía" (McCole: 209). Este rechazo al puro esteticismo tiene su raíz en el movimiento *Dada* en el clima motivado por los últimos años de la Primer Guerra. Querían que su arte no se convirtiera en un "ismo" y no fuera solamente el objeto de consumo de las elites. Se concentraron en remover las bases de la institución del arte y adoptaron formas innovadoras modernistas a fin de irrumpir los modos contemplativos de recepción, esenciales en toda institucionalización. Para fines de la década de 1920, politización implicaba, además, la afiliación al Partido Comunista Francés.

3.1. Arte y política: la redención cinematográfica

Los intentos emancipadores del arte no quedaron sólo en los años 1920. Como un ejemplo emblemático del potencial revolucionario del arte se vuelve interesante revisar como conclusión de este capítulo alguno de las premisas seguidas por el movimiento situacionista,[40]

[40] El movimiento situacionista condujo los presupuestos de la Internacional Situacionista (1957-1972) al ámbito de la práctica en la política y el arte. Sus presupuestos filosóficos se apoyaban fundamentalmente en la creación de situaciones en las que convergían principios del marxismo y de movimientos de vanguardia como la Internacional Letrista y el Movimiento para una Bauhaus Imaginista (MIBI). La Internacional Situacionista se formó en julio de

liderado por Guy Debord, que intentó recuperar el potencial revolucionario del surrealismo y seguir las intuiciones emancipadoras de la imbricación entre el arte y la vida.

En su producción cinematográfica, Guy Debord convierte en imagen su llamada al *détournement* o tergiversación -es decir, el hecho de tomar objetos creados por el capitalismo y distorsionar su significado para producir un efecto crítico-, estrategia que aplicó a distintos ámbitos de la cultura y el arte. Reactualiza, además, en imágenes anti-cinematográficas su teoría de la deriva proponiendo una reflexión sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana. En este sentido, las imágenes cinematográficas atravesadas por la lógica del azar y la deriva, acompañadas por la voz sentenciosa de Debord leyendo sus propios pasajes teóricos, podrían pensarse como la constatación de la naturaleza fracturada del cine y la necesidad de articular un relato sobre la historia que escape a la teleología y los sentidos unificados, y que vuelva sobre la necesidad de "peinar la historia a contrapelo".

En su filmografía (tres cortos y tres largometrajes entre 1952 y 1978), podrían distinguirse cuatro etapas: una primera fase de llegada al cine y experimentación; una segunda, de autorreflexión cinematográfica en el marco de la Internacional Situacionista; una tercera etapa, centrada en el objetivo de filmar teoría situacionista; finalmente, una cuarta fase que podría considerarse como balance. Estas etapas se vinculan también a la colaboración de Isidore Isou[41] y los letristas a principios de los años 1950, la participación de Asger Jörn, la Internacional Situacionista desde 1957 y la cercanía de Gérard Lebovici, fundador de ediciones "Champ libre", a principios de los años 1970.

En términos generales, las ideas que Debord aplicó al cine se vinculaban con la necesidad de autodestrucción del arte llevada adelante por algunos dadaístas y surrealistas, continuada por los letristas y situacionistas. Además, fueron influyentes los planteos de la tradición consejista

---

1957 y en ella recalaron también las ideas de la Asociación Psicogeográfica de Londres. Intentando en algún sentido recuperar el potencial del surrealismo, realizaron intervenciones en diversos ámbitos. La Internacional Situacionista fue disuelta por sus propios miembros en 1972. Durante el tiempo que funcionaron tuvieron el objetivo de acabar con la sociedad de clases y la división del trabajo social a partir del intento de prácticas que condujeran a la interrupción del sistema capitalista.

[41] El film *Traité de bave et d'éternité* (1950) de Isadore Isou ejerció una importante influencia sobre Debord y sus contemporáneos. Se trata de un montaje de imágenes que podría caracterizarse como "discrepante", es decir, un montaje de disyunción total entre imagen y sonido, tratados de una manera autónoma y sin ninguna conexión significante. La banda sonora está compuesta por poemas letristas a la que se suma la historia de Daniel, autor de un manifiesto por un nuevo cine (el cine discrepante), de su discurso frente a un grupo hostil y de su historia de amor con una mujer llamada Ève. La autonomización del sonido le permite a Isou explotar la riqueza estilística de la prosa, convirtiéndose en una auténtica novela hablada (cuya influencia llegará al mediometraje *La Jetée* de Chris Marker en el año 1962). La banda de imagen está constituida por *found footage* y presenta una sucesión de imágenes "banales" de Isou en el barrio de Saint-Germain-des-Près o en compañía de personalidades como Cendrars o Cocteau. También se ven films militares recuperados de la basura del ejército y hasta "actualities" de personalidades de la época. Isou pretendía explorar la fase destructiva del cine, al que llamaba cine cincelante (*cinéma cinselant*) que será profundizado, entre otros, por Maurice Lemaître (*Le film est déjà commencé?*), puis l'année suivante par Gil J Wolman (*L'Anticoncept*), et Guy Debord (*Hurlements en faveur de Sade*).

y libertaria, difundidos extensamente a partir del "Mayo francés" de 1968. En términos cinematográficos, este entramado de influencias se vio plasmado en la renuncia al cine-espectáculo (con la consecuente negación de principios narrativos básicos del relato canónico, por ejemplo, el objetivo de contar una historia), la transformación a través del montaje-*détournement* (especialmente entre la banda sonora y la banda de imagen, con múltiples combinaciones de contrapuntos audiovisuales) y la integración en *situaciones* cinematográficas que, entre otras cosas, propiciaran la constitución de un público que se dejaba afectar por las imágenes y abandonaba su posición pasiva. Estas operaciones se pueden apreciar explícitamente en sus primeras incursiones fílmicas como *Hurlements a favor de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) y *Critique de la séparation* (1961).

Las influencias filosóficas que informan las condiciones de producción de *La sociedad del espectáculo* (1967) –como *El Capital*, *Los manuscritos económicos-filosóficos de 1844* o "Tesis sobre Feuerbach" de Karl Marx, *Historia y consciencia de clase de* György Lúkacs, entre nombres como los de Lenin, Trotski, Clausewitz y Boorstin- se trasladan a la versión fílmica de 1973 aunque no sin problemas. La versión fílmica del clásico debordiano consiste, fundamentalmente, en la lectura de fragmentos del libro (de casi todos, a excepción del capítulo 8 del libro del que se toma sólo una frase y se la modifica y del capítulo 9, del que no se toma nada para la película). El film sostiene que, para destruir la sociedad del espectáculo, los hombres deben poner en acción una fuerza práctica de negación de la sociedad, que pueda propiciar la recuperación de la lucha de clases revolucionaria. La sociedad debía volverse consciente de sí misma a partir de una crítica del espectáculo que redundara en el fin de las condiciones prácticas de la opresión.

Las películas de Debord no narran ninguna historia, sino que son, más bien, pensamientos encadenados a partir de distintos temas. Construyen un espectador que debe ir más allá de los "valores cinematográficos" para activar su propio pensamiento a partir de las ideas que se desarrollan con estrategias cinematográficas poco convencionales, como la lectura de fragmentos filosóficos, la utilización de montaje intelectual, la duración variable de pantallas negras o blancas para romper con la lógica del visionado del espectador habitual. En este sentido y como ejemplo de lo relativo que podía ser para Debord el hecho de que sus películas tuvieran valores estrictamente "poéticos", es interesante recordar un cartel que aparece al inicio de *La sociedad del espectáculo:* "Todavía se podría reconocer algún valor cinematográfico a esta película si este ritmo se mantuviese: y no se mantendrá" (9 min. aproximadamente). Haciendo estallar las dicotomías documental/ficción y ficción/realidad, cine/filosofía,

arte/política, la autorreflexividad debordiana construye una mirada sobre el cine y sobre lo dificultoso de clasificarlo como medio masivo en el contexto de un hegemónico punto de vista del fetichismo de la mercancía, propio del sistema capitalista.

El recurso retórico fundamental de las producciones situacionistas es el *détournement*. "*Détourner*" podría definirse como desviar, tergiversar o corromper. No se trata simplemente de la construcción de contrapuntos a través del montaje, sino de que las imágenes expresen incluso lo contrario de aquello para lo que fueron construidas, a fin de que se vacíen del sentido asignado por la sociedad espectacular. Debord crea series vaciadas a partir de la acumulación de los elementos *detournés* (por ejemplo, reescribiendo el discurso publicitario), que constituyen una poética fílmica que se pronuncia políticamente de manera más o menos evidente, poniendo de manifiesto que el *détournement* era para Debord un arma de lucha de la dialéctica materialista en la cultura. En este sentido, plasma en sus films una relaboración del concepto de alienación en el contexto de lo que denomina "fase especular" del capitalismo y realiza una crítica radical a la sociedad del espectáculo, con su sistema general de creación de ilusiones. Las películas debordianas plasman las imágenes mediatizadas de la sociedad del espectáculo y cambian su signo a través del montaje y los estratos significantes que surgen a partir de él, así como también de la utilización de carteles, la descontextualización y la explotación de estrategias narrativas no convencionales (o anti-narrativas). A partir de la superposición de mecanismos cinematográficos –contrapuntos de imagen y sonido, superposiciones, saturaciones, utilización expresiva de los cuadros en blanco y negro, entre otros múltiples recursos- emergen constelaciones de sentido que se sustraen a la lógica del espectáculo, en tanto modo de producción social cuya razón de ser es la mercancía y su carácter fetichista, motivo por el cual Debord veía urgente una integración explícita y práctica del arte y la política. Estas operaciones se pueden apreciar en toda la filmografía de Debord[42] y obligan a recordar que para Debord y su grupo la "situación construida" implicaba un "momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos" (1997: párr. 5), tal como se explica en la publicación del número 1 de "*Internationale Situationniste*", del 1 de junio de 1958.

[42] La filmografía debordiana se compone del siguiente modo: *Hurlements en faveur de Sade* (Lamentos en favor de Sade), 1952; *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Sobre el tránsito de algunas personas en el transcurso de un breve período), 1959; *Critique de la séparation* (Crítica de la separación) 1961; *La société du spectacle* (La sociedad del espectáculo), 1973; *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La société du spectacle »* (Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que han sido hechos sobre la película «La sociedad del espectáculo»), 1975; *In girum imus nocte et consumimur igni* (Damos una vuelta por la noche y somos consumidos por el fuego), 1978. También podría formar parte de este corpus *Guy Debord, son art, son temps* (Guy Debord, su arte y su tiempo), film para televisión realizado en 1995 por Guy Debord y Brigitte Cornand.

El recurso retórico fundamental de las películas de Debord no es ni la sinécdoque o la metonimia, ni siquiera la ironía, o no solamente ellas; es más bien el *détournement* de todas esas estrategias textuales, el desvío y la tergiversación de operaciones poéticas. No se trata solamente de la construcción de contrapuntos a través del montaje discordante de imagen y sonido, sino de lograr que las imágenes expresen deliberadamente lo contrario de aquello para lo que fueron concebidas, que se vacíen del sentido asignado por la sociedad espectacular. Así, las sesiones de fotos de modelos, las secuencias publicitarias y las imágenes de violencia policial y militar, Marilyn Monroe, The Beatles y los desfiles nazis adquieren el significado que deben tener para Debord, el de ser palmarias muestras de la espectacularización de la vida.

En el documento fundacional de 1957, el *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, Debord señala su plena conciencia sobre el modo en que la cultura colabora con el proyecto de domesticación de la vida:

> En la cultura -al emplear la palabra cultura dejamos de lado constantemente los aspectos científicos o pedagógicos de la cultura, incluso si la confusión se hace sentir a nivel de las grandes teorías científicas o de los conceptos generales de la enseñanza; designamos un complejo de la estética, de los sentimientos y de las costumbres: la reacción de una época sobre la vida cotidiana-, los procedimientos contra-revolucionarios que causan la confusión son, paralelamente, la anexión parcial de los nuevos valores y una producción deliberadamente anti-cultural apoyada en los medios de la gran industria (novela, cine), consecuencia natural del embrutecimiento de la juventud en las escuelas y en la familia. La ideología dominante organiza la banalización de los hallazgos subversivos y las difunde ampliamente una vez esterilizadas. Incluso consigue servirse de los individuos subversivos: muertos por el falseamiento de su obra y vivos gracias a la confusión ideológica general, drogados con una de las místicas con las que comercia. (Debord, 2000: párr. 5)

La estrategia debordiana será, precisamente, la de crear series vacías a partir de elementos tergiversados, invertidos, que van armando una suerte de anti-poética cinematográfica y que vuelve constantemente sobre un claro pronunciamiento político: este trabajo sobre la inversión es un arma de lucha de la dialéctica materialista en la cultura. Esto podrá pensarse en algunos films en relación explícita con la contradicción que se produce entre las imágenes y los parlamentos o fragmentos musicales que los acompañan; en otros casos, esto se vincula al enrarecimiento generalizado de la expectación cinematográfica que sólo tiene delante de sus ojos una compleja composición de cuadros blancos o negros, escandidos por largos silencios. Desde la praxis de particulares obras artístico-políticas, Debord devuelve al capitalismo un proyecto utópico a partir de horadar la imagen-espectáculo como una de sus principales instituciones.

Como Benjamin, los situacionistas se fascinaban con las vanguardias de los años 1920. Ambos creían que el montaje era un auténtico mecanismo de reescritura de la historia, esto es, que podía hacer estallar las interpretaciones convencionales y los modos tradicionales de escribirla. También para Debord la historia era un *continuum* que se extiende hacia adelante, hacia un infinito progreso, que se desvela falso e ideológicamente perverso. Para ambos, hacer funcionar una alternativa aproximación a la historia se vuelve ineludible no sólo para una comprensión auténtica del pasado, sino para un verdadero abordaje del presente; es decir, no sólo para restaurar alguna suerte de pasado más justo, sino a fin de analizar la estructura de la historia y desarmar los presentes aparatos de poder, velados por las narrativas hegemónicas.

Algo de todo esto veía Benjamin en el programa surrealista, que afirmaba la soberanía del deseo y la sorpresa, y proponía un nuevo uso de la vida. A los surrealistas les sobraban intenciones, pero les faltaban medios materiales de realización, motivo por el cual el situacionismo intentó recuperar algunos de sus detonantes sin seguir todas sus huellas. Debord consideraba que en la base del surrealismo había un error vinculado con la idea de la riqueza infinita de la imaginación inconsciente. Los situacionistas no dudaban en radicar aquí el fracaso ideológico del movimiento que apostaba a que el inconsciente era la gran fuerza de la vida. Oponiéndose a una sociedad aparentemente irracional en la que la ruptura entre la realidad y unos valores aun fuertemente proclamados era llevada hasta el absurdo, los surrealistas se servían de la irracionalidad para la destrucción de los valores lógicos exteriores. Sin embargo, para el situacionismo es claro que su éxito ocasional estaba vinculado a que la ideología de la sociedad moderna se sirve, precisamente, de lo irracional, por lo que el movimiento surrealista podría finalmente pensarse como funcional a la burguesía que bregó siempre por impedir el desarrollo del pensamiento revolucionario. Para Debord, la burguesía operó eficientemente al tomar consciencia de la amenaza surrealista y logró diluir sus intenciones en el comercio estético de la nostalgia, propio de la sociedad capitalista.

Benjamin encontraba, como se ha mencionado, cierto potencial liberador en la ebriedad surrealista, que encontraba en la no-literatura, en el no-arte, que habla de "experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas" (Benjamin, 1999: 46). Sin embargo, a tono con los reparos situacionistas, la iluminación profana no siempre encontró un surrealismo a la altura. Es en la poesía baudelaireana donde Benjamin encuentra la experiencia del *shock* que contrarresta todo intento adormecedor y junto al cual la apuesta política de la imagen profana en el surrealismo configura "un modo de leer en el que las cosas son capturadas en el instante de su retiro, un modo de leer puramente destructivo en relación con la posibilidad de preservar en la consciencia la representación histórica del acontecimiento" (Galende, 2009: 203). El

sujeto impide que se lo someta oponiendo la estrategia del *shock.* Es en el cine también donde se puede jugar desde su propia factura la posibilidad de salir de todo anestesiamiento de la estética fascista o espectacular, poniendo en evidencia que la politización del arte es la destrucción de los mecanismos de identificación de las masas y de administración estética del hombre.

Benjamin piensa a la obra como aquello que exhibe la destrucción, en el instante de la destrucción. Sólo como mortificada o destruida, como ruina, la obra sobrevive a la mortificación de la crítica y se vuelve crítica. Esta operación podría extrapolarse al cine debordiano, que encuentra en la ruina de la imagen de la contemporaneidad el vacío en el que se refleja la historia. Las obras debordianas son fuente de temporalidades atemporales, de conexiones que engloban ruina y discontinuidad trazando el *tempo* de la decadencia de la vida espectacularizada. Los dispositivos artístico-políticos de Debord sobreactúan la pérdida de unidad de la obra y su exposición a la muerte en el instante mismo de su legibilidad. Pueden ser pensados como el antecedente de aquello que en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* entrama arte y política. En ese ensayo, Benjamin tematiza esta compleja relación en la época de la técnica, es decir, en la época que hace de la reproductibilidad no algo novedoso, sino una disposición que parece caracterizar a la obra desde siempre. En el último parágrafo de este texto, siguiendo a Brecht, Benjamin propone la "politización del arte" para hacer frente a la "estetización de la política" que el fascismo lleva a cabo. Más allá de lo complejo que ha sido descubrir qué había detrás de la arenga benjaminiana a favor de la politización de las obras, es posible decir al menos que se vincula con la destrucción, la interrupción, de una manera de percibir las obras para construir una mirada y un espectador revolucionarios. Esto implica que el arte asuma una forma que sea inapropiable por parte del fascismo.

Estas premisas benjaminianas no inauguran una discusión que sea importante sólo al arte en tanto disciplina, sino que es "una discusión que importa en términos de una configuración de la vida y de una probable puesta de la estética al servicio de la neutralización de lo que se halla más vivo en esta vida" (Galende, 2009: 139). Se trata de concebir obras que propongan una lectura problemática de la historia, en las que no sea posible subsumir el contenido a la forma y la forma a territorios conocidos, atravesados por una linealidad hegemónica. Por este motivo, Benjamin alienta una destrucción de la estética tradicional, pues ve en ella la plasmación de un programa de formalización de la vida al servicio de la estetización de la política. El arte para Benjamin no tiene a la política como posibilidad, sino que está imbricado necesariamente con ella.

Benjamin recurre al montaje como principio constructivo en un sentido similar al de las vanguardias estéticas. Su trabajo sobre los pasajes parisinos, en efecto, articula una trama a partir de ideas pictóricas modeladas de acuerdo a los libros de emblemas del siglo XVII, uno de los primeros géneros de publicación masiva:

> En el proyecto de los Pasajes, el jugador y el *flâneur* personifican el tiempo vacío de la modernidad; la prostituta es una imagen de la forma mercancía, los espejos decorativos y los interiores burgueses son emblemáticos del subjetivísimo burgués; el polvo y las figuras de cera son signos de la inmovilidad de la historia; las muñecas mecánicas son emblemáticas de la existencia obrera bajo el industrialismo; el cajero de tienda se percibe como "la imagen viviente, como una alegoría de la caja registradora. (Buck-Morss, 2001: 253)

Estas imágenes se vinculan con la figura del coleccionista, es decir, el que reúne objetos que han salido de la circulación y carecen de valor de uso, e intenta armar una colección como su propio sistema histórico. El historiador benjaminiano actúa como coleccionista al actuar y rehistorizar los objetos del pasado, desgarrando el continuo de la historia y construyendo objetos históricos como una constelación de pasado y presente, "políticamente explosiva", como sugiere Buck-Morss. La operación debordiana no dista demasiado, pues como un coleccionista de imágenes también Debord desgrana la historia y reconstruye una imagen "real", que es la de la evidencia de la estetización de la vida política y la explosión no-política de la imagen que obstaculiza todo impulso emancipador.

Benjamin ve en el cine una maquinaria mediatizada que evidencia el modo en que la reproductibilidad técnica modifica la percepción artística para siempre, pero con un *shock* que la modernidad ya había hecho suyo, "un cambio que se viene incubando en la vida de las metrópolis modernas y que es más efectivo que las técnicas utilizadas, por ejemplo, por el dadaísmo" (Díaz, 2010: 48). El *shock* del cine es el de los dadaístas, pero sin la moralidad nihilista (casi nostalgiosa por la pérdida de la obra aurática), aunque confía en el arte como la acción política que puede ser el nexo entre el tiempo mesiánico y la historia empírica, es decir, entre los dos registros del tiempo histórico.

La teoría situacionista fue tomando forma a partir de una particular noción crítica de "espectáculo", vinculada a la diatriba dadaísta de la institución artística y la cultura de la pasividad. Debord pretendía analizar las transformaciones en la percepción impuestas por los medios tecnológicos de reproducción que Benjamin hacía corresponder con el sostenimiento del modelo de propiedad hegemónico y la alienación del espectador en beneficio de la parálisis de su voluntad para cambiar sus condiciones de vida, en síntesis, la estetización de la política. Desde su perspectiva, el cine espectacular reflejaba y reproducía las estructuras de dominación existentes, cine al que Debord debía criticar y negar a partir de la desviación de los usos

convencionalizados. El cine no es el único género que representaba la lógica del sistema espectacular de la sociedad capitalista, pero sí una de las expresiones contemporáneas donde privilegiadamente se refleja su dinámica. La concentración de medios técnicos de difusión de imágenes a nivel masivo permite reducir al individuo a un espectador mudo e inmóvil frente a acontecimientos que se le presentan en torno a un orden social y cultural que se le vuelve cada vez más inabarcable. El cine esgrime la virtud de ser uno de los medios de mayor influencia en la práctica y el control ejercido por la clase dominante, por lo que Debord ve precisamente allí el lugar para producir una verdadera apropiación experimental.

3.1.1. Apuntes sobre un caso revolucionario

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (1959) puede ser un buen ejemplo para explorar el modo en que Debord expresó su mirada sobre el "irrealismo de la sociedad real". Se trata de un film experimental realizado como una suerte de sabotaje, pues la cámara alterna los planos evitando sistemáticamente todo elemento significativo, creando una sensación de malestar, reforzada por los comentarios "*détournés*", citas clásicas mezcladas con diálogos banales y la deriva sobre publicidades de la época. Debord presenta en este film –su segunda incursión cinematográfica- las herramientas técnicas de su cine. Su "urbanismo unitario" se había convertido en un paradigma estético que planteaba utopías arquitectónicas y civiles mientras el urbanismo de la época imponía criterios productivistas y amenazaba con convertir la existencia de los individuos en una mera función del espacio espectacularizado que mediaba las relaciones sociales en su conjunto. La promesa de articulación del cine en la construcción de situaciones contra-espectaculares implicaba atacar el tiempo individual más "desprotegido", el del ocio, y *Sur le passage…* pone en evidencia el modo en que la sociedad articula el tiempo de modo tal que las necesidades reproductivas del medio se identifican con el desarrollo de las industrias culturales.

En este film, se vuelve evidente cómo el cine debía presentar una coherencia falseada, alienada, dramática y documental y hallaba su verdadero propósito en desvelar el modo en que las grandes industrias habían convertido al pasado y el relato sobre la emancipación en un objeto turístico o melodramático. En su versión alienada –estetizada, podría decirse con Benjamin-, el cine debía desaparecer; en su versión *détourné* –politizada- podía convertirse en la plataforma de despliegue de la lucha de clases en las sociedades históricas. El cine revolucionario debía ser crítico, ser la negación del cine, a partir del desmontaje de sus funciones convencionales y sus usos tranquilizadores.

Convencido de que el espectáculo era la "inversión concreta de la vida" como movimiento de lo no-viviente, Debord plasma en su cine no-acontecimientos, esto es, secuencias que llevan al espectador de la perplejidad al tedio, nunca a la empatía ni a la catarsis. "En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso", asegura Debord mientras propone una falta de identificación ilusoria y construye una materialidad que revela el modo en que el cine es capaz de captar el movimiento de la inmovilidad de la sociedad. *Sur le passage…* aboga en este sentido por la destrucción del cine por sus propios medios, esto es, la realización misma del arte revela la condición de irrealizado de su proyecto. Los rótulos aparecen interrumpiendo el decurso de las imágenes, la banda sonora cambia el tono de un momento a otro, el flujo irreverente de cuadros en blanco y sin sonido sorprende a un espectador que espera alguna correspondencia entre lo que ve y lo que oye, entre otras estrategias que aseguran que "los seres humanos no son completamente conscientes de su vida real" y que, incluso "se buscan en la oscuridad y son subyugados y desbordados por las consecuencias de sus actos", como expresa el autor en *off*. Debord crea la escena de un espacio-tiempo tan extraño como el de la acumulación de mercancías producto de la alienación, proponiendo al arte como una tarea post-teórica: "El mundo ya está filmado. Se trata ahora de transformarlo", señala.

La espaciotemporalidad de una comunidad ilusoria se plasma con técnicas que recuerdan al *shock* benjaminiano que devuelve el presente (las imágenes del presente capitalista) al relato sobre el pasado y el futuro, anacronizándolo, volviéndolo políticamente comprometido con un nuevo relato. La descontextualización permite, por ejemplo, que se refiera la burocracia del régimen post-estalinista mientras la imagen es la de la famosa escena de las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925). En ese film, Sergei Eisenstein homenajeaba a los caídos en el intento revolucionario de 1905, pero, como se estrenó en 1925, se convertía entonces en un emblema libertario que reenviaba a 1917 y que ahora Debord desactivaba.

Benjamin destaca las modificaciones en el aparato perceptivo producidas por el cine, pues la mirada contemplativa de antes es ahora una mirada que necesita reconducirse, sumergirse en sí misma, separándose del recogimiento de la expectación anterior del arte, y proyectándose sobre una politización posible. La arenga benjaminiana al final de *La obra de arte…* implica que el cine se vuelve consciente de que la técnica disipa el cuerpo de la masa volviéndolo problemático. Por eso la politización del arte conlleva la interrupción crítica de todo programa al servicio de la consciencia. Debord lo sabe bien cuando produce sus *trompe-l'œil* que desnudan lo que denomina mecanismos de resignación social. La sociedad ilusoria que describe es aquella en la que conviven la belleza de las referencias literarias clásicas, las

imágenes turísticas de París, las postales obreras portuarias, como después aparecerán las del mayo de 1968. Convencido de la necesidad de desarticular y reconfigurar el lenguaje de la dominación, afirma en el film que "Nunca podremos desafiar realmente cualquier forma de organización social sin desafiar todas sus formas de organización del lenguaje".

Como Benjamin, Debord también atribuye al montaje la posibilidad de desgarrar el continuo de la historia y construir objetos históricos como una constelación de pasado y presente que desafía las instituciones convencionales como la familia, la Iglesia, el sistema educativo y el concepto mismo de libertad. Ambos ven en el cine una maquinaria mediatizada producto inexorable de la sociedad capitalista, asumiendo que la acción artístico-política es el nexo entre el tiempo mesiánico de la catástrofe que interrumpe la dominación y la historia empírica de "las funciones sociales fragmentadas y sus productos aislados" como se dice en *Sur le passage…* El montaje es para el proyecto benjaminiano el modo de comprometerse con el presente catastrófico, a partir del cual remodelar el hacer y pensar históricos, sin remitir a las nociones de progreso y decadencia. El montaje funciona como un mecanismo articulador de una comprensión marxista de la historia al precio de su visibilidad. Aplicar el montaje se homologa en este contexto con "levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante" [N 2, 6] (Benjamin, 2007a: 463) para, como quiere Benjamin en su consideración de la reescritura de la historia, romper con el naturalismo histórico y captar la construcción de la historia en tanto tal, es decir, asumiendo los "desechos de historia".

Pero algunas notas fundamentales de la relación entre historia, imagen e irrupción ya se encuentran en un texto de 1931, *El carácter destructivo* (1987b). Allí, Benjamin dice que el carácter destructivo "es joven y alegre" porque "destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de la edad; y alegra, puesto que para el que destruye dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra" (p. 159). Esto resulta crucial para comprender la tarea del historiador y el artista, que intentan deliberadamente no reproducir la cronología y la linealidad porque "el carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas" (p. 161). Esto supone una tarea que no se preocupa más que por "hacer[r] escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos" (p. 161). Muy acorde con las intenciones debordianas, pues Benjamin plantea una confrontación entre *continuum* y destrucción, entre discontinuidad y duración en el campo de batalla de la imagen-historia.

Agitar el tiempo homogéneo y vacío se corresponde para Benjamin con "sacudir" la historia de modo tal de no regirse por la necesidad, sino haciendo del pasado una imagen no-plena, abierta, no-suturada ni consumada, que exige ser atendida en el presente. Esto instaura una no-crononormatividad guiada por el deseo, clave para el cine de Debord, que destruye la historia del cine hegemónica para construir otro tiempo y otra historia. Para Benjamin, aprehender el pasado implica asumir que no es un objeto del que el presente puede apoderarse por medio de la consciencia, sino la asunción de que la aprehensión posible es la discontinuidad que "hace sitio" y "despeja" destruyendo el curso histórico del *continuum,* que es también el del arte. En *Sur le passage…,* Debord lo explicita cuando explica sobre una pantalla blanca que "Un film de arte sobre esta generación no puede ser más que un film sobre la ausencia de sus obras".

En *El carácter destructor*, Benjamin realiza una suerte de elogio del montaje, porque éste posee ese "carácter destructor" por el cual "un modelo previo de relato –de temporalidad en general- se ve dislocado a fin de que se le extraiga la conflictividad inmanente, incluso la 'raíz cuadrada', como expresa Benjamin jugando con las palabras" (Didi-Huberman, 2008: 145). El montaje aparece creando vacíos, intervalos que funcionan como vías abiertas hacia nuevas maneras de pensar la historia y que vuelven evidentes las deficiencias de la forma convencional para dar cuenta de las insuficiencias de la vida. Lo que permite la deriva es la creación de intervalos que construyen una posición crítica. En *Sur le passage…,* precisamente, es posible ver un ensayo que responde a la puesta en obra de un arte de situación, la reflexión sobre el urbanismo, la búsqueda de una liberación de la vida cotidiana y de la experiencia sucesiva de los sueños de la Internacional Letrista. Debord está convencido de que "el ambiente urbano proclamó las órdenes y las preferencias de la sociedad dominante tan violentamente como los periódicos" y que se explica inexorablemnte porque "las personas no pueden ver nada alrededor de sí mismas que no sea su propia imagen". Mientras en *Sur le passage…* se ven algunas imágenes típicas de París, Debord asegura que "todo les habla de ellas mismas", dado que "ni siquiera su propio paisaje es una cosa viva", sino que es el lugar ideal para que se instale lo que denomina "el reino unificado de la miseria".

No es imposible percibir en *Sur le passage…* una profunda melancolía ligada a la irreversibilidad del tiempo y a la constatación definitiva de la intransmisibilidad de la experiencia a través del cine. Sin embargo, el enunciatario ideal del film podrá ver en él un auténtico proyecto que juega con las imágenes desviadas como reflejo de la vanidad del cine, para construir, al menos a través de la trama irónica de la destrucción, una arenga a la emancipación en la que, como quiere Didi-Huberman, las imágenes toman posición.

Asumiendo la posición que Debord construye a través de sus films, es posible asegurar que la estetización de la vida política no es un invento del fascismo ni del capitalismo, sino que es un aprovechamiento por parte de la sociedad espectacular de una posibilidad que se inicia con la autonomización de la estética en el siglo XVIII. En algún sentido, podría decirse, lo que hace la sociedad capitalista es gestionar una devaluación del arte en consonancia con una degradación de la vida humana en su conjunto. En los lugares donde la estetización de la vida política está configurada en un programa de reificación fascista, la politización del arte implica una destrucción del programa esteticista mediante la instauración de una "matriz de legibilidad operada por una relación sensorial directa con la obra en tanto que 'ruina' o 'mortificación'" (Galende, 2009: 142). Benjamin y Debord parecen exigir al arte la interrupción de la alienación, de la expectación extrañada y alejada de todo compromiso con la imagen. Reclaman, asimismo, la restauración de una fuerza corporal que permita que la humanidad pueda autopreservarse. En este sentido, si lo que hace la estetización es retrotraer la vida a una existencia biológica desagenciada, la politización del arte propugna por la interrupción de esa lógica y la articulación de la vida a través de un arte consciente de su capacidad de instaurar la discontinuidad y la suspensión de la lógica de la dominación.

A Benjamin importa el arte como un problema político, que se plantea como un terreno propicio para la acción humana, para la disputa por los usos del fascismo y la "gestión estética de la existencia" (Galende, p. 142). Para Debord, el cine parece el dispositivo ideal para problematizar la relación entre arte y política y el contexto de su ensayo es el de una utilización o una apropiación del arte. Los conceptos estéticos heredados contienen relaciones tensionadas, que son resueltas en la apropiación espectacular que aplasta toda tensión crítica, disimulando la relación entre arte y política. "El cine está muerto -no puede haber más cine- pasemos, si lo desean, al debate", se dice en *Hurlements en faveur de Sade* (1952). Debord indaga sobre el medio más aferrado a la reproductibilidad técnica a fin de producir una ruptura de la pasividad de los espectadores cinematográficos/consumidores capitalistas. Lo hace reactualizando la idea de toma de consciencia y exige que el espectador tome decisiones, sin ofrecerle opciones conciliadoras. La estetización del arte y la elaboración fáctica de la vida y la política por parte del espectáculo se ligan al presupuesto de una historia que en la lógica progresista impuso un *continuum* catastrófico que olvida e instituye una linealidad homogénea y vacía de la vida. Las prácticas cinematográficas pueden pensarse como parte de un intento por contrarrestar la sociedad espectacular y recuperar el espacio de experimentación como un modo de volver posible una reapropiación del *hacer* y experiencia del hombre en un contexto donde la sociedad no hace más que dormir y donde "el espectáculo es el guardián de ese sueño".

Capítulo 4. Las lecturas "a contrapelo" de la historia

1. Lógicas anacrónicas para dar cuenta del pasado

En *Infancia e historia* (1978), Giorgio Agamben indaga sobre el concepto de historia siguiendo diversas perspectivas sobre las nociones de experiencia, tiempo, lenguaje, subjetividad, memoria y transmisión. En esta dirección, explora también la relación arte/política, es decir, el modo en que las obras de arte, a partir de la representación del tiempo que realizan, son capaces de proponer modos alternativos de pensar el curso histórico y pronunciarse políticamente construyendo sentidos históricos alternativos a las visiones hegemónicas.

Agamben examina estas nociones a partir de la figura de la "infancia", a través de la cual analiza la experiencia del tiempo y propone una filosofía de la historia. Aunque muy elusivo como concepto, la "infancia" es fundamental en la conceptualización de lo que denomina la "comunidad que viene" y es una noción central en su consideración sobre la subjetividad y la experiencia, pues, en la consideración del sujeto autónomo, la subjetividad moderna y el lenguaje se encuentran indisolublemente vinculados. Es en el ensayo "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia", donde Agamben analiza las consideraciones benjaminianas sobre "experiencia" para arribar a complejas reflexiones sobre el relato y la enunciación. El punto de partida es el diagnóstico sobre la "pobreza de experiencia" en el siglo XX, a fin de explorar la forma de repensar la subjetividad en la contemporaneidad. A la luz de una noción de experiencia con las notas críticas benjaminianas, es posible indagar sobre otros modos de concebir la historia, el relato y la imagen, que permitan articular una idea de subjetividad que pueda hacerse cargo de sus propias condiciones de posibilidad.

En el breve ensayo de 1933, "Experiencia y pobreza", Benjamin plantea que, a partir de la primera posguerra se asiste a un tiempo marcado por la decadencia generalizada de la experiencia, pues "la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general" (1987: 169). Según Benjamin, se trata de "una especie de nueva barbarie", pues no se vincula solamente con la añoranza de nuevas experiencias, sino con el anhelo de liberarse de la cultura en su conjunto. Para Benjamin, los hombres se han hecho pobres, "entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad" (p. 169), regresando una y otra vez enmudecidos y cada vez más incapacitados para compartir y comunicar experiencias:

> La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces 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. […] 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. (1987: 169)

Haciéndose eco de este diagnóstico, Agamben declara que la experiencia de la vida moderna ha dejado de ser verdadera e insta a volver a la pregunta sobre el modo en que se *experiencia* el lenguaje. Compara la banalidad de la experiencia moderna con las formas anteriores en las que existían las ideas de comunidad y transmisión como fundamento de la experiencia ligada al lenguaje. En cambio, "el hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos –divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros- sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia" (Agamben, 2003: 8). Es la experiencia vaciada del hombre moderno la que ya no se transmite a la generación siguiente y el relato y la palabra no tienen la autoridad como correlato.

La narrativa de la modernidad presenta la subjetividad compelida al lenguaje como mediación del compromiso con el mundo. En este sentido, Agamben interpreta la destrucción de la experiencia como el resultado de no advertir que la esencia de la experiencia no es la consciencia, sino el lenguaje. Es por eso que relaciona esta matriz con la figura de la infancia, que no se refiere a un período de la vida, ni se vincula con una instancia anterior en términos cronológicos. La infancia y el problema del lenguaje se vinculan a la experiencia del lenguaje en sí mismo, que no se trata del retorno a algún punto temporal o acontecimiento utópico, pues la idea misma de "evento" es posterior al lenguaje. En algún sentido, ocurre lo mismo con la historia, pues incluso la idea de "origen" debe ser incorporada a través de la experiencia del lenguaje.

"Infancia" nombra aquello que separa la humanidad del lenguaje, y "experiencia" el límite trascendental del lenguaje. Es una suerte de estancia en la infancia, en el punto ante el cual se recuerda que nada hay anterior al lenguaje y que al mismo tiempo el lenguaje lucha por explicar. El rasgo más importante de la infancia es que revela la separación entre el lenguaje y el discurso, lo que implica, además, que el significado del lenguaje nunca es puro o está fuera del tiempo. El movimiento del lenguaje hacia el discurso es configurado por Agamben como siendo ambos en y sin lo humano, pues "infancia" es el nombre de esta separación y nombra la negatividad en el corazón del hecho de que se hable. No propone que ya no existan experiencias, sino que se efectúan "fuera del hombre", quien las contempla con sosiego mientras acontecen muy lejos de él:

> Desde este punto de vista resulta particularmente instructiva una visita a un museo o a un lugar de peregrinaje turístico. Frente a las mayores maravillas de la tierra (por ejemplo, el

> *Patio de los leones* en la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos. (Agamben, 2003: 10)

Reconocer la necesidad de un replanteo de la "experiencia" y asumir la experiencia cotidiana como fuera del hombre, implica aceptar que la tarea de la filosofía tiene el mismo carácter destructivo que consignó Benjamin en su artículo de 1929: "El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio" (1987b: 159). El destructor del que habla Benjamin es aquel que despeja la memoria y, al borrar sus propias huellas, la conserva. Entre pasajes y fragmentos, la filosofía venidera debe desestabilizar las concepciones filosóficas tradicionales a fin de buscar nuevos modos de "relocalizar" una experiencia más profunda.

1.1. Releyendo el programa de filosofía venidera

La tarea no es deplorar la realidad, sino buscar allí las condiciones para alguna experiencia futura. Al volver al ensayo *Sobre el programa de la filosofía venidera* (1917) de Benjamin, es posible identificar el nudo gordiano de la relación entre experiencia y conocimiento. En ese breve texto, se explicitan las tareas principales del pensamiento a partir de "la apropiación crítica de su proveniencia esencial" (Oyarzún, 2002: 10) y el punto más importante del texto está en hacer explícita la necesidad de unificar la exigencia de la legitimación del conocimiento y la exigencia de la experiencia. Para Benjamin, tanto Platón como Kant son los únicos filósofos que, interesados por la justificación del conocimiento, proporcionan herramientas con las cuales es posible asegurarse de que "el conocimiento del que podemos dar razón será, al mismo tiempo, el más profundo" (Benjamin, 1991: 162). Hay en esta coincidencia de profundidad y justificación un auténtico programa para la filosofía por venir, pues Benjamin piensa que cuanto más imprevisible y atrevido sea su despliegue, tanto más profundamente luchará por la certeza.

Para esta filosofía consciente de la eternidad y el tiempo, Benjamin encuentra en el pensamiento kantiano el siguiente obstáculo: "la realidad a partir de la cual quería Kant basar el conocimiento en la verdad y la certeza es una realidad de rango inferior, incluso ínfimo" (1991: 162). Kant había dado explicación a la cuestión de la certeza del conocimiento, pero no había podido dar cuenta de la experiencia por subsumir su conceptualización a su condición de efímera. En este sentido, considera que la filosofía venidera debe averiguar qué elementos del pensamiento kantiano hay que acoger y cultivar y cuáles hay que modificar y rechazar. La tarea es, entonces, la de "acometer, bajo la típica que se corresponde al pensamiento kantiano, la

fundamentación epistemológica de un concepto superior de la experiencia" (p. 164). En definitiva, esto implica que la filosofía debe tomar a su cargo el intento de obtener los prolegómenos de una metafísica futura sobre la base de la kantiana teniendo en cuenta la idea de experiencia superior. Desde el punto de vista del conocimiento, en consonancia con la teoría del conocimiento, debe encontrar la esfera en la que el conocimiento no deba referirse a la relación entre dos entidades metafísicas como sujeto y objeto. Benjamin cree que esta nueva consideración implicaría una suerte de "purificación" de la teoría del conocimiento kantiana al reconfigurar la idea de conocimiento teniendo en cuenta la de experiencia, dado que las condiciones del conocimiento serían las condiciones de la experiencia. La filosofía venidera se ocuparía de un nuevo concepto de experiencia que, al estar exclusivamente en relación con la consciencia trascendental, arrojaría un concepto de conocimiento que pudiera ocuparse de entidades como Dios y su doctrina.

La clave del programa de filosofía venidera estriba en "unificar la exigencia de la legitimación *más pura* del conocimiento con la demanda del concepto *más profundo* de la experiencia" (Oyarzún, 2002: 10), premisa benjaminiana en la que Agamben se detiene para pensar la experiencia contemporánea y su relación con la historia. La limitación de la filosofía kantiana para encontrar un concepto de experiencia más alto está en la elementalidad de la experiencia que da el material para su noción de conocimiento y es por ello que Benjamin intenta corregirla haciendo que el conocimiento refiera al lenguaje, es decir, concibiendo al conocimiento en su esencia lingüística. El lenguaje dejaría de ser meramente empírico y la experiencia quedaría reconfigurada a partir de una relación más pura con la esencia del lenguaje.

De acuerdo a la genealogía realizada por Oyarzún, el pensamiento tradicional se había acercado a la noción de experiencia a partir de los siguientes rasgos fundamentales:

- La experiencia como momento del devenir del saber. Esto implica la relación del saber con dos aspectos: por un lado, su relación con la *repetitividad* de los recuerdos a partir de la cual se concibe que se tiene una experiencia; por otro lado, su relación con la cantidad cognitiva de lo experienciable.
- Su ser constitutivamente contingente. Ser, entonces, inanticipable.
- La testimonialidad, es decir, la cualidad cognitiva del experienciar mismo. En otros términos, supone el estar-allí de un ente, un sujeto y la autocertificación de éste.

A la luz de estas consideraciones, se puede afirmar que el concepto de experiencia heredado de la tradición tiene las notas de la singularidad, la inanticipabilidad y la testimonialidad, que configuran un concepto en el que se vinculan estrechamente la experiencia con la presencia y la identidad. Estas son, precisamente, las notas que Benjamin cuestiona, pues su perspectiva habilita lo que Oyarzún llama "potencia dislocadora de la experiencia". Ésta incluye la muerte

como experiencia indeleble, pues ya no se trata de la experiencia que proporciona significaciones que la doctrina tiene que construir, sino lo indeleble de la muerte como lo que acaece en la idealidad.

Benjamin considera que se ha desarrollado la experiencia de la historia del mundo como historia sufriente. La historia se instaura como despliegue de la significancia en el interior del devenir natural de un destino que cae, por lo que pensar la historia implica aceptar que la muerte es la idea rectora. En este sentido, Oyarzún se explaya del siguiente modo:

> Bien podría designarse a la muerte, a la caducidad esencial de lo que "es", como el *instante* (*Augenblick*) de la experiencia –aquello que, sin ser jamás tema de experiencia, es, sin embargo, su condición insuprimible, la condición de su temporalidad-, que rompe de antemano su articulación categorial, y convierte lo que habría sido el campo continuo de despliegue del sujeto en encrucijada del riesgo inesquivable. Instala la esencia de la *Erfahrung* en la inminencia del peligro (*Gefahr*). (2002: 17)

Para el Benjamin maduro, el carácter de la experiencia es el *shock* sobre el que se construye una temporalidad que vincula experiencia, historia y rememoración. En términos agambenianos, podría decirse, el *shock* es una suerte de signatura que marca la experiencia irremediablemente y en su marca la inscribe históricamente dándole forma. En función de los análisis benjaminianos sobre la cultura moderna, es posible decir que la modernidad ya implicaba a expropiación de la experiencia.

Según Agamben, la costumbre lleva a representar al sujeto como una "realidad psíquica sustancial" cuando la idea de ese sustrato no era nada obvio en la formulación cartesiana (y es en sí todo un problema metafísico la remisión a la "*res*") en la que el sujeto no es más que un sujeto del verbo, un ente puramente lingüístico-funcional. Asimismo, Agamben atribuye a esta insustancialidad las dificultades que tiene Descartes para nombrarlo más allá de la pura enunciación del "yo" ("yo pienso", "yo existo"). El sujeto es presentado como sustancia material con propiedades y sensaciones (*res cogitans, res extensa*) y es sobre esta unión de *noûs* y *psyché,* experiencia y conocimiento, que la tradición posterior construye la idea de conciencia psíquica que sustituye al alma cristiana y al *noûs* griego por la idea de un sujeto metafísico.

> La transformación del sujeto no dejó de alterar la experiencia tradicional. En tanto que su fin era conducir al hombre a la madurez, es decir, a una anticipación de la muerte como idea de una totalidad acabada de la experiencia, era en efecto algo esencialmente finito, era algo que se podía *tener* y no solamente *hacer*. Pero una vez que la experiencia comience a ser referida al sujeto de la ciencia, que no puede alcanzar la madurez sino únicamente incrementar sus propios conocimientos, se vuelve por el contrario algo esencialmente infinito, un concepto 'asintótico', como dirá Kant, algo que sólo es posible *hacer* y nunca se llega a *tener* nada más que el proceso infinito del conocimiento. (Agamben, 2003: 24)

Así queda diagnosticada la imposibilidad de recuperar la experiencia tradicional, dado que quien intentara recuperarla debería, paradójicamente, deja de experimentar.

El *ego cogito* desplaza o directamente excluye a la fantasía, considerada como irreal, lo que modifica el deseo, el tipo de relación que se establece con él y el modo de considerar la necesidad y el significado de la aventura. La imaginación es expulsada del conocimiento como irreal, cuando en la antigüedad era el vehículo del conocimiento por antonomasia. "En cuanto mediadora entre sentido e intelecto, que hace posible la unión en el fantasma entre la forma sensible y el intelecto posible, ocupa en la cultura antigua y medieval exactamente el mismo lugar que nuestra cultura le asigna a la experiencia" (Agamben, p. 25). De hecho, es su relación con las imágenes de los sueños lo que une más al sueño con la verdad. La ciencia moderna obliga al nuevo sujeto a asumir la fantasía y "de sujeto de la experiencia, el fantasma se transforma en el sujeto de la alienación mental, de las visiones y de los fenómenos mágicos, es decir, de todo lo que queda excluido de la experiencia auténtica" (p. 27).

En consonancia con la expropiación de la fantasía del ámbito de la experiencia, el deseo se vuelve inapropiable, pues para la psicología clásica, la fantasía y el deseo están intrínsecamente unidos, por lo que la misma satisfacción del deseo se vuelve ajena, alienada o, directamente, imposible. Agamben vincula esta imposibilidad con dos ideas que se relacionan con la experiencia: por un lado, la experiencia anterior no pretende un *métodos* hacia el conocimiento, sino que el camino es aporético hacia la experiencia humana; por otro lado, en la modernidad, el único refugio para la experiencia es la aventura que presupone un camino determinado que, ocasional y extraordinariamente, se vuelve exótico y nuevo, cuando lo aporético estriba en lo desconocido.[43]

[43] Según Agamben, la imaginación alcanza su umbral crítico y su formulación más compleja en el pensamiento de Averroes. Si la aporía central del averroísmo está en la distinción entre el intelecto posible, separado, y los individuos singulares, éstos se unen con aquél a través de los fantasmas que habitan en el sentido interno, es decir, en la virtud imaginativa y la memoria: "La imaginación recibe así un rango decisivo en todos los sentidos: en el vértice del alma individual, en el límite entre lo corpóreo y lo incorpóreo, lo individual y lo común, la sensación y el pensamiento, representa el residuo último que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral de lo separado y de lo eterno" (Agamben, 2010: 49). La imaginación domina un espacio en el que no hay pensamiento y éste se hace posible por medio de la misma imposibilidad de pensar: "Ésta [la imposibilidad de pensar] es la imposibilidad en que los poetas del amor sitúan su glosa a la experiencia averroísta: la *copulatio* de los fantasmas con el intelecto posible es una experiencia amorosa y el amor es, antes que nada, amor de una *imago,* de un objeto de algún modo irreal, expuesto, como tal, al riesgo de la angustia (a la que los estilnovistas llaman '*dottanza*') y de la privación" (p. 50). De esta manera, se comprende en qué sentido las imágenes son la consistencia última de lo humano y, al mismo tiempo, el lugar de su "incesante faltarse a sí mismo" (p. 50). A partir de esta lógica de la imagen, es interesante recuperar el vínculo entre pensamiento y subjetividad que, en el averroísmo, "parece ser perfectamente invers[o] a[l] cartesian[o]" (Coccia, 2009: 269) pues prefiere "formular el enigma de la forma de existencia que el pensamiento asume cuando aún no existe ningún 'yo'" (p. 270), cuando el pensamiento es inaccesible al hombre a través de la conciencia que define el lugar absoluto del pensamiento, cuando el individuo duerme o muere. Según Emanuele Coccia en *Filosofía de la imaginación*, el pensamiento existe en el modo de la posibilidad pura y es indiferente a los sujetos pensantes realmente existentes y, en definitiva, como "pensamiento indeterminado en cuanto a su forma, pero existente como potencia" (p. 273). De lo

Agamben considera, por otra parte, que Kant hiere de muerte la sustancialización del sujeto como único yo psíquico, distinguiendo el *yo pienso* como sujeto trascendental no sustancializable de la conciencia psicológica o *yo empírico*, es decir, refuta la composición del viejo sujeto de la experiencia como sujeto empírico y el yo pienso como conciencia trascendental. En este sentido, Kant excluye la intuición intelectual y critica el "paralogismo psicológico", base de la psicología racional. Para Kant, el sujeto trascendental no puede *conocer* la experiencia como objeto –dado que necesita la intuición sensible-, sino *pensarlo* y, como consecuencia de ello, tampoco puede conocerse a sí como realidad sustancial. La unidad de la conciencia, que es el fundamento de las categorías, es una intuición del sujeto en tanto objeto –entendida como objeto- a la que se aplica la categoría "sustancia", pero sólo es la unidad en el pensamiento de una intuición que, por definición, no puede ser *conocida*. Tanto es así que Agamben concluye a partir de este razonamiento que "el planteamiento más riguroso del problema de la experiencia termina fundando su posibilidad a través de la posición de lo inexperimentable" (2003: 39). Asimismo, ve en *La crítica de la razón pura* (1781) el último lugar donde se exponen las contradicciones de la experiencia como problema metafísico, dado que el pensamiento postkantiano reunifica el sujeto trascendental y la conciencia empírica en un único sujeto absoluto, convirtiéndose en la idea moderna más difícil de combatir hasta el siglo XIX.

Entre los años 1915-1920, cuando Benjamin entra en la escena filosófica, el espacio filosófico-político estaba ocupado por dos actores fundamentales –el neokantismo y la fenomenología- y uno de los objetos de disputa era, precisamente, el concepto de experiencia. Kant había inaugurado la modernidad filosófica al asignar a la metafísica el rol de una analítica de los

---

que se trata es de cómo el pensamiento en la forma de una potencia absoluta puede convertirse en un pensamiento particular e incluso atribuible a determinado sujeto. El modo en que esta posibilidad genérica deviene pensamiento de alguna cosa se da, para el averroísmo, por medio de la imagen como "operador de individualización del intelecto y el lugar donde la transparencia absoluta del pensamiento deviene cognoscibilidad de algo" (p. 274). Las imágenes posibilitan que el pensamiento se dé en acto a través de adquirir forma y determinación: "En el centro de las divisiones, una imagen es sobre todo esa forma en la que la absoluta particularidad de la cosa individual se lleva al umbral de la universalidad y deviene pensable (existe independientemente del ser *aquí* y *ahora*) y lo universal (lo que está separado e indiferente al aquí y al ahora) adquiere una determinación, deviene un *esto.* La imagen es, además, la forma a través de la cual el infante puede considerarse 'unido' al lugar y a la potencia de todos los inteligibles: sólo porque encuentra en ellos las imágenes que logran desencadenar el proceso de su perfeccionamiento, el intelecto está unido a los infantes. (…) La imagen es también, en fin, la forma particular en que la potencia, en el intelecto, se confunde con el acto" (pp. 292-293). El intelecto no se vincula con la imagen como con el sujeto, pues fantasma e individuo no son sustrato de los pensamientos, dado que pensamiento y conocimiento no requieren de un sustrato que los actualice, sino que necesitan de algo que les permita adquirir determinación (darse forma). Es en las imágenes donde los pensamientos pueden obtener forma y determinarse: "Serán entonces los propios fantasmas y las imaginaciones humanas, y no las cosas, los que definirán la verdad de los pensamientos. Antes que todo porque la experiencia propia de la razón no está constituida ya por cosas sino por imágenes, del mismo modo en que las formas existen cuando son pensables" (p. 294). El pensamiento no se mide por la verdad representada por las cosas mismas, sino en su encuentro con lo que los hombres pueden imaginar.

elementos determinantes de las condiciones de una posible experiencia *a priori*. En efecto, la indagación kantiana se puede homologar con una teoría de la experiencia como conocimiento objetivo, como una teoría del conocimiento.

Para los neokantianos, la actualidad de Kant provenía del estudio de las condiciones del conocimiento racional que debía permitir la persecución del proyecto kantiano de emancipación y conformar el movimiento de la Ilustración contra el irracionalismo. Sin embargo, la teoría del conocimiento se sostenía sobre un concepto pobre de experiencia. Como explica Françoise Proust (1994), se alimentaba de un concepto "físico-matemático de la experiencia, pero, más profundamente, del de los Tiempos modernos nacidos con la Ilustración, que vaciaron la experiencia de toda significación espiritual" (p. 11). Si bien era para Kant el modo de destruir las pretensiones de la metafísica, era al mismo tiempo la condición para elaborar los prolegómenos de una "filosofía futura" como para Benjamin, quien, en su programa, ponía el conocimiento en un lugar de absoluta preminencia:

> La tarea central de la filosofía venidera es la de extraer y hacer patentes las más profundas nociones de contemporaneidad y los presentimientos del gran futuro que sea capaz de crear, en relación con el sistema kantiano. […] El impedimento más significativo para la integración de una filosofía verdaderamente consciente *del tiempo y la eternidad* en Kant, es el siguiente: la realidad, a partir de cuyo conocimiento Kant quiso fundar el conocimiento en general sobre certeza y verdad, es una realidad de rango inferior, si no la más inferior de todas. […] La Ilustración careció de autoridades, no en el sentido de algo a lo cual hay que someterse sin derecho a crítica, sino en el de potencias espirituales que otorguen un gran contenido a la experiencia. La consecuencia de la pobre experiencia de esa época, la razón del sorprendentemente ínfimo peso específico metafísico, sólo se deja entrever al comprobar cómo este ruin concepto de experiencia llegó a pesar en un sentido reductivo sobre el propio pensamiento kantiano. Se trata de ese estado de cosas frecuentemente recalcado como de ceguera histórica y religiosa de la Ilustración, sin llegar a reconocer en qué sentido estas características de la Ilustración corresponden igualmente a toda la época moderna. (Benjamin, 1991: 162)

El concepto de experiencia que Kant habría dejado de lado y que los neokantianos ignoraban era el de experiencia religiosa e histórica y lo que con Benjamin podría llamarse experiencia mesiánica. Kant liga al presente el programa filosófico de una experiencia histórica moderna, mientras Benjamin piensa que sólo por la vía de la toma y prolongación de Kant es que la filosofía puede devenir doctrina o al menos ser incorporada. Será en la filosofía de la historia que debe manifestarse más claramente el parentesco de una filosofía con una verdadera doctrina. La doctrina mesiánica por venir es, entonces, una filosofía de la historia. Una doctrina moderna no tiene nada de metafísica o de teología y el mesianismo no tiene nada de apocalíptico para el tiempo futuro. Lo propio de una doctrina es el hecho de comentarse y enseñarse para liberar su verdad secreta. Una verdad a la que el futuro promete dar justicia en la salvación se denomina *mesiánica*, es decir, implica la posibilidad de salvar aquello que una

analítica del conocimiento kantiano y neokantiano han definitivamente eliminado. Es porque Kant inaugura la filosofía moderna a partir de poner en crisis y criticar el conocimiento que puede darse su nombre a un programa de filosofía futura.

Siguiendo a Proust, si el comentario que desmiembra el cuerpo de la doctrina para salvarla se denomina *crítica* y el acto del Mesías que vendrá a traer la justicia haciéndola explotar se denomina mesiánico, entonces filosofía de la historia y filosofía como doctrina son una misma cosa: "la doctrina es histórica porque es en la historia (en el conocimiento de la acción histórica) de salvar una verdad que no puede presentarse más que como pérdida (que la doctrina no puede presentar más que en la pérdida)" (1994: 13). La filosofía moderna no está muerta o terminada, sino que sólo construye en la destrucción. La historia no es un estado, una etapa o un curso, una sucesión de momentos, sino que es una imagen, una "presentación" de acontecimientos explosivos y espectrales, pues "los acontecimientos que la escanden son siempre ya sobrevivientes" (p. 13). Esto implicaría que "vienen siempre demasiado temprano, tanto los espectros son empujados a liberarse de sus sortilegios e impulsados a rencontrar lo real de un acontecimiento histórico" (p. 13). Pero apenas llegados, son ya expulsados de la historia. Es por eso que elaborar las condiciones de posibilidad filosóficas de una experiencia histórica espectral en este sentido, es decir, establecer las reglas historiográficas de las excepciones mesiánicas, es, en última instancia, el objetivo de la filosofía de la historia que Benjamin comienza a ver en 1918 y que aparecerá definitivamente en las *Tesis* de 1940.

Una teoría de la experiencia en clave benjaminiana no puede olvidar la relación entre la crisis de la experiencia tradicional y la poesía moderna, pues, de Baudelaire en adelante, la poesía no se funda sino en una carencia de experiencia:

> En Baudelaire, un hombre al que se le ha expropiado la experiencia se expone sin ninguna defensa a la recepción de los *shocks*. A la expropiación de la experiencia, la poesía responde transformando esa expropiación en una razón de supervivencia y haciendo de lo inexperimentable su condición normal. En esta perspectiva, la búsqueda de lo 'nuevo' no aparece como la búsqueda de un nuevo objeto de la experiencia, sino que implica por el contrario un eclipse y una suspensión de la experiencia. (Agamben, 2003: 55)

En este sentido, "nuevo" es la *cosa en sí* de Kant, lo inexperimentable como tal. Sin embargo, la objeción más fuerte contra el concepto moderno de experiencia aparece con Marcel Proust y su obra *En busca del tiempo perdido.* Allí no hay una experiencia vivida, sino lo inexperimentado y no vivido, donde hasta es dudoso –por un trabajo complejo con la enunciación y sus recursos- establecer el sujeto que pudo haberlas no-vivido ni experimentado. No hay ningún sujeto, sino un discurrir de sensaciones: "El sujeto despojado de la experiencia se presenta allí para poner de relieve lo que desde el punto de vista de la ciencia únicamente puede aparecer como la más radical negación de la experiencia: una experiencia sin sujeto ni

objeto, absoluta" (Agamben, 2003: 57). Sería una "inexperiencia" (a tono con la época del vacío de experiencia), en tanto negación de la experiencia. Esto conlleva enfrentarse al decir de esa inexperiencia como problema, es decir, cómo problematizar la relación experiencia-lenguaje, experiencia-representación.[44]

1.2. Figuras de la historia

Agamben analiza la relación entre historia y juego a fin de abrir el problema de la historia a la dimensión estética. El punto de partida es el vínculo entre juego y rito en tanto mantienen "una relación con el calendario y el tiempo" (2003: 98): el rito fija el tiempo y estructura el calendario; el juego interviene en el tiempo para alterarlo. Toma de Benveniste la relación entre juego y rito para comprobar el vínculo con la esfera de lo sagrado, pues el juego proviene de lo sagrado, pero invierte su sentido: "La potencia del acto sagrado reside precisamente en la conjunción del *mito* que enuncia la historia y del *rito* que la reproduce" (2003: 99-100). Aquí aparece una diferencia fundamental pues, en el juego, sobrevive el rito sin que se conserve la forma de lo sagrado, pero el mito -en tanto "fabulación en palabras sugestivas que confiere a los actos su sentido" (p. 100)- se ha olvidado. En la distinción entre *jocus* y *ludus,* es posible encontrar elementos para una definición de juego:

> Se origina en lo sagrado, del cual ofrece una imagen invertida y fragmentada. Si lo sagrado puede definirse mediante la unidad consustancial del mito y el rito, podríamos decir que hay juego cuando sólo se cumple una mitad de la operación sagrada, traduciendo únicamente el mito en palabras y únicamente el rito en acciones. (Agamben, 2003: 100)

Agamben encuentra una "conexión invertida" entre el juego y lo sagrado, pues el juego es el lugar donde se celebran los ritos y se manipulan objetos y palabras de la esfera de lo sagrado, cuyo sentido ha quedado anulado. En este olvido, lo sagrado se desvincula del tiempo de los relojes y habilita otro tiempo u otra dimensión del tiempo: "al jugar, el hombre se desprende del tiempo sagrado y lo 'olvida' en el tiempo humano" (p. 101). El juego inaugura un tiempo donde lo sagrado está como desperdigado en y por el tiempo humano, tomando la forma de éste y, como consecuencia de este movimiento, lo viejo se transforma en juego más allá de lo sagrado o profano de su origen. En la conversión en *juguete,* se produce una apropiación que es

[44] Según Agamben, Kant había encontrado dificultades por no haber advertido la situación original de la subjetividad trascendental en el lenguaje y, en este sentido, no haber trazado claramente los límites entre lo trascendental y lo lingüístico. Este señalamiento apunta a hacer hincapié en que la conceptualización agambeniana considera que es "en el leguaje donde el sujeto tiene su origen y lugar propios y que sólo en el lenguaje y a través de él es posible configurar la apercepción trascendental como un 'yo pienso'" (2003: 61). Para poner a prueba esta afirmación preliminar, Agamben se vale de los estudios de Benveniste sobre "La naturaleza de los pronombres" y "La subjetividad en el lenguaje", a fin de demostrar que el hombre se constituye como sujeto en el lenguaje y a través de él. En esta dirección apunta cuando afirma que la subjetividad es la capacidad del locutor de situarse como un ego "por la trascendencia del yo lingüístico con respecto a toda experiencia posible" (p. 61). Y es a partir de esa consideración del lenguaje como constitutiva que puede pensar la experiencia.

una profanación o una historización. La esencia del juguete es lo Histórico en estado puro, pues allí es donde puede captarse la temporalidad de la historia, que no llega a captarse ni en un monumento, ni en un objeto de anticuario, ni en un documento de archivo. La temporalidad del juguete es la temporalidad humana (y profana), histórica:

> Mientras que el valor y el significado del objeto antiguo y del documento están en función de su antigüedad, del modo en que presentifican y vuelven tangible un pasado más o menos remoto, el juguete, fragmentando y tergiversando el pasado o bien miniaturizando el presente –jugando pues tanto en la *diacronía* como en la *sincronía*-, presentifica y vuelve tangible la temporalidad humana en sí misma, la pura distancia diferencial entre el "una vez" y el "ya no más". (p. 103)

¿Qué significa "jugar"? "Jugar: amurallarse, componer un cuento fantástico, buscar ese objeto único e imposible que podría permitir no sólo *saber* todo, sino *experimentarlo todo a la vez"* (Negroni, 2011: 77). En definitiva, "hacer historia". Por eso es posible ver en este vínculo entre historia y juego un proceso de historización o profanación y una miniaturización que es cifra de la historia. En este sentido, el que juega es como un coleccionista que "extrae el objeto de su distancia diacrónica o de su cercanía sincrónica y lo capta en la remota proximidad de la historia" (Agamben, 2003: 104). Esta idea podría asociarse al menos con dos figuras: la del coleccionista y la del arqueólogo.

Es a partir del coleccionista y el arqueólogo como figuras que Agamben quiere establecer la relación entre juego e historia, pues sugiere que, si tal relación existe, "aquello con que juegan los niños es la historia" y "el juego es esa relación con los objetos y los comportamientos humanos que capta en ellos el puro carácter histórico-temporal" (pp. 104-105). La conexión entre juego y rito permite destacar el hecho de que, mientras el rito transforma los acontecimientos en estructuras –y, por lo tanto, resuelve la contradicción entre pasado mítico y presente anulando el hiato que los separa resituando los acontecimientos en la estructura sincrónica-, el juego transforma las estructuras en acontecimientos –y, por lo mismo, destruye la relación pasado/presente desarticulando la estructura en acontecimientos-. "Si el rito es entonces una máquina para transformar la diacronía en sincronía, el juego es por el contrario una máquina que transforma la sincronía en diacronía" (p. 107). Entre sincronía y diacronía, el juego –o la obra estética- resitúa estructuras y acontecimientos en un presente que problematiza el vínculo con el pasado y tiene la capacidad de producir "distancias diferenciales entre diacronía y sincronía" (p. 108), tiempo histórico, historia y tiempo humano.

Agamben propone que el objeto de la historia es la oposición entre diacronía y sincronía –y no la diacronía simplemente- que caracteriza a todas las sociedades humanas. Por eso representar el devenir histórico como una sucesión de acontecimientos implica un ocultamiento de la sincronía también existente y constitutiva del tiempo humano, en el que "todo acontecimiento

histórico representa una distancia diferencial entre diacronía y sincronía, que instituye entre ellas una relación significante" (pp. 109-110). Agamben sugiere que los acontecimientos históricos no se revelan ni en la sucesión ni en la simultaneidad, sino en la espacio-distancia entre ellas. Y son, justamente, el rito y el juego los que funcionan instituyendo relaciones significantes en ambos ejes dando como resultado una historia que es consecuencia de las relaciones que rito y juego establecen.

Las obras de arte tienen la capacidad de instalar o abrir la discontinuidad en un eje donde la lógica implica que ni el presente se transforme inmediatamente en pasado ni el pasado inmediatamente en presente. En este sentido, se vuelve necesario reconocer que la posibilidad de establecer relaciones significantes entre presente y pasado –y la posibilidad de la sociedad humana, la historia y la reflexión sobre ella- radica, entonces, en el reconocimiento de una discontinuidad radical que no habilita el pasaje de uno a otro (presente, pasado, futuro) ni la transformación total de uno en otro. Las obras de arte tienen la posibilidad de hacer sobrevivir "residuos" de una y otra esfera, de lo que se deduce una idea de sentido histórico anclada en una topología utópica en una diferencia significante entre diacronía y sincronía, "entre *aión* y *chrónos*, entre vivos y muertos, entre naturaleza y cultura" (p. 125).

1.2.1. El coleccionista

El coleccionista –tal como lo piensa Agamben- extrae el objeto "de su distancia diacrónica o de su cercanía sincrónica y lo capta en la remota proximidad de la historia" (p. 104). En Benjamin, cuya filosofía está impregnada del gesto de la colección, la lectura y escritura podrían pensarse como ejercicios de coleccionista que, además de en operación filosófica, se traducen en promesa de justicia. En sus ensayos, hay lugar para los objetos más dispares de la realidad física y cultural: desde recuerdos de niñez hasta terminología teológica pasando por fragmentos de filosofía marxista al margen de cualquier ortodoxia.

En el ensayo sobre Eduard Fuchs de 1937, Benjamin se interesa especialmente por la naturaleza del coleccionismo. Fuchs era propietario de una de las mayores colecciones del mundo de caricaturas, arte erótico y cuadros de costumbres. En "Eduard Fuchs: historia y coleccionismo", Benjamin plantea el doble problema de los caracteres psicológicos del coleccionista y la naturaleza del coleccionismo en tanto que traslación de la historia de la cultura a un patrimonio de bienes. Detecta en Fuchs los atributos de una sensibilidad ligada a un pathos (*pathos*, sufrimiento y pasión) específico, unos atributos que convierten al coleccionista en un individuo perteneciente a las minorías más excéntricas y complejas de la sociedad:

> A la figura del coleccionista, que con el tiempo aparece cada vez más atractiva, no se le ha dado todavía lo suyo. Nada nos impide creer que ninguna otra hubiese podido deparar ante los narradores románticos un aspecto más seductor. Son románticas las figuras del viajante, del jugador, del virtuoso. Pero falta la del coleccionista. (Benjamin, 1987e: 116)

Benjamin insiste en el interés que la figura del coleccionista presenta para la psicología. La psicopatología moderna considera abiertamente el coleccionismo como una conducta ligada a naturalezas maníacas y megalómanas, estrechamente relacionada con comportamientos como la usura o la avaricia. Sin embargo, Benjamin se pregunta por el sentido del coleccionismo en relación con la memoria y la recuperación de la historia. El coleccionista es un "adivino del destino" y detrás de su conducta se esconde la obsesión de objectualizar el legado del pasado y convertirlo en un patrimonio de bienes que, sin valor pecuniario alguno, constituyen un incalculable tesoro:

> El conjuro que intenta el coleccionista busca encerrar en un círculo mágico lo que es el objeto individual, uno que se congela en tanto que un final escalofrío (el de ser adquirido) lo recorre. [...] Coleccionar es una forma del recuerdo remitida a la praxis, y es la más terminante entre las distintas manifestaciones profanas de la 'cercanía'. [H 1 a, 2] (Benjamin, 2007a: 223)

El arraigo de la propiedad es el espíritu del coleccionista y sólo este aspecto de la naturaleza del coleccionismo puede explicar el denominador común de este *pathos*: buscar, encontrar, clasificar y agrupar parte de la historia y la cultura. El coleccionismo como gesto filosófico e historiador (por fuera de los modos estabilizadores de hacer historia), sometido a la inexorabilidad del fragmento:

> Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta "compleción"? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en el zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión. [H 1 a, 2] (Benjamin, 2007a: 223)

Benjamin puso al coleccionista en el centro de su reflexión sobre la historia, la historiografía y la exposición de los objetos que hay que comprender. Ligó ésta a una necesidad de hacer visible la verdad y la entendió como modo de presentar el pensamiento. La figura del coleccionista hace evidente la necesaria figurabilidad del saber sobre la historia. Este "saber muy político, muy actual, inflado de contemporaneidad, debe desembocar sobre la exposición de una colección efectiva y total" (Déotte, 1998: 208). Para Jean-Louis Déotte, se trata de un

saber que antes de atravesar los sueños del pasado como los propios sueños y mitologías, debe tener la fulguración del sueño brutal. Implica aceptar que la sola exposición política posible de la historia sea estética y no ya conceptual como para la historia hegeliana o marxiana.

Es en la figura de Fuchs donde se encuentra un pilar para pensar la crítica benjaminiana de la historia cultural socialdemócrata y los lineamientos de la filosofía de la historia. Para Benjamin, el coleccionista es un teórico y un actor político porque resuelve de modo práctico las paradojas que la teoría –según Marx- encontró sin ir más allá. Fuchs sirve a los propósitos benjaminianos en tanto personaje a partir del cual pensar el valor de la colección al servicio de la historia de la cultura. El coleccionista es una superficie subjetiva de recepción capaz de acoger cierto tipo de cosas en función de su similitud. Lo que lo convierte en acontecimiento es posiblemente más el hecho de que una cierta similitud se haya dirigido a él, y menos que a partir de ella él sea sensible a la existencia de tal o cual cosa. La acumulación de cosas, de esas cosas que hay que llamar las inciertas (*suspens*) alegorías materiales, resulta tal vez de la tentativa misma de llenar el retraso relativo a la irrupción de un cierto registro de la similitud, que puede ser material, figural o de textura. La serie no-finita de fragmentos colectados no permite restituir una totalidad, sino pensar, delinear, los contornos a los que escapa: tal la textura singular de la similitud. Según Déotte, la primera pieza adquirida es por donde comienza una nueva colección y es paradojal: un verdadero acontecimiento visual, gustativo, táctil, sonoro, etc., totalmente improgramado, pero al mismo tiempo una suerte de programa de selección para quien tenga la necesidad de configurar la posibilidad de acontecer. La primera pieza es a la vez la potencia de colección. Es porque se ha sido tocado por ella que se decide en cierta forma a conmemorar ese acontecimiento que ella convirtió en coleccionante.

Se entiende de este modo que el coleccionista sea el primer nombre de artista para Benjamin porque responde al requerimiento de una cosa que, a diferencia de la ley, no le dice qué debe hacer, sino que se vuelve sensible por el rodeo de una multiplicidad de resplandores. En el volumen *H* [El coleccionista] del *Libro de los Pasajes,* es posible deducir esta característica del artista contemporáneo de la estética filosófica:

> Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es ésta la base sobre la que funda en sentido kantiano y schopenhaueriano una consideración 'desinteresada', en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano, y que habría que comparar sobre todo con la mirada del gran fisonomista. [H 2, 7; H 2 a, 1] (2007a: 225)

Estas ideas en torno a la idea de colección en Benjamin implican que, a partir del reconocimiento benjaminiano de que la modernidad, además de potenciar el desarrollo de

nuevas tecnologías, conlleva una radical reorientación en la representación y experiencia del tiempo y el espacio con lógicas consecuencias materiales y conceptuales en la vida cultural en su conjunto. La manera de concebir la historia –ya no identificable con el modelo de historia lineal e irreversible vigente desde la Ilustración- se modifica radicalmente, ahora pasible de ser pensada a la luz de la espacialización del tiempo en imágenes y la temporalización del espacio en destellos acumulables. En este sentido, el *Libro de los Pasajes* hace del "almacenamiento" su razón de ser y sustituye el texto cíclico discursivo de la siguiente manera:

> Por una acumulación de fichas en las que el autor alterna documentos autobiográficos con citas sobre fuentes ya publicadas y, en general, fragmentos yuxtapuestos en un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones, como un álbum de horas movibles o, pensando en clave digital, como una base de datos, archivados en carpetas temporales (Guash, 2011: 23).

La historia queda fragmentada y archivada en anotaciones organizadas en 36 categorías con títulos como "Moda", "Aburrimiento", "Ciudad de sueño", "Fotografía", etc., y el montaje es el vehículo para su relato de las galerías del París de fines del siglo XIX en su desafío al progreso lineal. La concepción benjaminiana de montaje se nutre del papel que tuvo en las prácticas artísticas de vanguardia después de la Primera Guerra Mundial, en las que los artistas "se apartaban paulatinamente del concepto de disrupción espacial propio del *collage*" para tomar el desafío de "desarrollar el concepto de historia a partir de metáforas espaciales" (p. 23).

1.2.2. El arqueólogo

El arqueólogo, por su parte, investiga los objetos resituándolos en un relato que no es puntualmente el suyo, para definir las condiciones de posibilidad de formas de pensamiento que se cristalizan a través del tiempo. El arqueólogo describe el "archivo" que, siguiendo la perspectiva de Foucault, se puede entender como el "juego de las reglas que en una cultura determinan la aparición y la desaparición de los enunciados, su permanencia y su borradura, su existencia paradójica de *acontecimientos* y de *cosas*" (Revel, 2008: 16). El arqueólogo analiza los hechos discursivos como monumentos articulados históricamente. La idea de *arché*, origen, que se encuentra en "arqueología" no apunta al pasado, sino que enfoca el presente. Por eso, para Foucault, "plantear la cuestión de la historicidad de los objetos del saber es problematizar nuestra propia pertenencia a la vez a un régimen de discursividad dado y a una configuración

del poder" (Revel, p. 19).[45] Esto implica cuestionar necesariamente el tiempo en el que se vive y a partir del cual se percibe la historia, sus acontecimientos y sus sujetos.

Siguiendo la propuesta de Déotte, es posible plantear una suerte de arqueología benjaminiana sobre todo a partir de las *Tesis* de *Sobre el concepto de historia,* acompañadas de sus variantes y paralipómenos y en el trabajo sobre Bachofen. Esto permite comprender el modo en que Benjamin intenta construir y autenticar lo arcaico y la prehistoria, de tal manera que no puedan dar lugar a una "remitologización neoétnica ultramoderna" (Déotte, 1998: 19). Todavía debe instalarse en un cierto *ahora* del conocimiento, distinguido del presente de la actualidad. Una suerte de instante permanente para pensar la historia como una práctica de la desaparición del pasado en el sentido de posibilitar una "revolución permanente", a la orden del día, que entiende a la historia como una fila discontinua de hebras heterogéneas. La discontinuidad radical de la historia implica un retorno del tiempo como siempre posible que no se cristaliza en una trama inmóvil de la historia.

La figura del arqueólogo en la propuesta benjaminiana debe ser pensada como aquel que introduce la negatividad en el pasado. Un pasado que es complejo, pues la dimensión fundamental para Benjamin es la de un *ahora* orientado al pasado, esto es, un tiempo-otro dirigido a la prehistoria o lo arcaico. Para esta temporalidad, el presente vivido, el de la actualidad, es inválido. Con Benjamin, es posible pensar un presente del que es posible hacerse cargo políticamente, que implica asumir todas las dimensiones del tiempo en la dualidad continuidad/discontinuidad: el pasado, como patrimonialización de la cultura por los vencedores de la historia, frente al cual la tarea es leer la historia no escrita de los vencidos, es decir, hacer una arqueopolítica de las huellas. Esto significa asumir que el presente, ya pasado como acontecimiento vivido en tanto *ahora*, tiene la tarea de prever el porvenir que haga posible el conocimiento del pasado (un ahora de la cognoscibilidad), y el futuro, en tanto sueño y actualización total que propone la tarea de recolectar los destellos de la historia que evite la remitologización. Estas notas constituyen una idea de temporalidad que puede describirse del modo siguiente:

> Temporalidad discontinuista, monadológica. Temporalidad del profeta del presente, de aquel que se establece en el Ahora de la cognoscibilidad. Políticamente, habrá que tender hacia una sola dimensión, un Ahora total, porque dado que los desaparecidos estarán todos allí: es "la memoria involuntaria de la humanidad liberada". (Déotte, 1998: 37)

El artista-historiador puede hacer un retorno sobre su presente, pues, al ver aquello que ningún contemporáneo ve todavía, ve su propio presente a partir de la introducción de una diferencia

[45] El término "arqueología" debe rastrearse, fundamentalmente, en *El nacimiento de la clínica:* una arqueología de la mirada médica (1963), *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (1966) y *La arqueología del saber* (1969).

de tiempos. El porvenir debe hacer justicia a aquello que no ha sido escrito. Esto es, leer el pasado antes de escribir. Aquellos que no han dejado huellas escritas son los vencidos de la historia, los obturados de las recensiones historiográficas. Escribir esa historia es vengarla: "La acción por-venir será entonces del orden de la venganza. El principio de esperanza para Benjamin, no es de los tiempos que cambiarán para las generaciones futuras, sino la esperanza de poder vengar a los oprimidos del pasado" (Déotte, 39). Es posible concluir que, si hay una política benjaminiana, es la que se deduce de su filosofía de la historia y cuya concepción fundamental es la de la tradición como discontinuidad. Déotte sugiere en relación con esta lógica de la discontinuidad, que es posible pensar el arte de la contemporaneidad –post-totalitario- como una estética de la desaparición, es decir, "de escritura de aquello que no ha sido jamás escrito, de denominación para aquello que jamás ha sido nombrado, de desarrollo en fin de esta placa fotosensible que es la historia" (p. 39).

La arqueología benjaminiana deviene una apuesta política que estalla contra el tiempo continuo de los relojes. La temporalidad limitada a la estética, exige realizar algunas aclaraciones: las obras son dependientes de las épocas de la percepción, determinadas ellas mismas por la temporalidad específica de los aparatos que mantienen una cierta relación con la ley. Para Déotte, esto permite distinguir dos arqueologías: la ultramoderna y la de los desaparecidos, sea que la modernidad tenga la esencia espectral y que haya sido soñado por los muertos, sea que se les rinda homenaje y sea esperada por las obras del pasado.

2. Tiempo y supervivencia de la imagen

A la luz de la interpretación benjaminiana del tiempo y la historia, Agamben asume que la tarea de garantizar la unidad de aquello "sin parte" se le encomienda a la filología con el objeto de invertir los polos de lo que es una representación de la facticidad. Lo que la filología recoge debe ser historizado a través de una operación que Benjamin califica como *Aufhebung*. Este término puede ser entendido como "superación",[46] pero también como "cesura" o "abolición", e implica la remisión a la idea de experiencia histórica, pues sólo ésta puede animar el objeto "despertándolo de la mítica rigidez filológica" (Agamben, 2003: 182). Este pasaje entre filología e historia adquiere pleno sentido en la relación que Benjamin establece entre los conceptos de "contenido fáctico" (*Sachgehalt*) y "contenido de verdad" (*Wahrheitsgehalt*), cuya unidad originaria y cuya separación en el curso del tiempo caracterizan la esencia e historicidad de la obra de arte. Esta relación plantea el modelo de lo que desde la perspectiva

[46] Entre otros especialistas, esta es la traducción que utiliza Ricardo Ibarlucía en *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo.*

benjaminiana podría ser la conexión entre estructura y superestructura. Agamben señala que materialista histórico es quien concibe el contenido fáctico y el contenido de verdad, la estructura y la superestructura como identificables:

> Y así como el contenido fáctico y el contenido de verdad están originariamente unidos en la obra y sólo en su duración temporal aparecen disociados, del mismo modo la estructura y la superestructura, unidas en la praxis, se separan en la obra que sobrevive en el tiempo. Aquello que nos contempla desde los monumentos y los escombros del pasado y pareciera remitir casi alegóricamente a un significado escondido no es entonces un residuo de la superestructura ideológica que se debería reconducir, para poder entenderlo, por una paciente labor de mediación, a la estructura histórica que lo determinó; sino todo lo contrario, lo que tenemos ahora enfrente es la praxis misma como originaria y monádica estructura histórica que con la conversión de la historia en naturaleza se escinde (tal como en la obra se disocian el contenido fáctico y el contenido de verdad) y se presenta enigmáticamente como naturaleza, como un pasaje petrificado que se trata de volver a la vida. (Agamben, 2003: 185)

La tarea de la crítica es reconocer en la obra –y en su facticidad como "pieza textual"- la unidad entre estructura y superestructura que queda petrificada en ella. En este sentido, "la estructura es la superestructura" es una afirmación especulativa –ni causal, ni dialéctica- que pone en evidencia nuevamente que hay que abandonar la identificación de la historia con una concepción del tiempo como proceso lineal y continuo, y asumir que la dialéctica, como categoría histórica, no conlleva la superación en tanto proceso lineal, sino justamente la abolición o cesura. Por eso la "concepción del tiempo debe ser adecuada a una dialéctica que verdaderamente se haya liberado de todo 'abstraimiento'" (p. 186).[47]

En "Programa para una revista", Agamben parte de una escisión fundamental que se ha producido en la cultura occidental entre "el patrimonio cultural y su transmisión, entre verdad y transmisibilidad, entre escritura y autoridad" (2003b: 199), para pensar la relación entre historia y transmisión. Según su interpretación, la cultura no ha tomado ninguna conciencia de ese apartamiento, que consiste en un distanciamiento entre contenido fáctico y contenido de verdad, de manera que "hay una verdad, pero no la posibilidad de transmitirla; existen medios de transmisión, pero no transmiten ni enseñan nada" (p. 200). Esta desconexión se manifiesta en cada ocasión como un contraste entre lo viejo y lo nuevo, lo pasado y el presente, e impide ver que ambos polos forman parte de un mismo inaccesible, pues, en efecto, el pasado se ha vuelto tanto una obsesión como un imposible de alcanzar.

El diagnóstico agambeniano señala que "extrañamiento y *ready-made, détournement* y cita fueron en nuestro siglo las últimas tentativas" (p. 201) para reconstruir una relación con el pasado, que confirman una y otra vez que el presente está formado por ruinas. En este sentido,

[47] Con "abstraimiento" se traduce "*astrattezza"* del original italiano. Podría referirse tanto distracción como descuido.

esta perspectiva insta a realizar no una simple destrucción de la tradición, sino una "destrucción de la destrucción", a partir de la cual se produzca la destrucción de la transmisibilidad en tanto carácter original de la cultura. Todo este proceso lleva implícita una tarea fundamental: la de asumir que abolir la escisión entre la cosa transmisible y el acto de transmisión, entre escritura y autoridad, implica soportar que la historia ya no puede ser identificada con un proceso continuo, lineal e infinito y que, por consiguiente, se vuelve imperioso "tomar consciencia de que las categorías históricas y las categorías temporales no son necesariamente lo mismo" (p. 207). En consonancia con esta idea, aparece como horizonte posible explorar nuevas aristas de la relación entre historia y tiempo y de su vínculo con la experiencia a fin de que puedan ser concebidos nuevos modos de constituir el sentido histórico, fundado en la discontinuidad, la interrupción y el *shock*. Dar por tierra el tiempo continuo y vacío del historicismo significa asumir un tiempo "pleno, separado, indivisible y perfecto de la experiencia humana concreta" (p. 208). Al tiempo cronológico de la pseudohistoria –que se ha olvidado de la experiencia y de la experiencia de la experiencia-, la historia auténtica propone un tiempo cairológico, de interrupción. Instalar al sujeto en este territorio nuevo, quiere decir sustraerlo a la duración mensurable e inscribirlo en "un tiempo histórico que no es ni el tiempo puntual ni la eternidad" (Milmaniene, 2005: 95). La tarea histórica consiste en posibilitar el advenimiento del tiempo pleno que supone la liberación del goce ahistórico, para acceder a una temporalidad placentera, transformadora del tiempo:

> Tal es el tiempo que se experimenta en las verdaderas transformaciones subjetivas y en los momentos de cambio revolucionario en la historia, que interrumpen una cronología asentada en el tiempo cuantificado y continuo, para reafirmar una "kairología" que impide cualquier retroceso y restauración regresiva. (Milmaniene, p. 95)

Es en la filología y no en la historiografía donde Agamben encuentra el modelo para una concepción de la historia que, independizándose de la cronología, se libere "del mito de su arquetípico aislamiento" (2003: 209). Lo que hace la filología es producir un origen, pero no como acontecimiento arquetípico separado, de otro tiempo, sino producir un origen histórico y no fuera de la historia. No es un origen porque es anterior o más antiguo, sino porque es un punto en el eje sincrónico con el cual se puede medir el presente –también diacrónicamente-. Agamben propone que ese origen sea concebido como una separación y una diferencia entre diacronía y sincronía, una *arkhé* histórica que no es un instante anterior en la cronología. Se define así una suerte de "historicidad sincrónica",[48] vinculada a que "la filosofía extrae efectivamente al mito de su rigidez arquetípica y de su aislamiento y lo devuelve a la historia"

[48] Agamben elige esta expresión tomándola de Roman Jakobson, quien, en *Principios de fonología histórica*, introduce la historicidad y la teleología como categorías estáticas y sincrónicas a fin de abrir la dimensión del lenguaje para mediar entre la lingüística descriptiva y la lingüística histórica.

(p. 211). La filología produce un origen desvinculado de la esfera de lo ritual sin someterlo a una legalidad teleológica. Así lo expresa Benjamin en la tesis XIII de *Sobre el concepto de historia:*

> La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general. (Benjamin, 2007: 34-35).

2.1. Las discontinuidades del tiempo

La indagación sobre la historia y la temporalidad conduce a una preocupación por la posibilidad de pensar la construcción de sentidos históricos alternativos, distintos del tiempo cronológico, más complejos, densos y acordes a una idea de historia que deja de lado la concepción de un sentido unificado y rompe con el evolucionismo y el progreso. A las cuestiones abordadas por Agamben en *Infancia e historia*, es posible sumar la perspectiva de Georges Didi-Huberman, quien también cuestiona las nociones de origen e historia y sigue algunas líneas del pensamiento benjaminiano, a fin de encontrar las herramientas adecuadas para pensar la temporalidad, fundamentales a fin de examinar tanto la idea de lógica histórica como los problemas de su representación.

Benjamin conceptualiza la historia a partir de un origen que no es fuente primordial, sino novedad. Confronta la historia como disciplina con la cuestión del origen por medio de la idea de un "*torbellino* dinámico" que acaece junto con cada objeto histórico. Al respecto, es interesante recuperar este pasaje del *Origen del* Trauerspiel *alemán*:

> [E]l origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. (…) El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. (2007d: 243)

Esta consideración del origen como torbellino, a la luz de las connotaciones de fractura y discontinuidad, permite pensar la historia de modo alternativo, pues su representación ya no constituye un todo cerrado, sino que conlleva una fisura. "Liberada por la 'doble óptica' de la cual habla Benjamin, ella [la historia] se abre al riesgo –al hermoso riesgo- de un torbellino, de una fractura o de un desgarramiento en el mismo saber histórico" (Didi-Huberman, 2006: 110). Asumiendo esta posibilidad, el origen, la historia y el sentido histórico cristalizan, superponiéndose, en la forma del anacronismo.

La premisa benjaminiana de peinar la historia a contrapelo pide barrer también con ciertas formas de representación. Sólo así parece posible desentrañar la historicidad y evaluar hasta qué punto las formas artísticas plasman modelos de temporalidad no idealistas, menos progresistas que los heredados por el historicismo del siglo XIX y más apoyados en la cita, el juego y la imagen. Así lo expresa Benjamin en *Sobre el concepto de historia:*

> El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar del pensador más que el caleidoscopio en las manos de un niño, que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido desde siempre los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un "orden". (2007: 32)

Para Benjamin, las obras de arte tienen una historicidad específica que establece relaciones intempestivas no sólo al interior de la obra, sino en relación con otras formas de temporalidad. Benjamin coloca a la imagen en el centro neurálgico de la vida histórica y, en relación con esta premisa, se necesitan nuevos modelos de tiempo, pues la imagen no está en la historia como en una línea recta, ni es un acontecimiento en un devenir más o menos inteligible, sino que posee una temporalidad que se capta en las "imágenes dialécticas".[49]

La noción de dialéctica remite a la dinámica de las dimensiones temporales que se superponen en las imágenes y también a la relación entre lo onírico-inconsciente y el ámbito de lo consciente. En *Sobre el concepto de historia,* Benjamin señala que el pasado se hace actual en el presente a través de la imagen del recuerdo. Recuerdo -como *Eingedenken*- hace referencia no simplemente a una representación del pasado como fijo, sino a un pasado que se define como trunco, adquiriendo sentido a partir del presente que lo interpela y actualiza. El pasado penetra en el *ahora* para llevar a la realización un deseo trunco. Esto plantea una concepción de la historia "en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia" y el modo en que se expresa es "lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende" (Scholem, 2003: 226). Aquí aparece la lógica de la cita, es decir, el mecanismo por el cual el recuerdo opera citando el pasado, presentificándolo a través de un procedimiento de descontextualización que lo hace saltar de la historia continua. Así el pasado se pone en movimiento, pero el procedimiento también necesita detener ese tiempo. La discontinuidad y la detención son los mecanismos que articulan la historia, pues ésta se vincula con "conexiones y cadenas causales extendidas" y la citabilidad

[49] El pensamiento en imágenes –como estilo, pero fundamentalmente como modo de conocimiento benjaminiano- se apoya sobre las nociones de "imagen dialéctica" y "dialéctica en reposo" que son, no solamente los principios rectores del *Libro de los Pasajes* y las dos nociones para pensar la historia en el pensamiento benjaminiano maduro, sino, además, los dos conceptos más enigmáticos del corpus teórico de Benjamin. Indagar sobre estas dos expresiones es ineludible para comprender el potencial revolucionario que el autor atribuía a la imagen y es posible hacerlo en un diálogo permanente entre las tesis de *Sobre el concepto de historia* y ese inmenso cúmulo de citas y referencias que es el *Libro de los Pasajes.*

de su objeto "tiene que ofrecerse como un instante de la humanidad" (Benjamin, 2002: 77). La historia disruptiva que el recuerdo consolida y funda no es teleológica, sino todo lo contrario, pues la revolución es constitutiva no estando al final, sino siempre irrumpiendo.

En *Sobre el concepto de historia*, el recuerdo remite a cualquier época pasada que se haga actual en un presente determinado, mientras que en el *Libro de los Pasajes*, hay que remitirlo a un pasado prehistórico o mítico. El pasado inconcluso enciende la acción revolucionaria en el presente –que proviene de un pasado inconcluso- en *Sobre el concepto de historia*, mientras que en el *Passagenwerk* lo nuevo tiene un rol central que juega como el impulso que nutre las imágenes dialécticas. Más allá de estas diferencias que apuntan a definir también la imagen onírica e imaginaria, lo importante es que Benjamin consigue "descubrir en el espacio de la acción política el espacio de la imagen" (Benjamin, 2007: 79) y lo hace arrancando a la imagen del plano de la contemplación. La desactiva como imagen y la activa como dispositivo a ser interpretado como motivación para el presente. Benjamin tiene la esperanza puesta en las imágenes, no sólo por la esperada llegada del Mesías o la revolución, sino también en la visión de un instante que irrumpa el curso de la historia, cuya relación con la imagen y el tiempo revela la imposibilidad de concebirlos como ámbitos separados y distanciados de lo político.

La imagen no es sólo un documento histórico ni un monumento, sino que su temporalidad produce una "historicidad *anacrónica* y una significación *sintomática*" (Löwy, 2004: 125). Se trata de una temporalidad compleja en la que se articula lo que Löwy llama "paradoja del síntoma", la de lo no observado, fragmentario, pues Benjamin hizo suya la divisa de Warburg: "Dios vive en el detalle". "Pero esta paradoja del despojo cobra un nueva dimensión cuando se reconoce su sobredeterminación, su apertura, su complejidad intrínsecas" (p. 126).

La sobredeterminación y apertura están vinculadas al montaje como principio creador (como en el altas *Mnemosyne* y en el *Libro de los Pasajes*) y el anacronismo comienza a desplegarse desde que las imágenes, en tanto objeto histórico, se consideran síntomas, es decir, desde el momento en que se reconoce que aparecen intempestivamente para dar idea de algo latente y larvado que se oculta y que, según la perspectiva de Didi-Huberman, se vincula a la llamada "supervivencia" warburgiana de las imágenes. El anacronismo termina de desplegarse como principio constructor y analítico de las imágenes cuando se pone en juego la temporalidad y alcanza el carácter narrativo del saber histórico: "cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y crisis, de supervivencias y de síntomas, es necesario 'tomar la historia a contrapelo'" (p. 127).

Benjamin comprendió que no era posible pensar la historia sin atender a nuevos modelos de temporalidad, "modelos capaces de hacer justicia a los anacronismos de la misma memoria" (p.

129). En la tesis VI, aparece la idea de que "articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'", sino que implica "apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro" (Benjamin, 2007: 25-26). Desde las obras de arte parece posible captar ese momento en el que la redención del pasado se liga a una representación en la que se configura el "estallar el continuo de la historia". Didi-Huberman ve aquí un rasgo optimista, pues el que hace estallar el continuo de la historia *hace* la historia, *hace* la historia del pasado y pone, posiblemente, su esperanza en él.

Extrapolando una expresión de Didi-Huberman en "Savoir-mouvement (*l'homme qui parlait aux papillons*)" del 2004, podría decirse que Benjamin pone el saber histórico en movimiento con el objetivo de recuperar el pasado y recomenzar la historia, con la "esperanza de que la historia (como disciplina) p[ueda] conocer su 'revolución copernicana' en la que la historia (como objeto de la disciplina) *no e[s] más un punto fijo,* sino al menos una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se m[uestra] como el destinatario y el *sujeto* antes que el amo" (Didi-Huberman, 2006: 134). Se trata de cambiar el punto de vista para concebir la representación de la historia a contrapelo. Por eso puede afirmarse que el modelo benjaminiano es dialéctico, en tanto no plantea un historiador que, desde el presente, va al pasado buscando los rastros fijos y petrificados, sino que busca las huellas que no dejan de escribirse. Si la historia no es fija ni continua, la disciplina que la recoge, tampoco.

La concepción benjaminiana de la historia contempla discontinuidades, interrupciones y apariciones intempestivas, motivo por el cual el modelo del progreso no tiene cabida alguna. Didi-Huberman lo piensa en términos de la inexistencia de una "historia orientada", pues en cada acontecimiento hay omnidireccionalidad y el choque de las "dos caras de la historia", la del pasado y la del futuro, la de la "historia anterior" y la "historia ulterior": "Del mismo modo que cada objeto de cultura debe ser pensado en su bifurcación como 'objeto de barbarie', cada progreso histórico deberá ser pensado en su bifurcación como 'catástrofe'" (p. 136), abjurando, asimismo, del positivismo histórico, pues los hechos del pasado no son inertes, sino dialécticos, no están estáticos sino en movimiento y de los "hechos de memoria", tomando la expresión de Didi-Huberman:

> La 'revolución copernicana' de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. La novedad radical de esta concepción –y de esta práctica- de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. (2006: 137)

No hay historia sin una teoría de la memoria. En esta búsqueda, Benjamin no despreció ni el psicoanálisis, ni la literatura, ni las experiencias surrealistas. Lo hizo desde el presente, en un

constitutivo anacronismo: "El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su *trabajo.* Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, 'caídas' o 'irrupciones', síntomas o malestares, síncopas o anacronismos en la continuidad de los 'hechos del pasado'" (pp. 137-138). Estas necesidades del historiador se traducen, además, en la exigencia de una suerte de arqueología material de las cosas del pasado. Como explica Didi-Huberman, Benjamin requiere una *arqueología psíquica*, que sea capaz de recoger la temporalidad de los sueños, los síntomas, los temores y fantasmas. El historiador benjaminiano está atento a las tramas y temporalidades, a los detalles y a las relaciones entre todos estos elementos.

Esta arqueología material se despliega fundamentalmente en el *Libro de los Pasajes*. En las miles de notas sobre el pasaje sobreviven tiempos y espacios actuales y pasados, fijados en los detalles y no en los grandes hechos. El carácter coleccionista de Benjamin se manifiesta aquí como en ninguna otra obra:

> El coleccionista llega a ser el verdadero ocupante del interior. Convierte en cosa suya la idealización de los objetos. Sobre él recae esta tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter de mercancía. Pero él no podría conferirles sino el valor que ellas tienen para el aficionado, en lugar del valor de uso. El coleccionista se complace en suscitar un mundo que no es solamente lejano y difunto, sino al mismo tiempo mejor; un mundo en el que el hombre está realmente tan desprovisto de lo que necesita como en el mundo real, pero donde las cosas quedan libres de la servidumbre de ser útiles. (Benjamin, 2007e: 55-56)

El coleccionista de pequeños acontecimientos reconstruye la historia desde el anacronismo porque las cosas están hechas de tiempo y la historia traduce la temporalidad de los hechos en direccionalidades múltiples y movibles: "Lo que su arqueología material actualiza no es otra cosa que una estructura mítica y genealógica: una estructura de supervivencias y anacronismos (donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente)" (Didi-Huberman, 2006: 143). Las cosas no transforman su tiempo en un pasado fijo y desaparecido, sino que se transforman en supervivencias. Benjamin hace así de la supervivencia –del *Nachleben*- un concepto en el que se juega el fondo último de la historicidad y sienta las bases para que la comprensión histórica en su conjunto pueda ser concebida como una supervivencia.

La supervivencia es resultado del acontecer histórico y un proceso que se da en la historia por la sedimentación de diversos estratos del tiempo, que no se ubican uno detrás de otro, sino uno sobre otro.[50] Según Didi-Huberman, lo que surge en el plegado dialéctico a partir del cual

[50] Esta concepción se desplaza al ámbito de la memoria, pues es allí donde se pone en funcionamiento un trabajo intenso llevado a cabo por la dialéctica. Ésta excava desde lo superficial a lo profundo; trabajo que realiza el propio sujeto histórico y el historiador que está despierto frente a las pequeñas señales del tiempo. La memoria aparece, justamente, en los vestigios de esta excavación arqueológica, porque se mueve en lo psíquico y lo material, entre los tiempos de ambas esferas.

Benjamin piensa la historia, es un instante, una imagen. "Cada presentación de la historia debe comenzar por el despertar", aclara Benjamin. Es una imagen lo que aparece con el despertar, como centro del proceso histórico. "Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra –pero por muy poco tiempo- el material con que está hecho. La imagen no es imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas" (2006: 149). Según esta concepción, habría que agregar que la imagen es dialéctica y dinámica, se mueve y se desterritorializa, se transforma en espacio, tiempo y lenguaje: "… el poder de la *imagen*, con el momento del *despertar* que la caracteriza, está formalmente captado como un poder del *umbral.* Eso implica su carácter simultáneamente originario y sobredeterminado, surgido inmediatamente y complejo en grado extremo" (p. 150).

Benjamin piensa a la imagen como el lugar originario de cada presentación de la historia. En ella confluyen presencia (de los acontecimientos históricos, siempre cambiante) y representación (fijación de un instante del acontecimiento), por eso la imagen dialéctica es fulgurante.[51] Es decir, se trata de una imagen frágil, efímera, como un instante incalculable entre la aparición y la desaparición, condenada a estar siempre en peligro. El historiador debe estar muy alerta para captar la fragilidad constitutiva de la memoria, que es pasada y pasa, que es relampagueante y desplazada siempre hacia el instante siguiente. Este es, precisamente, el instante originario de la historia: "Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el *Ahora* (instante, relámpago) y el *Tiempo Pasado* (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el *Futuro* (tensión, deseo)" (p. 152). Por eso la dialéctica siempre está en suspenso, describiendo un sentido histórico que es instante, proyección y tensión:

> No es necesario decir que el pasado aclara el presente o que el presente aclara el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formando una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Tiempo Pasado con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. [N 2 a, 3]

Benjamin concibe al suspenso como una forma de cesura, una detención ineludible para la aparición de la historia (lo que previamente se articuló como dinámica entre discontinuidad y detención). En la imagen dialéctica, están el *ahora*, el tiempo pasado y, como está continuamente deteniéndose y moviéndose, superviviendo, también está el futuro y la dimensión del deseo que le es propia. La historia es imagen y la imagen es el punto originario de la historia. Esta lógica de la historia -alejada de lo cronológico y lo lineal- transforma la

[51] Tal identificación aparece especialmente en los textos de Benjamin sobre Baudelaire.

historia en una diseminación de imágenes en las cuales se juegan todos los tiempos, remitiendo a una historicidad deconstruida y dispersa, donde el ahora es pasado y el pasado es deseo y decadencia. Para darle continuidad a la esencial discontinuidad de la historia, Benjamin piensa al montaje como procedimiento fundamental.

> Pero es más bien de *montaje* o de remontaje que sería preciso hablar consecutivamente para calificar la misma operación histórica: el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que *remontar,* en el doble sentido de la anamnesis y la recomposición estructural. Refundar la historia en un movimiento 'a contrapelo', es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* –la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática- el objeto y el momento heurístico de su misma constitución. (Didi-Huberman, 2006: 157)

Se vuelve evidente que el montaje no sólo es el método para abordar la historia, sino una forma de conocimiento imprescindible. Es el tipo de operación a partir de la cual se construye todo el trabajo benjaminiano sobre los *Pasajes* parisinos, un montaje de fragmentos de la historia, a partir del cual ésta adquiere legibilidad. El montaje es operación histórica, práctica historiadora, mecánica artística y objeto de conocimiento que permite conformar sentidos históricos distintos del cronológico y lineal. Es movimiento (entrecortado) donde confluyen las heterogeneidades de cada momento de la historia, dado que, a partir del ensamblaje de tiempos heterogéneos se configura uno nuevo, propiamente histórico.

El montaje es, además, la operación cinematográfica fundamental y es por eso que se vuelve posible repensar la lógica histórica benjaminiana en el cine extrapolando los modos en que conciben ambos ámbitos (la historia, el film) la construcción de sentidos históricos y la temporalidad de la imagen.

3. La espaciotemporalidad de la historia

En la línea del pensamiento benjaminiano, podría alinearse también la estrategia de Aby Warburg con la que pretende desocultar la lógica dominante en la historia teleológica y la historia del arte, a fin de consolidar un relato sobre la historia basado en imágenes que se encadenan por sentidos históricos menos vinculados a la lógica de las pruebas documentales, que a las motivaciones emocionales del historiador. En Warburg, es posible encontrar una articulación histórica basada en la imagen como puede desocultarse en el proyecto crítico benjaminiano.

En su ensayo sobre Warburg de 1975 (1984), Agamben localiza el gesto decisivo con el que describir la obra de arte y la imagen a partir del estudio de la conciencia del artista y las estructuras inconscientes. Warburg quería explorar el potencial de una historia iconográfica del

arte occidental que no prestara atención al aurático y aislado espacio del objeto estético, sino que viera esas imágenes como partes de una constelación mayor. En lugar de examinar la psicología del pintor o la fijeza de la imagen, intentó dar cuenta del movimiento entre las imágenes y se concentró en el significado intersticial que surgía entre ellas. Llamó a su ciencia de la historia del arte *Mnemosyne* -la palabra griega para memoria-, cuyo principio rector era el intento de mapear la cultura europea para descubrir los momentos en los cuales la imagen emergía como una huella memorística del pasado.

El método warburgiano consistía en colocar imágenes una cerca de otra para encontrar similitudes y diferencias a fin de que éstas permitieran hacer aparecer diversos significados al ponerlas juntas. Warburg describía *Mnemosyne* como una "historia del arte sin texto", que comprendía 40 láminas de 1000 fotografías, ordenadas según un sentido de afinidad, que permitía poner piezas del Renacimiento junto a fotografías de cuerpos femeninos y publicidades. Este principio de ordenamiento ayudó a Agamben a desarrollar una teoría de la imagen generalizada, moviéndose desde una consideración sobre la imagen que obligaba a ver la obra de arte como revelando el vacío del artista hacia una consideración de la imagen como parte un todo histórico mayor.

En la lógica warburgiana, cada imagen se convierte en algo que –como parte de un todo- constituye un fotograma en un gigantesco tramo de material fílmico. Es la imagen la que puede dislocar el todo e interrumpir y, con esta disrupción, modificar, revelar y solicitar las narrativas predecibles de la historia del arte. Ésta se consideraba atada a líneas de organización reductivas que obligaban a pensar que había una narrativa que delineaba el modo en que el arte cambiaba y se desarrollaba a lo largo de los diferentes períodos. Es a la luz de la lógica warburgiana para pensar la historia del arte y el proyecto benjaminiano de historia, que es posible concebir una interrupción del *continuum* que limita la posibilidad de voces alternativas y formas dinámicas de pensar la historia, la historia del arte y la función del historiador. Esta perspectiva proporciona elementos para leer textos históricos y artísticos a fin de hacer aparecer una suerte de historia cinemática, una teoría del arte imagística que dispone a la obra de arte en una historia consistente, en una serie de imágenes fracturadas, que conceptualizan la historia como si fuera una película.

Philip-Alain Michaud (2006) profundiza sobre esta cualidad cinemática del pensamiento warburgiano e identifica que el rasgo principal es el movimiento, es decir, el modo en que la obra de arte intenta capturar al sujeto en acción. Se piensa la historia como un montaje y demuestra que el pensamiento de Warburg abre la historia del arte a la observación de los cuerpos en movimiento en el momento en que las primeras imágenes capaces de representarlo

se han vuelto difusas. En este sentido, es posible pensar que el naciente cine, contemporáneo de Warburg, permite ver la transmisión gradual de figuras en movimiento hacia la reproducción animística de lo vivo. De aquí la habilidad del cine para reproducir la fluidez del cuerpo del mismo modo en que el ojo se entrena para capturar al cuerpo en el gesto.

Michaud piensa las hipótesis de Warburg en un terreno que es sugerente a la hora de abordar la relación entre arte e historia, más específicamente, entre cine e historia. Aunque de traducción difícil, la noción de "*Zwischenreich*" puede ser interesante para pensar esta lógica intersticial que plantea la historia warburgiana. Literalmente, sería "un reino-entre" o "reino del entre" que induce a pensar en aquello que se produce *entre* las imágenes, en los espacios intermedios, en el intervalo. De acuerdo con este principio, *Mnemosyne* podría ser pensada como una iconología de los intervalos, en la que Warburg construye una memoria topográfica de la historia y el arte. Se trata de una iconología que se preocupa no por la significación de las figuras, sino por la relación que esas figuras comportan entre ellas en un dispositivo visual autónomo –como las planchas warburgianas- "irreductible al orden del discurso" (Michaud, 2006: 12). Michaud sugiere, además, que las claves para comprender esa iconología de los intervalos planteada por Warburg son las nociones de introspección y montaje. Se trata de dos procedimientos inherentes a la historia y al cine y que, en las planchas negras irregulares, constituyen las claves para pensar el modo en que se aproximan o separan los motivos que dan cuenta de una función enigmática pre-discursiva:

> Cada plancha de *Mnemosyne* es el relevo cartográfico de una región de la historia del arte vista simultáneamente como encadenamientos de pensamientos y como una secuencia objetiva donde la red de los intervalos dibuja las líneas de fracturas históricas y psíquicas que distribuyen u organizan las representaciones. (Michaud, 2006: 14)

Cada plancha inaugura una constelación (siguiendo la terminología del historiador del arte Werner Hofmann). Disponiendo las imágenes sobre los paneles de su atlas, Warburg pretende activar las propiedades dinámicas que estaban latentes en las imágenes mientras permanecían aisladas unas de otras. Para elaborar esta técnica de activación se inspira en un concepto forjado por el psicólogo alemán Richard Semon, quien en *Das Mneme als erhaltende Prinzip im Wechsel des organischen Geschehen* [*La memoria en tanto que principio constitutivo del devenir orgánico,* 1904], define la memoria como la función encargada de preservar y transmitir la energía en el tiempo y que permite que se la reconduzca a un hecho del pasado: todo evento que afecta al ser vivo deja una huella en la memoria, a la que Semon denomina *Engram*, "engrama" y que describe como la reproducción de un original. Así es que las imágenes de *Mnemosyne* son "engramas" capaces de hacer resurgir una experiencia del pasado en una configuración espacial. El álbum de Warburg es el lugar donde figuras arcaicas

sedimentadas por la cultura moderna pueden recuperar su energía expresiva original. Como los engramas de Semon, las imágenes de las planchas de *Mnemosyne* son reproducciones fotográficas, es decir, literalmente –como señala Michaud- son "fotogramas".

Las planchas de Warburg se articulan a partir de la comparación y el *découpage*. Funcionan a la manera de secuencias discontinuas que exhiben su verdadera condición solamente a partir de su encadenamiento sobre un dispositivo. Los paneles no funcionan tanto como cuadros estáticos, sino más bien como pantallas que reproducen en simultaneidad los fenómenos que el cine produce en la sucesión. Michaud encuentra que los intentos warburgianos sin duda se pueden vincular con las ciencias humanas de fines del siglo XIX, pero especula con que posiblemente sea en la historia del cine contemporáneo donde es posible encontrar un equivalente más adecuado de la puesta en tensión de las imágenes y la puesta en movimiento de las superficies que Warburg produce en *Mnemosyne*:

> Jean-Luc Godard, en las *Histoire(s) du cinéma,* buscando "aproximar las cosas que no están dispuestas a hacerlo", trabaja el material fílmico como Warburg el suyo en la historia del arte, haciendo surgir el sentido de actualización de las imágenes a partir de la revelación recíproca que sólo permite la técnica del montaje. En sus *Histoire(s),* que describen, de una forma muy mallarmeana, "una saturación de signos magníficos que se bañan en la luz de su ausencia de explicación", Godard busca seguir las huellas de la migración de las imágenes a través del tiempo del cine usando la imagen misma como un revelador descriptivo y crítico: las sobreimpresiones y las yuxtaposiciones que el video permite tienen la misma función que la fragmentación de la cabeza de Holopherne y de la golfa esbozada por Warburg[52] y responde a la superposición propuesta por Gordard de la silueta de Lilian Gish, azorada en la niebla en *Huérfanas de la tormenta* (David W. Griffith, 1921) y una histérica de Charcot. (Michaud, 2006: 22)

La historia del arte entendida como historia de las imágenes y la historia del cine se abren a una dimensión no puramente artística (o no exclusivamente), pues se trata de un plano vinculado al tiempo. Esta intuición guía toda la búsqueda de Warburg en las placas negras de *Mnemosyne* sobre las cuales construye incansablemente cadenas de imágenes de orígenes muy dispares –reproducciones de obras de arte, pero también publicidades, cortes de diarios, mapas. Tal como lo explica Michaud, *Mnemosyne* es un instrumento de orientación destinado a seguir la migración de las figuras a lo largo de la historia de las representaciones hasta los estratos más prosaicos de la cultura moderna. Rechaza deliberadamente las jerarquías normativas del arte habilitando una definición extra-artística de las imágenes.

Son varias las operaciones que se llevan a cabo en el atlas warburgiano: la fotografía no es simplemente un soporte ilustrativo, sino un "equivalente plástico general al que son llevadas todas las figuras antes de ser dispuestas en el espacio de la plancha" (Michaud, p. 42). En primer lugar, la operación fotográfica unifica los objetos de naturaleza diversa; luego, son

[52] La referencia corresponde a la plancha 77 del Atlas *Mnemosyne*.

ensamblados sobre las planchas nuevamente fotografiadas para crear una imagen única que, finalmente, se inserta en una seguidilla destinada a tomar la forma de un libro interminable que da cuenta de un conocimiento en movimiento. El atlas no se limita a describir las migraciones de las imágenes a través de la historia de las representaciones, sino que las reproduce introduciendo en la historia del arte una forma de pensamiento "archivista" que utiliza las figuras para articular efectos más que significaciones.

En *Mnemosyne*, es posible encontrar el dispositivo que permite pensar en un fenómeno de revelación de la dimensión documental de la imagen a través del proceso de la reproducción fotomecánica. Warburg se proponía activar los efectos latentes de las imágenes a partir de organizar confrontaciones sobre los fondos negros que usaba como medio conductor. Asimismo, pensaba la imagen como una estructura cinemática en la que la problemática del movimiento y los efectos a través del montaje se hacían evidentes.

Como es evidente, la esencia del cine no reside solamente en el contenido de las imágenes, sino en la relación *entre* las imágenes. En una indagación sobre la conexión entre imagen, historia y cine es interesante asumir esto como principio cinematográfico fundamental: el montaje (entre imágenes o al interior de la imagen) es uno de los fundamentos cinematográficos para la construcción del sentido (que incluye sobreimpresiones, superposiciones, saturaciones y yuxtaposiciones, entre otros mecanismos) y la puesta en forma del movimiento. La relación entre las imágenes y el ritmo que adquiere el relato surgen de un impulso dinámico del montaje que hace evidente que el cine es cuestión de ideas y pensamiento, que la construcción cinematográfica en sí es una operación del pensamiento y que las imágenes no solamente ponen de manifiesto las ideas, sino que las provocan. Estas son también las premisas del abordaje warburgiano. Las cadenas de imágenes en *Mnemosyne* construyen sentido como los ideogramas, esto es, produciendo un nuevo lenguaje en la historia del arte, similar a una sintaxis visual edificada sobre intervalos en los cuales, en la imagen, entre imágenes y en ausencia de imagen, surge el sentido. En el atlas warburgiano, la dimensión subjetiva está desplazada al "entre" las imágenes; en el cine, ocurre algo similar en la medida en que el montaje se comporta como una operación material de sutura de los fotogramas que, en términos inmateriales, es el que permite la aparición del sentido "en" la sutura, a la vez, diacrónica y sincrónica.

En su deconstrucción de los modelos epistémicos de la historia del arte, Warburg desarma el momento iniciático de la historia del arte. Tal como explica Didi-Huberman en *La imagen superviviente* (2009), Warburg sustituye el modelo natural de los ciclos "vida y muerte" y "grandeza y decadencia" por un modelo simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el cual

los tiempos se expresan por "estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos inesperados y objetivos siempre desbaratados" (pp. 24-25). Reemplaza los modelos anteriores por uno de la historia al que llama "fantasmal", dado que los tiempos no se montan sobre la transmisión académica, sino por obsesiones, supervivencias y reapariciones de las formas, es decir, "por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo" (p. 25). Este modelo fantasmático es, según Didi-Huberman, un modelo psíquico en el sentido de la posibilidad de descomposición teórico. Este giro en el pensamiento de la historia y el arte produce una modificación radical en el modo de situarse frente a las imágenes y el tiempo.

> La historia del arte se inquieta sin concederse un respiro, *la historia del arte se turba*, lo cual es un modo de decir –si recordamos la lección de Benjamin- que llega a un origen. La historia del arte según Warburg es lo contrario de un comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino –un *momento-perturbador-* más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad. (Didi-Huberman, 2009: 26)

Esto se vincula con uno de los conceptos centrales del proyecto warburgiano, como es la idea de *Nachleben*, el "vivir-después", que retorna y se convierte en urgencia anacrónica. La concepción warburgiana de la historia implica que, ante la imagen, no se está como ante algo con límites precisos, sino que se está en la incerteza de que la imagen es resultado de movimientos que sedimentaron o cristalizaron de algún modo en ella. Didi-Huberman asegura que uno se encuentra "ante la imagen como *ante un tiempo complejo,* el tiempo provisionalmente configurado, dinámico, de esos movimientos mismos" (p. 35). Esta conceptualización implica una desterritorialización de la imagen y el tiempo que expresa su historicidad.

Para Warburg, se trata de rearmar la historia restituyendo "timbres de voz inaudibles", voces de desaparecidos, replegadas en los giros de los archivos canonizados. Esto conlleva una reaparición fantasmal, en la que las imágenes sobreviven a una sedimentación antropológica que las hizo devenir, si existentes, parciales, destruidas, por cierta mirada sobre la historia. Lo que hace Warburg es reconstruir un "pueblo de fantasmas" con huellas apenas visibles, diseminadas en los soportes más inesperados, "un horóscopo, en una carta comercial, en una guirnalda de flores […], en el detalle de una moda de vestir, un bucle de cinturón o una particular circunvolución de un moño femenino…" (p. 36) Como explica Didi-Huberman, con Warburg se pasa de una historia del arte (*Kunstgeschichte*) a una ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*) que abre el campo de los objetos en la medida en que la obra de arte se considera un objeto cerrado sobre su propia historia, "sino como el punto de encuentro dinámico –el *relámpago*, dirá Benjamin- de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas" (Didi-Huberman, p. 44).

La supervivencia de la que habla Warburg se vincula, metodológicamente, a una desterritorialización de los campos del saber y al anacronismo en la historia. Según Didi-Huberman, no debía desmentir la inactualidad como principio metodológico, sino hacer evidente que lo que construye sentido en la cultura es el síntoma, lo impensado, lo anacrónico. Esta consideración insta a pensar en un tiempo fantasmal de las supervivencias, que asume que el presente está tejido de múltiples pasados. Esto implica de alguna manera la "indestructibilidad de una impronta del o de lo tiempos sobre las formas mismas de nuestra vida actual" (p. 50). En relación con la dificultad para mirar el presente, Didi-Huberman señala que, entre fantasma y síntoma, la noción de supervivencia se instala en la huella. En este sentido, pensar el presente implica prestar atención a los vestigios de la Antigüedad clásica. El análisis de las supervivencias se vincula con el análisis de manifestaciones sintomáticas tanto como fantasmales. Designan, en términos de Didi-Huberman, una realidad de fractura y una realidad espectral que implica la superposición de pasados cristalizados en creencias, argumentos, imágenes, objetos. Por eso el *Nachleben* complejiza el tiempo histórico, reconociendo en el mundo de la cultura temporalidades no naturales, sino formas supervivientes por síntoma y fantasma. Desaparecieron en un momento dado de la historia y reaparecieron en otro, en que quizás ya no se lo esperaba; esas supervivencias constituyen una suerte de "memoria colectiva". A partir del reconocimiento de los fenómenos de supervivencia, Warburg produjo un verdadero cuestionamiento de la historia que Didi-Huberman define del siguiente modo:

> Era una filosofía de la distancia (la historia como aquello que nos pone en contacto con lo lejano) y de la experiencia (la historia como filosofía enseñada por la prueba); era una filosofía de la *visión de los tiempos,* a la vez profética y retrospectiva; era una crítica de la historia prudente, un elogio de la historia artista" (p. 61).

Siguiendo la hipótesis de Didi-Huberman sobre el *Nachleben* como un modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo, es posible decir que Warburg rompe con toda presunción convencional sobre el sentido de la historia. El *Nachleben* implica una teoría de la historia: la supervivencia abre la historia ampliando el campo de sus objetos, de sus aproximaciones, de sus modelos temporales, vuelve más compleja la historia liberando un "margen de determinación" en la correlación histórica de los fenómenos. "El *después* llega casi a liberarse del *antes* cuando se une a ese fantasmático 'antes del antes' superviviente" (p. 76). Estos movimientos sobre cierta consideración de la historia obligan a pensar que, consecuentemente, las ideas de tradición y transmisión son de una complejidad nueva, históricas y anacrónicas, constituidas sobre procesos conscientes e inconscientes, podría decirse, o más bien, "de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de

asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones" (p. 77). La supervivencia anacroniza la historia y se desarma el edificio de la cronología y la duración en su sentido más tradicional. Se anacroniza el presente, que desmiente las supuestas evidencias del *Zeitgeist;* se anacroniza el pasado, cuya imagen es más correctamente identificable con una temporalidad impura de hibridaciones y sedimentos, y se anacroniza el futuro, pues se vuelve contingente e incierto. Estas consideraciones sobre la historia y el tiempo se plasman en su *Atlas Mnemosyne* que constituye un archivo visual más allá de una consideración convencional de la historia del arte. Allí, Warburg repiensa la historia del arte en la forma de un archivo icónico articulado sobre heterogeneidades y discontinuidades, en base al valor intrínseco de la imagen y del valor relacional de la que se ha "obviado cualquier jerarquía, límite o frontera de orden cronológico o temático –aunque no de significación- que responde a un pensamiento histórico 'subjetivo' y en buena medida rizomático, activado desde el presente" (Guasch, 2011: 25).

3.1. Anacronismo e imagen: modos de tramar la historia

Existe cierto acuerdo en que la revitalización de las ideas de Warburg se liga a la desilusión, en el siglo XX, causada por las mayor parte de las narrativas históricas. En este contexto, las intuiciones warburgianas proveen una perspectiva que combina el estudio de los microfenómenos y la información detallada sobre períodos breves de tiempo, a la vez que reafirma la articulación de modelos explicativos (provenientes de la sociología y la antropología) con aproximaciones empíricas ligadas a las imágenes.

José Emilio Burucúa (2003) examina los conceptos centrales del pensamiento warburgiano: *das Nachleben der Antike* ["la vuelta a la vida de lo antiguo" (p. 15)]; el *Denkraum* (el espacio del pensar); y la *Pathosformel*. Representan un conjunto de fórmulas culturales que, destinadas a recordar experiencias primarias de la humanidad, presentan continuidades y transformaciones en la duración histórica. Además, habría que sumar la noción de "engrama", esto es, "un conjunto estable y reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automáticas ante la reaparición de esos mismos estímulos" (p. 29):[53]

> Warburg creía que las formas artísticas objetivaban tales exteriorizaciones, que las condensaban en mecanismos sensibles –los *Pathosformeln*- aptos para evocar, en un discurrir opuesto del procedimiento habitual de la memoria, los engramas originales, y suscitar con ello el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad. (Burucúa, 2003: 29)

[53] La cita corresponde a Gombrich, E. (1986), *Aby Warburg. An Intellectual Biography, with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, Oxford, Phaidon.

Esto plantea una suerte de dispositivo que permite pensar la cristalización de ciertos *topoi* en las imágenes artísticas y las posibilidades de plasmación engramática de la memoria.

Felisa Santos, por su parte, entiende la *Pathosformel* –fórmula de *pathos*- como una "configuración de formas que tiene un carácter productor de sentido en el plano sensible y en el inteligible". Es, podría decirse, una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinados a producir en quien las percibe y capta "una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso que se entiende han de ser comprendidas y ampliamente compartidas por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura" (Burucúa, 2003: 11). El *Pathosformel* tiene un origen histórico determinado, en el que se constituyó y adquirió una forma sencilla y precisa de desplegarse en la duración y la cultura. Por tal motivo, se puede vincular a la comunicabilidad de las imágenes que Warburg rastreó tanto en la pintura como en otras formas de arte y que podría pensarse en el ámbito de lo cinematográfico. La imagen es una potencia en la medida en que es *Nachleben* de voluntades que han cristalizado en esa imagen.

En las imágenes, cristalizan figuraciones distintas que se van superponiendo, analizando las cuales es posible acceder a las distintos estratos significantes que las constituyen.[54] Sin embargo, la concepción warburgiana de la historia y la imagen insiste en la existencia de una capa originaria o fundante que puede dar cuenta de la naturaleza humana. La *Pathosformel*, como conglomerado de formas representativas y significantes históricamente determinado, es capaz de vehiculizar corrientes afectivas de pasados a futuros, es decir, de dar forma a flujos afectivos primordiales, algo así como *Urformel*. Estas formas se dan en el tiempo, constituyéndose en él e inscribiéndose en la historia. En la concepción warburgiana del arte que subyace a estas consideraciones radica el supuesto de que la obra no es monumento, sino un documento que se abre a la interpretación permanentemente, es decir, es una "obra abierta que elide la pertenencia al tiempo cronológico, sea el de la naturaleza o el de la historia de lo que acaece, para ser tiempo sin tiempo, *aion* sin *cronos*.

El método de Warburg ayuda a pensar el abordaje de la imagen como caracterizado por un rechazo de todo método estilístico-formal convencional, identificándolo más bien con un desplazamiento del foco de interés hacia la historia de los estilos y la "valoración estética a los aspectos programáticos e iconográficos de la obra de arte, tal como resultan del estudio de las

[54] En la imagen cinematográfica, esta idea podría pensarse a partir de las distintas "capas" que se van superponiendo para consolidar la banda de imagen y la banda de sonido. Pero, sobre todo, podría pensarse a partir del montaje y sus diversos recursos y figuras, que pueden consolidar unidades de sentido a partir de los elementos más heterogéneos.

fuentes literarias y del examen de la tradición cultural" (Agamben, 2007: 158). Lo esencial de una aproximación como la de Warburg es advertir que un acercamiento desde el punto de vista formal es insuficiente para conocer la mente de un pintor del Renacimiento. De ahí también que el concepto de *Pathosformel* –que Agamben traduce como "fórmula emotiva"- implica la indistinguibilidad entre forma y contenido, pues "designa un entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica" y, además, "suficiente testimonio de que su pensamiento no se deja de ninguna manera interpretar en términos de una contraposición tan poco genuina como la forma/contenido, o la de historia de los estilos/historia de la cultura" (p. 159). Se trata de un nuevo modo de hacer historia del arte a partir de una concepción renovada de documento e imagen.

La noción de *Nachleben* se vuelve central para un pensamiento de las imágenes, pues hace referencia a una importante intuición antropológica de Warburg, la de que la "transmisión y la supervivencia es el problema central de una sociedad 'caliente' como la occidental, tan obsesionada por la historia como para querer hacer de ella el motor de su propio desarrollo" (Agamben: 166). Esta consideración sobre la cultura implica que siempre es vista como un proceso de *Nachleben*, es decir, de transmisión, recepción y polarización de las supervivencias, a partir del cual se vuelve inteligible el marco de diversos problemas de la memoria social. Para pensar estos solapamientos que constituyen la historia y cristalizan en las imágenes, Agamben se detiene en un pasaje de la biografía intelectual de Warburg redactada por Gombrich:

> [L] a memoria no es una propiedad de la conciencia, sino la cualidad que distingue lo viviente de la materia inorgánica. Es la capacidad de reaccionar a un evento a través de un período de tiempo; vale decir, una forma de conservación y transmisión de la energía desconocida para el mundo físico. Cada evento que actúa sobre la materia viviente deja en ella una huella que Semon llama *engrama*. La energía potencial conservada en este *engrama* puede, en determinadas circunstancias, ser reactivada y descargada; en ese caso decimos que el organismo actúa de un cierto modo porque *recuerda* el evento precedente. (2007: 168)

El símbolo y la imagen realizan la misma función que el *engrama* en el sistema nervioso del individuo, pues allí cristaliza una energía y una experiencia emotiva que sobreviven como una herencia vehiculizada por la memoria social y "resurgen" en un determinado momento. Según esta concepción, los artistas heredan las imágenes de la tradición por medio de una confrontación con las energías que se habían fijado en esas imágenes, "que guardaban consigo la posibilidad de hacer retroceder al hombre en una estéril sujeción o bien de orientarlo en su camino hacia la salvación y el conocimiento" (2007: 169).

La imagen porta y significa, es decir, es órgano de la memoria social y *engrama* de las tensiones espirituales de la cultura. En este sentido, el atlas *Mnemosyne* es una suerte de condensador de imágenes en el que confluyen energías que animan la memoria social europea que, por una compleja operación de montaje, "toman cuerpo en sus 'fantasmas'" (p. 172). Allí se plasman las problemáticas de la tradición cultural y los espectros a partir de los cuales recuperar recuerdos *engramáticamente.*

Agamben se refiere a los esfuerzos warburgianos como "antropología de la cultura occidental", expresión en la que converge una "iconología del intervalo" con diversas dimensiones de las ciencias humanas tradicionales, como la filología, la historia y la etnología,[55] a partir de la cual no surge ni una diacronía ni una sincronía, sino un punto en el que se produce el sujeto humano en la medida en que se quiebra la dicotomía. Didi-Huberman, por su parte, sugiere que, para Warburg, toda la historia de las imágenes cae en una suerte de *psicología de la expresión*. (2001: 621) De lo que se trata es de una psique no confinada a los cuentos familiares de la personalidad artística, sino hacia la formulación de una psique más básica y transversal, impersonal y trans-individual, una condición psíquica común a lo que habitualmente llamamos cuerpo y alma, la imagen y la palabra, la representación y el movimiento. Esto no significa que *Nachleben* deba ser pensado como un tiempo *psíquico*, sino que la *Pathosformel* debe ser pensada como un *gesto* que podría traducirse en términos de una *sintomatología psíquica.* La imagen funciona entonces como el retorno de lo reprimido y por eso es que *Nachleben* aparece como el tiempo de un contratiempo en historia y el *Pathosformel* como la evidencia de un contra-movimiento. A la luz de estas reflexiones, queda habilitado un acercamiento desde esta perspectiva a las imágenes en general y a las cinematográficas en particular, aunque habría que tener en cuenta que Warburg no dejó una metodología estricta de la investigación sobre la imagen. No es importante si la imagen es considerada obra de arte o documento visual, pero sí tener en cuenta que la obra de arte se produce por medio de una densificación estética de un mensaje simbólico y que, en definitiva, cualquier imagen emite una comunicación visual que requiere un trabajo de interpretación.

La aproximación filosófica a las imágenes encarada desde esta perspectiva, implica que la relación entre la imagen y la palabra, entre la imaginación y la razón, confirman el estatuto verdaderamente filosófico a las imágenes, pues la imagen es el lugar donde el sujeto se despoja de la consistencia psicosomática para descubrir el *Urbild* histórico. Y la sugerencia de

[55] En este sentido, un análisis de la imagen que se guía por una consideración de la historia en clave warburgiana tendrá que dejar de lado el examen de la conciencia del artista, pues en Warburg, la imagen no es una estructura arquetípica inconsciente, sino que muestra un elemento decididamente histórico, "como el lugar mismo del obrar cognoscitivo humano en su confrontación vital con el pasado" (Agamben, 2007: 185).

Agamben resulta reveladora en la búsqueda de este estatuto filosófico, pues la noción de imagen dialéctica de Benjamin aparece con toda fuerza no sólo para vincularse a una deriva del pensamiento warburgiano, sino para rastrear la trasmisibilidad de las imágenes y la originariedad de la transmisión.

> Toda reflexión sobre la tradición tiene que empezar con la constatación, en apariencia trivial, de que antes de transmitirse algo, los hombres deben ante todo transmitirse el lenguaje. Toda tradición específica, todo patrimonio cultural determinado, presupone la tradición de aquello a través de lo cual algo así como una tradición es posible. (Agamben, 2007: 189)

Agamben realiza una indagación sobre la "tradición de lo inmemorable" a partir de estas concepciones warburgianas sobre la historia y la cultura y algunos conceptos benjaminianos sobre la memoria y la trasmisión. Lo guía una pregunta central: "¿Qué se transmite el hombre transmitiéndose el lenguaje? ¿Cuál es el significado de la transmisión del lenguaje, independientemente de aquello que, en el lenguaje, es transmitido?" (p. 189) Estas preguntas son fundamentales para interrogar otros modos de pensar y representar la historia y otras formas de conceptualizar el papel de la imagen en la articulación de relatos sobre la historia. Agamben afirma que lo que se transmite es el *architraditum* en toda tradición y el *primun* de toda tradición es la cosa del pensamiento. Si se acepta que esta es la estructura constitutiva de toda tradición humana, hay que agregar que lo que hay que transmitir no es una cosa particular –más o menos eminente-, sino que es la ilatencia (*alétheia*) misma, la "apertura misma en la cual algo así como una transmisión es posible" (Agamben, p. 191).

Esta necesaridad de la transmisión –y el hecho de que sea, en definitiva, inherente a lo humano- se puede conectar con una indagación sobre la imagen desde una perspectiva netamente temporal. Didi-Huberman lo explicita claramente: "Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo" (2006: 11).

> Como el pobre ignorante del relato de Kafka, estamos ante la imagen como *Ante la ley:* como ante el marco de una puerta abierta. Ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura –y no menciono al guardia- nos detiene: mirarla es desearla, es esperar, es estar ante el tiempo. (p. 11)

¿Qué clase de tiempo? ¿En qué sentido es traspasable la apertura del tiempo-imagen? El tiempo de la imagen es aquel en que presente y pasado se reúnen y cristalizan, el presente, señala Didi-Huberman, no deja de reconfigurarse y lo propio realiza el pasado haciendo de la imagen algo pensable en una "construcción de memoria, cuando no de la obsesión" (p. 12). Los señalamientos de Didi-huberman apuntan a señalar el carácter superviviente de la imagen. Ante la imagen, el sujeto es frágil y efímero, mientras que ante el hombre, la imagen apunta al futuro, configurando una suerte de sentido temporal en el momento de su aparición. Así, "la

imagen a menudo tiene más de memoria y de porvenir que el ser que la mira" (p. 12). La imagen conjuga diversos tiempos y es por ello que no es claro cómo pararse frente a ella, cómo interrogarla y comprender la historicidad que encierra.

Didi-Huberman propone la desafiante tarea de tirar abajo el principio fundamental del historiador ingenuo, es decir, el no "proyectar" realidades de un tiempo actual sobre realidades pasadas intentando comprender las imágenes en una concordancia eucrónica. Su idea, en efecto, consiste en no rechazar el anacronismo en el estudio de las imágenes. Esto permite pensar el sentido histórico como un tejido complejo, en el que las imágenes proyectan diversos tiempos. El anacronismo "atraviesa todas las contemporaneidades" y podría considerarse "el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes" (p. 18).

¿Cómo abordar este complejo montaje? Didi-Huberman propone que sea con herramientas pensadas para cada estudio en particular, es decir, que no se someta a todas las imágenes a un mismo aparato conceptual. Es decir, que se piensen objeto y método al mismo tiempo, como parte de un mismo proceso de inteligibilidad:

> La imagen está, pues, abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo. Eso implica reconocer el principio funcional de esta sobredeterminación dentro de una cierta *dinámica de la memoria*. Mucho antes de que el arte tuviera una historia –que comenzó o recomenzó, se dice, con Vasari-, las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria. (p. 22)

De alguna manera, la memoria se juega en los tiempos de la imagen y surge como resultado del montaje que se da en ella. Didi-Huberman llama "soberanía del anacronismo" al intento de atravesar las imágenes con herramientas que no concuerdan con el momento de producción de la obra. Es decir, se atraviesa la obra reubicándola en una temporalidad que no rehúye de nuevas asociaciones y contextos. Esta descontextualización permite que el historiador se acerque al pasado (contenido en una imagen) no sólo de modo "eucrónico" -porque entonces perdería el sentido del gesto artístico que configuró esa obra en el entrecruzamiento de dimensiones heterogéneas del tiempo-. El anacronismo es, entonces, deseable cuando la "ida al pasado" es insuficiente y constituye muchas veces un obstáculo para la comprensión de la imagen. Para Didi-Huberman, quedarse en la dimensión de "el artista y su tiempo" es perderse las manipulaciones del tiempo con las que pudo haber sido construida la obra. Examinar la imagen en una perspectiva anacrónica -"el artista contra su tiempo"- permite trazar constelaciones temporales que escapan a la linealidad y la homogeneidad y se apoyan en la discontinuidad de permanentes presentes y, para decirlo con Benjamin, de permanentes "ahoras":

> Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo, aquello de lo cual hablaron tan bien Proust y Benjamin bajo la denominación de 'memoria involuntaria'. (Didi-Huberman, pp. 23-24)

En esta valoración del anacronismo, se vuelve a hacer presente la matriz conceptual que guía este trabajo, el tiempo de la memoria involuntaria sumado a la ineludible determinación histórica de la imagen sobre una desterritorialización de la estética y la filosofía de la historia. Esto implica pensar a la imagen como el punto de reunión de múltiples tiempos y voluntades y a la imagen cinematográfica como la instauración de la duración a relatos sobre la articulación de pasado, presente y futuro.

3.2. Las discontinuidades del movimiento

En *Ninfas* (2010), Agamben analiza una exposición de videos de Bill Viola titulada *Passions* (experiencia realizada en el Getty Museum de Los Angeles), que utilizaba tecnología moderna para capturar el tiempo de las emociones. Se trata de la animación apenas perceptible de temas iconográficos que se componen a partir de la "saturación cairológica", es decir, que implica la incorporación del tiempo en las imágenes. Según Agamben, esos videos "no inscriben las imágenes en el tiempo, sino el tiempo en las imágenes" (Agamben, 2010: 11), reflexión a partir de la cual ve cristalizarse el tiempo como el paradigma de la vida en la modernidad.

"¿Cómo puede una imagen cargarse de tiempo? ¿Qué relación hay entre el tiempo y las imágenes?" (p. 13). En algunos de los ensayos que forman parte de *Ninfas,* trata de dar elementos para una posible respuesta, que comienza con una referencia a *Acerca de la memoria y la reminiscencia* de Aristóteles y una exploración de las ideas de memoria, tiempo e imaginación: "sólo los seres que perciben el tiempo recuerdan, y con la misma facultad con que [se] advierte el tiempo" (cit. Agamben, 2010: 14), esto es, con la imaginación. El vínculo entre estas nociones hace explícito que sólo a través de la imagen (*phantasma*) es posible la memoria, pues es "una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento" (p. 14). La imagen de la memoria está, para Agamben, dotada de una energía que puede hacer que el cuerpo se conmueva de múltiples maneras.

> Que la afección (*pathos*) es corpórea y que la reminiscencia es una búsqueda en este fantasma, se manifiesta en que algunos se desasosiegan cuando no consiguen recordar a pesar de su intensa aplicación mental, y en la perduración de la agitación incluso cuando ya no tratan de recordar, sobre todo los melancólicos, ya que las imágenes les trastornan mucho. El motivo por el que el rememorar no está en su poder es que, al igual que los que lanzan un dardo ya no tienen la posibilidad de retenerlo, quien busca en la memoria imprime un cierto movimiento a la parte corpórea en que reside tal pasión. (pp. 14-15)

Las imágenes se cargan de memoria y la memoria se traduce en imágenes que turban el cuerpo y se activa por los fantasmas que se alinean en la distancia entre lo sincrónico y lo diacrónico a partir de un orden pasional. Agamben vincula el "fantasmata"[56] con la imagen como *Pathosformel* de Warburg. El fantasmata aparece asociado a una interrupción repentina entre dos momentos, una pausa que contiene virtualmente, la memoria -pasada, presente y futura- de todo el gesto y que "condensa en una brusca parada la energía del movimiento y la memoria" (p. 17), mientras que el *Pathosformel* (fórmula de *pathos*) warburgiano, concepto que aparece en el ensayo de 1905, *Dürer e l'antichità italiana,* vincula el tema iconográfico de Dürer con el lenguaje gestual patético del arte antiguo (mediante una *Pathosformel* documentada en un vaso griego, un grabado de Mantegna y xilografías de un incunable veneciano). *Pathosformel* alude al "aspecto estereotipado y repetitivo del tema imagen con el que el artista se medía en todo momento para dar expresión a la 'vida en movimiento'" (pp. 17-18), que Agamben pone en relación con el término "fórmula" del filólogo norteamericano Milman Parry sobre el estilo formular de Homero.[57] Tal como Agamben recupera el trabajo de Parry, la composición formular implica que no es posible distinguir entre creación y *performance*, esto es, entre el original y las sucesivas repeticiones, dando por resultado que la obra se completa o termina de constituirse en la ejecución misma. Esto implica que las fórmulas homéricas, como también la *Pathosformel* de Warburg, "son híbridos de materia y forma, de creación y *performance*, de primeridad y repetición" (p. 18).

En el análisis sobre la *Pathosformel* de la Ninfa a la que está dedicada la plancha 46 del Atlas *Mnemosyne,* Agamben intenta responder a la pregunta por la localización de la ninfa, si es que está, en efecto, en alguna de las veintiséis imágenes. La respuesta intenta subrayar que la ninfa no es un arquetipo, que ninguna de las imágenes es "original", pero tampoco "copia".

> La ninfa es un indiscernible de originariedad y repetición, de forma y materia. Pero un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo, que Kant definía por esto como una autoafección. Las *Pathosformeln* están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica, '*fantasmati'* en el sentido de Domenico de Piacenza, en torno a los que el tiempo escribe su coreografía". (p. 19)

[56] Tomando como punto de partida el tratado de Domenico de Piacenza, *De la arte di ballare et danzare*, del siglo XV, un célebre coreógrafo de su tiempo, maestro de danza en la corte de los Sforza en Milán y de los Gonzaza en Ferrara. En *Libro dell'arte del danzare*, Domenico de Piacenza enumera los elementos constitutivos del arte de la danza: medida, memoria, agilidad, manera –en tanto estilo de cada bailarín- dominio del suelo o uso del espacio y "fantasmata". Éste se define como una destreza corporal gracias a la cual el bailarín se mueve con inteligencia de la medida y se detiene cada cierto tiempo como si hubiera visto la cara de la Medusa, se vuelve de piedra y sigue su baile al recuperarse. De Piacenza define la danza como un acto que genera una interrupción (una suspensión) del movimiento y del tiempo. Agamben vería, precisamente, el tiempo en esta interrupción. Un tiempo que es pura inminencia y pura memoria. Si el tiempo nunca es presente, la danza no tiene lugar más que en un tiempo desplazado, en otro tiempo, antes y/o después del marco temporal cronológico en el que se ejecuta.

[57] Parry demuestra que la composición de la *Odisea* se basaba en un limitado –aunque vasto- repertorio de combinaciones que se configuraban rítmicamente y se las adaptaba a secciones del verso intercambiables.

La indiscernibilidad entre origen y copia es el tiempo, la interrupción fantasmal, el gesto que habilita la espacio-temporalidad para que la imagen tenga lugar. Las *Pathosformeln* son fragmentos de tiempo en la perfecta conjunción de lo sincrónico y lo diacrónico, pues no tienen entidad fuera del tiempo, ni tienen forma más allá de la conmoción pasional del tiempo. La imagen de la ninfa -la imagen en general- no está en un instante particular, sino en el tiempo y la memoria. Las imágenes que conforman la memoria "tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros" (p. 23). Si la tarea es devolver la vida a esos fantasmas hechos de tiempo y memoria, es necesario tener presente que su vida es siempre *Nachleben*, supervivencia que constantemente quiere permanecer fantasmal. Este ejercicio de pensar las imágenes (hechas y cargadas de tiempo) que configuran la memoria se vincula al problema de la representación de la temporalidad y el movimiento. Este es precisamente un punto de conexión entre las investigaciones de Warburg y el cine, pues "la promesa del cine fue siempre la posibilidad de capturar el tiempo", es decir, "apresar lo efímero, el instante que huye", pero sólo, curiosa y paradójicamente, "fijándolo, es decir, inmovilizándolo" (Oubiña, 2009: 17).

Respecto del problema de la representación del movimiento, tanto Warburg como los primeros cineastas tienen tanto una preocupación como una fascinación por la duración y su plasmación en imágenes (con la *vida* de las imágenes, para ser fieles al planteo warburgiano). El cine presentifica la experiencia cada vez, permanentemente, actualizando el presente en una re-producción. En la imagen, ya hay "material cinético" –fotograma aislado o *Pathosformel* mnéstica- y hay supervivencia porque en sí es el germen (no como cronológicamente anterior) de la plasmación de la duración. El fotograma sobrevive o tiene vida póstuma porque existe otro fotograma que lo hace "moverse". Esto tiene una raíz óptica trabajada por los científicos vinculada a la persistencia retiniana[58] –que sería un *Nachleben* fisiológico-, pero lo que interesa es la supervivencia histórica (*Nachleben* histórica) de las imágenes, relacionada con el hecho de que las imágenes transmitidas por la memoria histórica son animadas y tienen una vida de supervivencia:

> Y así como el fenaquisticopio –y más tarde, en forma diversa, el *cinema*- deben conseguir fijar la supervivencia retiniana para poner en movimiento las imágenes, de la misma forma

[58] Uno de los primeros dispositivos que fueron ideados para experimentar con la persistencia retiniana fue el *taumatropo*, que consistía en un pequeño disco con dibujos en ambas caras, al que se sostenía por elásticos para que, al tirar de ellos, el disco girara para, al superponerse, dar ilusión de movimiento a los dibujos impresos en el disco. La explicación de la persistencia retiniana radica, fundamentalmente, en que la impresión de la primera imagen no llega a borrarse del todo cuando aparece la segunda, por lo cual el ojo los percibe en la forma de la superposición.

> el historiador ha de saber atrapar la vida póstuma de las *Pathosformeln* para restituirles la energía y la temporalidad que contenían. (p. 27)[59]

El historiador restituye la vida de las *Pathosformeln* reubicándolas en una temporalidad, de la misma manera que el cineasta crea una duración y una lógica temporal basada en múltiples criterios narrativos, estéticos, dramáticos. Lo que para el cine es la persistencia retiniana –es decir, el mecanismo que posibilita la aparición de la imagen-movimiento-, es la supervivencia de las imágenes para la historia, pues se requiere una ejecución, una acción historiadora, que proporcione vida a esas imágenes fragmentadas, hechas de tiempo. De alguna manera, esto también hace el cineasta cuando plasma imágenes de la memoria o la memoria en imágenes al devolver vida al pasado. El cine es, desde esta perspectiva, una auténtica intervención en el orden de lo temporal al restituir la dimensión espectral en una secuencia filmada: hay un volver a vivir (cada vez) algo que parece pasado (y se mantiene en esa indefinición). Se trata de la vivencia cinematográfica que reúne dos temporalidades: la dimensión de lo representado (estrictamente, pasada) y la de la (re)presentación, presentificada en su duración.

Agamben vincula la relación entre imagen, vida y tiempo con la noción de "imagen dialéctica" (*dialektisches Bild*) que Benjamin conceptualizó. Una definición aparece en el fragmento N 3,1 del *Libro de los pasajes*. Citarlo extensamente permite ver el funcionamiento de los elementos de esta tríada en la forma de la supervivencia:

> 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 la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura. (Benjamin, 2007a: 465)

Agamben retoma este fragmento a fin de constatar que las imágenes dialécticas se definen por la marca histórica, una signatura, que las remite a la actualidad. Mientras la esencia fenomenológica se conoce independientemente de cualquier dato fáctico y la intencionalidad es el presupuesto fenomenológico, la imagen dialéctica presenta la verdad históricamente como

[59] Joseph Plateau intentó dar forma a la teoría de la persistencia retiniana, para lo cual inventó el *fenakisticopio*, es decir, "un disco surcado por ranuras radiales, en uno de cuyos lados se dispone una serie de dibujos sucesivos organizados de manera circular. Haciendo girar el disco frente a un espejo y observando a través de las ranuras, las imágenes reflejadas producen el efecto de un movimiento cíclico" (Oubiña, 2009: 45). La juguetería filosófica se completaría con el *estereoscopio* que experimenta con la tridimensionalidad, pues en él se superponían dos fotografías del mismo objeto tomadas desde distintos ángulos y el dispositivo se encargaba de juntar ambas imágenes para conseguir la sensación de profundidad.

muerte de la *intentio*. En este sentido, Agamben afirma que los *eide* de la fenomenología son como las imágenes dialécticas y ambas como ideas platónicas, cuya imagen debe construir el pensamiento filosófico. La teoría de Benjamin sólo contempla imágenes que se definen por medio de un movimiento dialéctico y en suspenso, captado en su suspensión. Como queda dicho en el fragmento, presente y pasado se unen en un ahora (*Jetzt*), en un instante suspendido e inmóvil (que interrumpe la cronología). A partir de estas ideas, Agamben concluye que "la vida de las imágenes no consiste en la simple inmovilidad ni en la sucesiva recuperación del movimiento, sino en una pausa cargada de tensiones entre ambas" (2010: 30). Este es el *fantasmata* que sobrevive, la imagen dialéctica que aparece cuando el sentido se suspende, y difiere siempre entre la desaparición y un nuevo sentido. "Similar en esto a la intención emblemática, mantiene en suspenso su objeto en un vacío semántico" (p. 31). Benjamin se interesa, entonces, por las imágenes en el momento de la detención, en la tensión entre el movimiento y la inmovilidad, como si quisiera recuperar el gesto fantasmal de la aparición/desaparición, pues el movimiento y la detención no se reducen a una unidad, sino que coexisten en tensión. Los objetos adquieren sentido en esa detención y en la tensión entre movimiento e inmovilidad. Se trata de la inmovilización del pensamiento en una constelación dialéctica e intensiva, que puede relacionar presente y pasado en un instante en el que el sentido se constituye.

Como otros conceptos centrales del pensamiento benjaminiano, la noción de "imagen dialéctica" se liga íntimamente a esta forma de concebir la historia, así como también es central para pensar el arte en general y la fotografía y el cine en particular, con implicancias epistemológicas y políticas muy concretas. La forma en que Benjamin lee la historia –que, como es evidente, tiene como principal objetivo poner de manifiesto el carácter perverso de la fe en el progreso histórico- habilita lo fragmentario, la cita y los saltos temporales al mismo tiempo que evita la lógica puramente causal a fin de mostrar cómo la historia dista mucho de seguir los derroteros proclamados por el historicismo. Esto implica, entre otras cosas, desarmar la lógica de procesos para detenerse en episodios, obras o sujetos que podrían ser considerados menores o secundarios. El significado de la historia no se apoya, entonces, en una estructura fuerte y sólida, sino que se identifica con la discontinuidad para concentrarse en lo singular y aparentemente insignificante. Frente a esta visión de la historicidad, al historiador le cabe criticar las corrientes historiográficas dominantes, convirtiéndose en agente capaz tanto de interrogar sus propios resultados como reconocerse responsable de abordar esos "vacíos" de la historia, esos que Benjamin encuentra en la lectura a contrapelo. Dado que la historia se

percibe a partir de estas imágenes "desde el vacío", el arte acompaña este proceso y subvierte los malos hábitos historiográficos para detenerse en anécdotas supuestamente prescindibles.

Los datos insospechados que Benjamin cree firmemente encontrar en el pasado hay que ir a buscarlos desde un presente que ve las huellas del pasado, pero no sin fisuras y tensiones. Esos rastros esperan una nueva lectura que les devuelve el pulso vital que las originó. Esta es la responsabilidad que comparten el historiador y el artista, pues deben recoger esos residuos en los márgenes del discurso histórico triunfante para reinscribirlos en un nuevo orden a fin de *rehacer* la historia.

La escritura a contrapelo de la historia y la lectura de lo que nunca fue escrito tienen el carácter redentor que se vincula a la idea de justica que sobrevuela el pensamiento benjaminiano habilitando una relación particular entre política y teología, connotación que también aparece en la imagen dialéctica. La imagen revelada hace visible algo que había tenido existencia, pero que se ha olvidado, tiene la posibilidad de rescatar el pasado marginado y devolverle la vida a través de imágenes que tensionan la dupla trascurso/detención. Esta iluminación de resquicios marginados de la historia no devuelve esos episodios o sujetos a su sentido anterior, sino que los dota de un sentido nuevo que nunca había existido, pero que ahora se hace presente.

La imagen no es en sí misma portadora de un sentido y tampoco es que el historiador o el artista le confieran uno caprichosamente, sino que el sentido real de la imagen surge del choque mismo en su viaje del pasado hacia el presente, que, en definitiva, la relocaliza en una continuidad en la que adquiere legibilidad. La imagen dialéctica es esa configuración de sentido que surge de la imagen del pasado que el historiador o el artista (re)construyen. Benjamin lo expresa diciendo que "la imagen dialéctica es un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito" (2002: 77). Circula por un espacio no-lineal y se inscribe en él como un agente dinamizador, potencialmente revolucionario. Las imágenes dialécticas tienen la virtud de la irrupción y de despertar a una sociedad adormecida.

Benjamin parece convencido del potencial transformador de las imágenes, tal como lo atestiguan *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y *Pequeña historia de la fotografía* (1931). El historiador y el artista tienen la posibilidad de revelar las injusticias y propiciar el cambio político-social contra un pasado injusto. Las imágenes dialécticas tienen el poder de actuar como estrategias de concienciación sobre las dos dimensiones temporales –pasado y presente- y la posibilidad de aferrarse a algún sentido histórico para proyectarse hacia el futuro en una amalgama de pensamiento e historia, experiencia y realidad. Como las imágenes dialécticas benjaminianas, las *Pathosformeln* tienen lugar en una zona de intersección entre la vigilia y el sueño. "Lo humano se decide, así pues,

en esta tierra de nadie entre el mito y la razón, en la ambigua penumbra en la que el viviente acepta confrontarse con las imágenes inanimadas que la memoria histórica le transmite para devolverles vida" (Agamben, 2010: 36). Las *Pathosformeln* se encuentran con un sujeto y sólo allí adquieren vida y en ese acto, el sujeto (el artista, el estudioso) se mide con las imágenes en un espacio dialéctico.

Agamben refiere la operación que Warburg lleva a cabo en el Atlas *Mnemosyne* como lo contrario de lo que podría llamarse "memoria histórica":

> El atlas es una suerte de estación de despolarización y repolarización (Warburg habla de "dinamogramas inconexos"), en que las imágenes del pasado, que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en suspenso en la penumbra en el sujeto histórico, entre el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volverles a dar vida; pero también para, en su caso, despertar de ellas. (2010: 37)

El atlas es una reconstrucción y una disposición sincrónica de imágenes que dan idea de un sentido histórico que no puede reducirse a una representación lineal (homogénea y vacía). Las imágenes del pasado sobreviven espectralmente en el sujeto histórico que debe darles vida (y despertarlas), como quería Benjamin, para desvelar lo que ellas representan: el pasado de dominación e injusticia.

En *Survivance des lucioles* (2009a), Didi-Huberman se refiere a la imagen de la supervivencia y lo hace en un registro poético que entrelaza la literatura, el cine y la filosofía. Así menciona a Pier Paolo Pasolini, quien había pensado la relación entre las luces potentes del poder y la fuerza debilitada de los contrapoderes. Poco antes de su muerte en 1975, Pasolini denuncia la muerte de las luciérnagas, es decir, de esos insectos minúsculos que, en sus nupcias, emiten una luz amarillenta que se puede ver en la noche. Pasolini asocia las luciérnagas al cuerpo deseante, al placer y la transgresión. Para él, su desaparición no es sólo causada por la polución y la expansión urbana, sino por la nueva embriaguez inducida por la industria cultural y la televisión. Los proyectores que apuntan al pueblo han devenido tan poderosos que el pueblo ha perdido toda diferenciación ("ya no hay hombre", dice Pasolini). Didi-Huberman recupera la imagen de la luciérnaga también a partir del motivo de la intermitencia y lo asocia al carácter sacudido, discontinuo, de la imagen dialéctica benjaminiana, esa noción precisamente destinada a comprender de qué manera el tiempo se hace visible, el modo en que la historia aparece en un destello. La intermitencia de la imagen-discontinua reenvía a las luciérnagas por su carácter de "luz pulsativa, pasajera, frágil" (Didi-Huberman, p. 38).

La desesperanza de Pasolini frente a las criaturas humanas de las sociedades contemporáneas se homologa con el modo en que las luciérnagas han sido "vencidas, destruidas, prendidas o desechadas bajo la luz artificial de los proyectores bajo el ojo panóptico de las cámaras de

vigilancia, bajo la agitación mortífera de las pantallas de televisión" (p. 49). Las luces han desaparecido junto con la inocencia condenada a muerte, por eso hay que imaginar una salida posible, un modo de refrendar cierto agenciamiento histórico para dar cuenta de algún sentido histórico –aunque discontinuo y contingente- sobre el que apoyar la acción. Intentar esto es, para Didi-Huberman, la manera de pensar una condición imaginaria para la forma del *hacer*, que ve como esencialmente política:

> Si la imaginación –ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento- nos explica la forma en la cual el Pasado se rencuentra con nuestro Ahora para liberar las constelaciones ricas del Futuro, entonces podemos comprender de qué manera es decisivo este rencuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con un pasado reminiscente. (2009a: 52)

Esto refleja la mirada de Benjamin sobre el tiempo histórico y exige volver a Warburg, no sólo por el rol constitutivo de las supervivencias en la dinámica misma de la imaginación occidental, sino por las funciones políticas, cuyos agenciamientos memoriales se revelan allí portadores. Se asume de este modo una epistemología de la imagen que interroga las supervivencias, identificando el vínculo entre pasado, presente y futuro a fin de idear modos nuevos de pensar la historia y la acción, el arte y el sujeto.

Si el hombre contemporáneo está "desposeído de su experiencia" (Agamben), cada vez es más necesario dejar de evocar el tiempo presente como un "apocalipsis latente" (Didi-Huberman) donde nada parece ya estar en conflicto, pero donde la destrucción opera sus estragos en los cuerpos y los espíritus, y repensar el papel del arte como esfera del *hacer* del hombre y, al mismo tiempo, como captura de la historia.

4. Sentidos históricos alternativos: supervivencia y montaje

En clave benjaminiana, podría decirse que el pasado no es aquello que, desde el más allá, determina el presente, sino que es éste un objeto en continua y necesaria construcción. Por eso, recordar no es volver presente lo que fue, sino apropiarse del pasado, citarlo, seleccionarlo, montarlo y evaluarlo. La imagen del pasado se modifica constantemente y, en ese mismo movimiento, el presente se ve atravesado también. Es por este motivo que hay discontinuidad y anacronía en la relación presente-pasado y, en última instancia, también en la relación presente-futuro. Podría decirse, incluso, la anacronía es la imagen del tiempo, o mejor, que el tiempo es siempre y constitutivamente anacrónico. En consonancia con estas consideraciones, puede afirmarse que las imágenes estéticas son anacrónicas porque "llevan" el tiempo con ellas. Se vuelven inteligibles en la anacronía del presente -que está en tensión permanente con el pasado-, cuya imagen aparece fragmentada, dispuesta a exhibir su discontinuidad fundamental.

Mnemosyne había sido considerado en su época como un intento fundador de conciliar una visión histórica y una visión filosófica de las imágenes. El proyecto de un atlas de imágenes remitía a la idea de las *Pathosformel* como formas arquetípicas ligadas a la expresión del *pathos* (dolor, deseo, duelo). Estos gestos que traducen las pasiones (brazos levantados, bocas abiertas, torsiones del cuerpo, etc.) resurgen de época en época y constituyen como un "fondo gestual" del que se alimentan los artistas. Según Didi-Huberman, en *Mnemosyne* se encuentran las imágenes de toda la historia de las Bellas Artes (la ménade y la ninfa, el Laocoon y la serpiente), pero también la historia de artes menores como la prensa y la publicidad. Están organizadas según un orden que no es estable, sino que es proceso permanente, basado en en un trabajo de montaje o *collage.*

Como para Benjamin, el montaje es para Warburg una manera espacial de escribir la historia. El atlas moviliza, en un modo mnemónico, el "inalienable patrimonio hereditario" o "masa hereditaria de engramas" (Warburg, 2010: 4) de la civilización humana. A partir de un simple inventario de formas antiguas que han marcado el imaginario humanista, el proyecto no esconde su búsqueda de una "memoria colectiva": "El *Atlas Mnemosyne* se propone ilustrar con sus imágenes este proceso, que podría verse como un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento" (p. 3). El sentido surge de la yuxtaposición de los documentos, de su no-coincidencia. Este es el objetivo que Cassirer le asignaba a la historia, a la que consideraba una "síntesis intelectual e imaginativa" de fragmentos del pasado. Pero si Warburg tiende a hacer ver a su manera la unidad y la consistencia de las imágenes que ha coleccionado, ¿es posible que el orden dado sea coherente? Obliga a las imágenes a reflexionar sobre sus propios poderes –como si ellas dieran a ver visualmente su condición de posibilidad, como si proporcionaran una "gramática" del pathos.

Con la noción de supervivencia warburgiana, el pensamiento sobre la imagen y la historia encuentran un camino nuevo. Warburg no se satisface con la territorialización del saber sobre las imágenes porque, para él, el encuentro ante la imagen se da en los términos de un campo cuyas fronteras hay que profanar. Cada imagen es el resultado de movimientos que han sedimentado y cristalizado en ella, que "obligan a pensar la imagen como un *momento* energético o dinámico, por más específica que sea su estructura" (Didi-Huberman, 2009: 35). Ante una imagen se está como ante un tiempo complejo, denso, de fronteras poco definidas. En esta dirección, Warburg plantea que el desciframiento de las imágenes puede "restituir timbres de voz inaudibles" que, según Didi-Huberman, son voces ocultas, desaparecidas, replegadas o escondidas en las imágenes. A esto llama "óptica de reaparición fantasmal", pues las imágenes

serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y una sedimentación antropológicas que, sin ser destruidas por el tiempo, no han dejado de modificarse. La imagen es "lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas" (p. 36). Los fantasmas son apenas visibles, pero rastrear sus marcas implica asumir que fragmentos de vida pueden hallarse en cualquiera de sus detalles.

La imagen no puede disociarse de la vida de los miembros de la sociedad de la que salió y tampoco se la puede considerar al margen del saber propio de su época ni de las creencias de la gente que fue su condición de posibilidad. En este sentido, Didi-Huberman plantea que lo que hizo Warburg con su noción de supervivencia fue "abrir la historia del arte al 'continente negro' de la eficacia mágica –pero también litúrgica, jurídica o política- de las imágenes" (p. 43).

> (…) una de las verdaderas tareas de la historia del arte es hacer entrar en el marco de un estudio en profundidad a esas creaciones surgidas en las regiones más iluminadas de la literatura de propaganda político-religiosa; en efecto, esa es la única manera de comprender en toda su extensión una de las más importantes cuestiones de la investigación científica sobre las civilizaciones y sobre los estilos y tratar de aportar una respuesta. (Didi-Huberman, p. 43)

Es posible advertir en esta cita que se pasa de una historia del arte a una ciencia de la cultura que amplía su objeto de estudio y plantea que las mismas preguntas se le pueden formular a los objetos, a las obras de arte y a los documentos. Esto es lo mismo que decir, de alguna manera, que no se considera que la obra de arte esté cerrada sobre su propia historia, sino que se halla en una zona intermedia, en un punto de encuentro dinámico de diversas instancias históricas, cristalizaciones divergentes y sedimentaciones sobredeterminadas. En este sentido, abrir los objetos es abrir el tiempo, y abrir el tiempo es pensar la imagen. Es así que se comprende mejor la idea de Didi-Huberman sobre que lo que constituye el sentido de una cultura es el síntoma, lo impensado, lo anacrónico. De esto se trata el "tiempo fantasmal de las supervivencias" (p. 47). He ahí el nudo del anacronismo y lo que habilita una aproximación benjaminiano-warburgiana de las obras artísticas en general y cinematográficas en particular. Didi-Huberman lo expresa diciendo que "el presente está tejido de múltiples pasados" (p. 48). En definitiva, se trata de asumir que la imagen es una mezcla de cosas pasadas y presentes, que lo "horizontal" del tiempo encierra una complejidad "vertical" y paradigmática del tiempo: "Progreso, decadencia, supervivencia, renacimiento, modificación son otras tantas formas según las cuales se relacionan las partes de la red compleja de la civilización" (p. 52).

"Supervivencia" tal como Warburg la entiende conduce a pensar que el presente lleva la marca de múltiples pasados y esto implica la indestructibilidad de una impronta del tiempo sobre las formas y espacios a los que se puede acceder en las obras de arte y en los objetos en general.

Se trata de abrir en la actualidad de un hecho histórico "la brecha de las supervivencias" (p. 51). Abordando este vacío se puede oír la voz de los fantasmas que sobreviven o malviven en los objetos históricos y las pulsiones del futuro que aparecen en su representación artística. "Entre fantasma y síntoma, la noción de supervivencia sería, en el ámbito de las ciencias históricas y antropológicas, una expresión específica de la *huella*" (p. 52).

¿De qué se trata esta huella? ¿De qué es huella? No es que la forma superviviente libró una batalla, la ganó y, triunfalmente, se muestra frente a la muerte de sus contrincantes. Más bien, sobrevive, sí, pero sintomática y fantasmalmente a su propia desaparición. La supervivencia warburgiana cuestiona la historia induciendo al reconocimiento de superposiciones y paralelismo. Y esto no hace otra cosa que volver manifiesto el problema de la relación entre una cultura y su memoria. Didi-Huberman ve en esta actitud la posibilidad de que la conmemoración no devenga inmóvil ni impotente. En esta apreciación de carácter benjaminiano, es posible advertir tanto la necesidad del olvido como la de conmemoración. En consonancia con las apreciaciones, habría que agregar la necesidad de la reescritura de la historia y la búsqueda de un origen que no es cronológico sino superviviente.

Tal como Didi-Huberman lo plantea, el *Nachleben* de Warburg proporciona un modelo de tiempo propio de las imágenes, un *modelo de anacronismo* que quiebra un tipo de lógica histórica con la que acercarse a los acontecimientos históricos en general y a las obras de arte en particular. Implica, además, una teoría de la historia, pues la supervivencia no conlleva simplificar la historia: "Es una noción transversal a toda división cronológica. Describe *otro tiempo*. Desorienta, pues, la historia, la abre, la complica. Para decirlo todo, la *anacroniza*. Impone la paradoja de que las cosas más antiguas vienen a veces *después de las cosas menos antiguas*" (Didi-Huberman, pp. 75-76).

La supervivencia abre la historia, ampliándola a la dimensión de la memoria y la transmisión. Complejiza la historia liberando una especie de "margen de indeterminación" (p. 76) en la correlación histórica de los fenómenos. Y con esta complejización se ven alteradas la tradición y la transmisión. Son, sin duda, históricas, pero son también –y por ello mismo- anacrónicas:

> Están hechas [la tradición y la transmisión] de procesos conscientes y procesos inconscientes, de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones –todos estos términos son del propio Warburg-. Bastará con un desplazamiento de perspectiva en el que se dialectice el modelo histórico del *renacimiento* y el modelo anacrónico de la *supervivencia* para que la idea misma de una transmisión en el tiempo se vuelva problemática. (Didi-Huberman, p. 77)

A la luz de las duraciones, latencias, resurgimientos y momentos críticos, la supervivencia anacroniza la historia. Como quería Benjamin, duración y cronología cambian su sentido (o lo

pierden). Se anacroniza el pasado, pues sobrevive, y se anacroniza el presente, dado que la presencia deja de ser un certificado de identidad metafísica. El tiempo se vuelve impuro, dado que se forma una "temporalidad impura de hibridaciones y sedimentos" (p. 78). Y también se anacroniza el futuro, en la medida en que se transforma en una fuerza formativa que influye paradójicamente sobre el presente.

A la luz de los proyectos de Warburg y Benjamin y la lectura que Didi-Huberman propone, la historia está constituida de supervivencias, latencias, reapariciones e insistencias que son casos de una post-muerte y de un ante-nacimiento. El modelo anacrónico del *Nachleben* no busca sólo las desapariciones, sino que persigue lo que en ellas deja huellas, esto es, aquello que es susceptible de memoria y retorno. La supervivencia implica un conjunto de operaciones en las que tienen lugar el olvido, la construcción y transformación del sentido, el recuerdo y los hallazgos fortuitos y ocasionales. En la concepción de Didi-Huberman, esto se da precisamente porque se trata de una temporalidad cultural y no natural, la de los hechos históricos, la de las obras de arte y la de las imágenes en general. Esto supone una crítica en clave benjaminiana al historicismo y una hipótesis sobre la memoria –implicada en sí en la idea de *Nachleben,* "la esencia propia de todo tiempo" (Ludueña, 2009: 30)- porque se ve modificada la comprensión sobre los fenómenos históricos. La tradición ya no puede concebirse como "un río continuo en el que las cosas se transmiten simplemente de cabecera a desembocadura" (Didi-Huberman, p. 83), sino una trama densa, dialectizada, y un "drama que se representa entre el curso del río y sus propios remolinos" (p. 83).

> El *Nachleben* es la categoría que define la existencia de tiempos pasados que están presentes, pero no son actuales en el seno mismo de todo instante; es decir, es la categoría que define la *espectralidad* consustancial a todo intervalo temporal. El ser del pasado en el presente no existe actualmente en él, sino que más bien tiene un tipo de ser que convendría llamar con Meinong *subsistencia*, otro término que tal vez traduce muy bien el sentido de las especulaciones warburgianas. (Ludueña, p. 30)

Como explica Fabián Ludueña, el atlas warburgiano "no es sino la forma extrema y más compleja que jamás se haya imaginado de este tipo de historia del devenir de lo humano a través de su dimensión imaginal" (p. 16). Seguir la huella de Warburg –al menos en términos de su consideración de la historia- implica asumir que las imágenes de la cultura –"engramas de la experiencia emotiva" (Warburg, 2010: 4) - tienen una post-vida "que atraviesa todo el desarrollo evolutivo del hombre y constituyen la materia misma de toda historia auténtica de lo humano" (Ludueña, p. 17).

Warburg plasma una historia del arte propia de la época cinematográfica. Pero no sólo articula una historia de las imágenes en tanto signaturas (o fotogramas), sino que plantea la historia "de

las emociones que éstas acumulan y desplazan" (p. 18).[60] Un ejemplo de este intento puede verse en *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano* (1893). Cuando estudiaba las pinturas de Botticelli en Florencia, Warburg advirtió la gran preocupación del artista en representar algunas figuras femeninas con los cabellos sueltos y las vestiduras movidas por el viento, que había tomado de figuras antiguas, en particular las ninfas talladas en los sarcófagos grecorromanos. "Le intrigó el énfasis excesivo de los gestos y los movimientos, así como el carácter antinaturalista, que contradecía la idea aceptada por la historia académica de que la cultura del Renacimiento podía ser comprendida como el tránsito hacia el naturalismo" (Anaya, 2010: 15). Las observaciones llevaron a Warburg a pensar en una motivación que llevara al artista a producir una "vuelta a la vida de lo antiguo". Buscó la solución al problema en el interés del círculo de los Médici por la poesía clásica e interpretó las alegorías de Botticelli a partir de la relación entre el pintor y un humanista próximo a ese contexto: Angelo Poliziano (1454-1494). De este tipo de trabajos, es posible deducir el método de investigación warburgiano: "reconstruir el medio original en el que se gestaron las obras de arte, indagando los documentos y los elementos más diversos que permitan comprender el pensamiento de comitentes y artistas" (p. 19). Para Warburg, cualquier detalle es un indicio posible del modo en que el artista y su obra se inscriben en la historia y por eso mismo sabe que debe estar abierto a construcciones espacio-temporales menos ortodoxas que las aceptadas por la historia del arte. Así como se animaba a negar el tránsito hacia el naturalismo en la reescritura pictórica de Botticelli, se atrevía a ver cómo era posible reinterpretar la antigüedad clásica formulada por el Renacimiento, comprendiendo que el estilo es también un rasgo de la mentalidad de la época, sujeto al tiempo y la inscripción histórica. A la luz de estas consideraciones, se vuelve interesante pensar la *Pathosformel* como una organización de significados que está fuera del tiempo, pero por ello mismo, en la historia, que conlleva y posibilita la inscripción de formas y emociones del momento en que fue realizada. Esto es precisamente lo que Warburg quiere hacer en sus análisis sobre la obra de Botticelli. Así lo explicita: "Analizaremos aquí las relaciones entre los conocidos cuadros de Sandro Botticelli *El Nacimiento de Venus* y *La Primavera* y las ideas estéticas y poéticas de la época

[60] Al destacar el papel de las emociones como "fuerzas cósmicas fundamentales", Ludueña hace hincapié en que el hombre tiene acceso al aparato perceptor en función de su condición sensitiva, es decir, en tanto animal. Y es el proceso biológico-histórico de hominización lo que, precisamente, lo separa del resto de los animales. Las emociones son, en definitiva, las que fabrican lo humano, es decir, las que llevan a cabo la antropogénesis. Según los desarrollos de Agamben en *Lo abierto. Lo abierto. El hombre y el animal* (2002), la antropogénesis es lo que resulta de la cesura y la articulación entre lo humano y lo animal, que se produce sobre todo en el interior del hombre.

con el propósito de identificar los elementos de la Antigüedad que ‘atraían’ a los artistas del Quattocento” (Warburg, 2010a: 19). Como método no es trasladable al ámbito del cine sin más, pero sí es interesante pensar de qué modo es factible especular con la mirada de la historia que plasman los cineastas a partir de un análisis de la lógica sintáctico-semántica que aparece en las imágenes, pensándolas como supervivencias y latencias, como superposiciones de distintos planos de la cultura, como emergentes anacrónicos de la historia.

Capítulo 5. La gramática (o del montaje). A propósito de las *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

1. Historia y cine

> Ella: Como tú, también yo intenté luchar con todas mis fuerzas contra el olvido. Y he olvidado, como tú. Como tú, deseé tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y piedra.[61]

Como si quisiera pronunciarse sobre la historia y la memoria como el personaje de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinèma* repiensa el vínculo entre cine y filosofía reafirmando el gesto cinematográfico como destino de la memoria histórica. Parece asegurar que no es posible pensar una lógica de lo político en el cine sin una aproximación al modo en que las distintas maquinarias cinematográficas –Hollywood especialmente y la industria soviética, entre otras- han configurado ciertas ideas sobre la historia y han sido responsables en gran parte del modo en que circularon discursivamente algunos acontecimientos del siglo XX. En su ambicioso proyecto, Godard intenta dar cuenta del modo en que, a través del cine, es posible construir sentidos históricos que son distintos de una narrativa teleológica o un relato hegemónico y crononormativo y que, por el contrario, están regidos por la contingencia, la transitoriedad y, en algún sentido, la arbitrariedad de la primera persona.

El punto de partida de las *Histoire(s)* es una afirmación: si bien la puesta en escena y los diseños de producción cinematográfica se han hecho más sofisticados en el transcurso del siglo, de los films de los hermanos August y Louis Lumière hasta el clasicismo de Howard Hawks o John Huston, el cine se transformó escasamente en relación con la técnica. No obstante, a medio camino entre ser una técnica y convertirse en un arte, el cine prometió registrar, proyectar y conservar los acontecimientos de la historia. En la trama de las *Histoire(s)*, Fritz Lang o Ernst Lubitsch son algunos de los directores que articularon ficciones cinematográficas sobre la lógica criminal que caracterizó al siglo XX que, en muchos casos, incluso funcionaron como premoniciones de lo que ocurriría en la realidad.[62] Asimismo, Godard señala que directores como Jean Renoir, Aleksandr Dovzhenko, Frank Capra o Robert Siodmak no lograron poner en escena los acontecimientos que estaban destinados a retratar. Su compromiso político no alcanzó al de realizadores como David W. Griffith (incluso, en este caso, de un modo ideológicamente deleznable), André Malraux y Roberto Rossellini, quienes

[61] Parlamento del personaje protagónico de *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais (Duras, 1984: 16).
[62] En este sentido, no hace falta más que pensar en *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) de Fritz Lang, en la que aparece un líder enloquecido que promete una purificación a través del fuego.

asumieron la tarea de dar cuenta de la realidad histórica. También se hicieron cargo de este compromiso Friedrich Murnau o Karl Freund desde la puesta en escena, aunque, como propone Godard, pactando previamente con la realización de las iluminaciones de Núremberg. En este sentido, tal como Godard lo entiende, el cine de ficción habría tenido que enfrentarse a su incapacidad para registrar lo real, pero también su obligación de hacerlo. Sólo un documentalista como Robert Flaherty habría logrado valorar la unidad espacial de los acontecimientos evitando que el cine se transformara en una representación puramente imaginaria, anticipando, según Godard, el tipo de abordaje que haría poco después George Stevens cuando registró Auschwitz y Ravensbrück en *Nazi Concentration Camps* (1945).

Godard se anima a sentenciar cosas como "el cine es profético, que predice y anuncia las cosas" o "el cine es culpable de no haber filmado los campos en su tiempo; es grande por haberlos filmado antes de su tiempo, es culpable de no haber sabido reconocerlos". La película de Stevens es un relato de viaje a través de una Europa arrasada, desde Saint-Lô hasta Auschwitz, donde las pilas de cadáveres son mostradas con cierta perplejidad convirtiéndose en imágenes que no han dejado de resignificarse desde entonces. Stevens miró el horror con una suerte de inocencia que no tienen –ni pretenden tener- películas como *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) de Pier Paolo Pasolini o *Hitler, un film de Alemania* (*Hitler - ein Film aus Deutschland*, 1977) de Hans-Jürgen Syberberg, a las que al menos hay que atribuirles las notas de autorreferencialidad, una suerte de abyección kitsch, la teatralidad como estrategia narrativa y el distanciamiento como artilugio retórico.

Como proponían André Bazin y André Malraux, el cine registra la fugacidad de lo que acontece irrumpiendo en el orden de los hechos históricos. Aquello que irrumpe a veces genera espanto, momento en el que las premoniciones del acontecimiento se interrumpen para dar lugar al horror como escena estética y política. Según Godard, el cine sería culpable de no haber registrado la existencia de los campos de exterminio que, aunque sigue siendo un punto de discusión en la filosofía contemporánea, podría al menos en principio decirse que representa una repetición histórica pero industrializada de los proyectos que plasmaron la razón instrumental moderna. Es desde este abismo que el cine se vio obturado por un freno a la potencialidad ontológica de registrar lo real.

Tal como las define David Ouviña, las *Histoire(s) du cinéma* son un "gran relato sobre el cine y la historia que pone a gravitar el campo de los estudios audiovisuales bajo una luz completamente nueva" (Ouviña, 2003: 13). Aunque incluya registros que van desde la ficción hasta el documental pasando por la autobiografía y el ensayo poético, la obra de Godard exige redefinir no sólo el vínculo entre historia y cine –como una variación de la relación

arte/política-, sino que también obliga a repensar la figura del cineasta, es decir, la de quien ya no es el ilustrador de un guión como diría Jean-Claude Biette (2006: 14), sino que se asume como un "humanista que encuentra en el cine una dimensión utópica donde convergen el mundo, el pensamiento y la creación" (p. 14).

A la luz de las *Histoire(s),* no hace falta justificar tanto la solidaridad entre la historia del cine y la historia del siglo XX, como problematizar el modo en que un relato cinematográfico puede plantear una versión de la historia con un método que comprende todas las formas de trabajo con la imagen y el sonido, esto es, la sobreimpresión, la alternancia de imágenes, las yuxtaposiciones extrañas, el montaje de atracciones, el montaje en continuidad, la edición a partir de encuadres y reencuadres, los fundidos, las cámaras lentas, aceleradas y fijas, entre otros recursos, que involucran los contrapuntos entre la banda de imagen y la banda sonora y ampliaciones permanentes del concepto de montaje.

El discurso de las *Histoire(s)* se organiza alrededor de la Segunda Guerra Mundial como "escena" originaria, que marca catastróficamente todos los acontecimientos del siglo XX. En tanto punto arquimédico del vínculo entre las tecnologías de la guerra y los modos de representación y mostración,[63] Godard revisa la relación entre cine y guerra. Para dar cuenta de las dos grandes guerras y el exterminio perpetrado durante el nazismo, Godard revisita los *Fusilamientos* de Goya, las batallas de Ucello y *La esperanza* de Malraux. Construye la trama de las *Histoire(s)* sosteniendo de diversos modos que el cine es un medio que permite pensar –generando a partir de la superficie audiovisual una dimensión reflexiva más o menos sofisticada- a partir no tanto de los objetos representados como de los modos en que ellos se presentan. Es, entonces, la relación entre los elementos del espacio cinematográfico –comprendiendo el campo y el fuera de campo- la que determina el significado. Podría decirse, entonces, que es el montaje la operación privilegiada para producir este pensamiento. Godard contextualiza y desterritorializa cada aspecto de la historia del arte estableciendo

[63] En *Estética de la desaparición*, Paul Virilio trabaja sobre el vínculo entre tecnología de la reproducción de imágenes y tecnología bélica, así como también sobre la idea de que la contemporánea reproducción de imágenes arroja imágenes que son efectivamente de guerra. "La tecnología introduce un fenómeno sin precedentes en la meditación sobre el tiempo, porque si se ha afirmado que el tiempo tiene una sola realidad, la del instante, podríamos decir con Guyon, cuando se desarrolla el motor, que «la idea del tiempo puede vincularse a una perspectiva..., la duración hecha de instantes sin duración, como la recta está hecha de puntos sin dimensiones...», dimensiones desaparecidas en una recta desnuda que no es sino la velocidad de una trayectoria geométrica. En suma, el deseo de lo posible contenido en las diversas aplicaciones de las ciencias exactas produce una nueva atrofia del instante, al considerarlo como fundamentalmente compuesto por un antes y un después. (…) El cine sería el resultado donde vendrían a confundirse, para perderse, las filosofías y las artes dominantes, una suerte de confusión entre el alma humana y los lenguajes del alma/motor. La cultura tecnológica no ha hecho más que perfeccionar la apropiación de los elementos motrices, y acrecienta incesantemente nuestra dependencia de los sistemas que regulan el sentido de la apropiación (contadores de velocidad, tableros de mando, teleorientación...)" (Virilio, 1998: 120-122).

yuxtaposiciones imposibles que revelan o construyen sentidos desconocidos. Ouviña se refiere a la idea de "palimpsesto" para referirse al modo en que se configura la imagen audiovisual godardiana. En efecto, son varias las capas superpuestas o alternadas, mostradas en el mismo plano o en el mismo cuadro.

Más allá del *dictum* adorniano, las *Histoire(s)* sostienen que en efecto hay cine después de Auschwitz.[64] No sólo eso, sino que Godard propone que ese cine puede y debe hacerse en una exclusiva primera persona que toma la forma de una voz en *off* que guía el relato. Sin embargo, la enunciación se plasma en la selección y combinación de fragmentos y en todas las operaciones posibles con el montaje (montaje que incluye fragmentos de sus propias películas). Las pinturas, imágenes de archivo y fotogramas fílmicos se convierten en la materia a partir de la cual se construye el ensamblaje a veces más esquemático y obvio, a veces más sofisticado y críptico. No hay imagen que no esté intervenida, descontextualizada, en términos benjaminianos, podría decirse, citada, o que se vea afectada trágicamente por la sucesión de la que forma parte. Lo que consigue es al menos en principio un abordaje absolutamente irreverente de la tradición, de la historia y la historia del arte.

A través de la operación del montaje, Godard encuentra su mecánica de escritura cinematográfico-historiadora. Como la noción de *caméra-stylo* de Alexander Astruc que, en 1948,[65] anticipa la *política de los autores* de *Cahiers du cinema*, Godard traza un camino de

[64] El *dictum* "Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa barbárica escribir un poema" (Adorno, *Dialéctica negativa*, 26) ha sido mal comprendido y sigue siendo un punto de partida importante para abordar la problemática de la representación de acontecimientos como la *Solución Final.* Se volverá sobre este punto en el capítulo siguiente.

[65] Originalmente publicado en *L'Écran Français,* Nº 144, 30 de marzo de 1948, "La 'caméra-stylo'" es un breve texto que funciona como una suerte de ajuste de cuentas de la crítica francesa con la polémica sobre si el cine tenía posibilidades efectivas de convertirse en un arte. En este sentido, Astruc propone que si bien, "hasta ahora el cine sólo ha sido un espectáculo", es con la tecnología de los años 1940, es decir con "el desarrollo del 16 mm y de la televisión, se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier forma, tanto crítica literaria o novela como ensayo sobre las matemáticas, historia, divulgación, etc." Astruc pretende poner en evidencia una suerte de parangón entre el desarrollo de una tecnología y la evolución del lenguaje cinematográfico y sus posibilidades para "expresar cualquier sector del pensamiento". La propuesta concreta que tiene para hacer, quedó plasmada en el párrafo más conocido del texto: "Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra stylo*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. Este arte dotado de todas las posibilidades, pero prisionero de todos los prejuicios, no seguirá cavando eternamente la pequeña parcela del realismo y de lo fantástico social que le ha sido concedida en las fronteras de la novela popular, cuando no le convierte en el campo personal de los fotógrafos. Ningún terreno debe quedarle vedado. La meditación más estricta, una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones son las cosas que le incumben exactamente. Más aún, afirmamos que estas ideas y estas visiones del mundo son de tal suerte que en la actualidad sólo el cine puede describirlas. Maurice Nadeau decía en un artículo de Combat; «Si Descartes viviera hoy escribiría novela.» Que me disculpe Nadeau, pero en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm y película y escribiría el discurso del método sobre la película, pues su Discurso del Método sería actualmente de tal índole que sólo el cine podría expresarlo de manera conveniente". El texto está

conocimiento de la historia del cine que se convierte en una vía para rencontrarse a sí mismo como artista. El rótulo *Histoire(s) de cinémoi* hace pensar en una suerte de psicoanálisis del cine que es al mismo tiempo una introspección artística profunda.[66] A partir de una deliberada profanación, Godard multiplica sus posibilidades de intervención: aparece, se oculta, habla, actúa, lee, corta, pega y alterna. La inestabilidad que consigue se vincula, de algún modo, a la "s" del título –*Histoire(s)*- sobre la que insiste en diversos tramos de la serie. La imposibilidad de asir el significado claramente redunda en la dispersión propia del pensamiento que se combina con la repetición, que funciona no sólo como un subrayado semántico, sino sobre todo como operación propiamente cinematográfica.[67]

La falta de una linealidad lógica se convierte en la mecánica narrativa caracterizada por la irrupción, la cita y el montaje. Estas operaciones propias del planteo historiográfico benjaminiano se ven homologadas en la lógica audiovisual que se construye por múltiples capas.[68] En las *Histoire(s),* a través de operaciones cinematográficas para construir el tiempo y el sentido histórico cinematográficos, Godard quiebra con una concepción lineal de la historia, proponiendo una suerte de mosaico fragmentario a partir de la manipulación de la imagen, el montaje de heterogeneidades y el intento deliberado de volver a contar la historia de los trazos que se pierden en las historizaciones hegemónicas. En parte, esto es posible por una mirada que concibe que las distintas esferas del arte no son compartimentos estancos y, en especial, por

---

disponible en http://www.zemos98.org/mediateca/index.php?title=Cam%C3%A9ra-Stylo_-_Alexander_Astruc. Consultado: 22 de julio de 2012.

[66] Aunque quede por fuera del abordaje de este trabajo, es importante mencionar que casi todas las referencias de Godard se pueden remitir a algún aspecto confesado por él en relación con su propia vida. Este trabajo pretende un acercamiento a la mecánica estética, histórica y política de Godard en términos enunciativos –si se quiere, superficiales- respecto de su ensayo fílmico. Un ejemplo en relación con esto puede verse cuando en las *Histoire(s)* se rinde homenaje de Henri Langlois –archivista y cinéfilo, co-fundador junto con Georges Franju y Jean Mitry de la Cinémathèque Française, organismo fundamental para la cinefilia francesa de los años 1960 y que funcionó como centro neurálgico de los cineastas de la *nouvelle vague*-, Godard lo describe como quien descubrió el cine y se hace evidente que está pensando en sus propias tardes pasadas en la Cinémathèque. En varias oportunidades realiza esta vuelta atrás con tono melancólico incluido.

[67] Es posible mencionar algunos lugares de la historia del cine sobre los que Godard vuelve recurrentemente. En primer lugar, los versos de Aragon "*Au biseau des baisers…"* que aparecen en el 3a que vienen desde *Sin Aliento* (*À bout de soufflé*, Jean-Luc Godard, 1960), el primer largometraje del realizador. El uso de ciertas imágenes que ya destacaba en sus críticas de los años 1950 cuando era crítico de *Cahiers du cinema*, como la de Henry Fonda preso en *El hombre equivocado* (*The Wrong Man,* Alfred Hitchcock, 1956) en el 4a o la repetida imagen del encuentro entre Debbie y Ethan en *Más corazón que odio* (*The Searchers,* John Ford, 1956). Algo similar pasa con la música con el uso recurrente de los cuartetos de Beethoven en el 1a que ya aparecían en su film *Una mujer casada* (*Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964*, 1964) y también en *Carmen, pasión y muerte* (*Prénom Carmen,* 1983).

[68] Godard hace algo similar en gran parte de su obra. Ya lo hacía, por ejemplo, en *Ici et ailleurs* (1976). Se trata de un documental sobre la causa palestina en el cual, tal como lo señala Jorge La Ferla, "se utilizaron la tecnología del video y la imagen televisiva de una manera crítica, en un sentido metalingüístico" (La Ferla, 2003: 52). En este film, la tecnología electrónica es el principal soporte del comentario en primera persona a fin de problematizar el rol del documentalista europeo y el vínculo con su propio trabajo y su ética profesional y artística frente a determinados sucesos históricos.

una consideración sobre el cine como lenguaje impuro "contaminado, dialógico, 'sucio' de todos los sistemas estéticos" (Grüner, 2003: 80).

En relación con el montaje como la operación historiadora de Godard, Eduardo Grüner explica que el cine es el "arte del 'fragmento' por excelencia, arte del recortar y pegar, del circunscribir y ordenar el angustiante caos de la infinitud de la materia" (2003: 87). En este sentido, puede decirse que Godard construye un entramado cinematográfico que conlleva múltiples capas significantes y que obliga a pensar una temporalidad compleja. Cada imagen presentiza todas las otras imágenes, todas están permanentemente presentes configurando una realidad propia del cine, o mejor, impropia. Las *Histoire(s)* configuran un dispositivo a partir del cual pensar la historia, el lenguaje posible para referirla y un metalenguaje propicio para repensar las figuras del historiador y el cineasta.

Entre el *analogon* y el simulacro, Godard configura una trama en la que, alrededor del acontecimiento del exterminio, contar la historia es un problema de lenguaje y de encontrar el soporte adecuado para narrar la catástrofe. En muchas ocasiones, ese lenguaje lo constituye la plástica y el modo en que el cineasta se apropia de la historia de la pintura. *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez, entre muchas otras obras, por ejemplo, cumplen la función de afirmar un fragmento de mundo histórico del siglo XVII, pero, posiblemente, Godard sepa también que es la imagen con cuya referencia Michel Foucault abre *Las palabreas y las cosas* (1966) para pensar la relación entre la visibilidad y la invisibilidad y el lugar de centralidad del hombre en el discurso de la modernidad. La imagen de *Las meninas* muestra el cruce con aquello que no es visible en la obra para el espectador centrado que coincide con la perspectiva exacta ideológicamente modulada y típicamente renacentista. En el cuadro de Velázquez, los planos de visibilidad y lectura se multiplican como ocurre en las *Histoire(s),* dependiendo de hasta qué punto el espectador ideal coincida o no con el espectador real. Este juego de virtualidades –entre lo ideal y lo real- es lo más cinematográfico de las *Histoire(s)* y lo más vanguardista de *Las meninas.*

Las *Histoire(s)* proponen a través del fundamento del montaje una dialéctica entre recuerdo y olvido a partir de la cual Godard configura su vínculo con el cine y la historia. En el último capítulo se lee una cita de Péguy: "quien quiere recordar debe confiarse al olvido a riesgo del olvido absoluto y ese bello azar que deviene el recuerdo". Es desde esta dinámica entre olvido y memoria que puede decirse que se regula el montaje de las *Histoire(s).* El montaje implica selección, organización en capítulos y un sentido histórico-artístico que se configura a partir de estas operaciones.

Una de las voces varias veces citadas en la obra godardiana es la de Blanchot, de quien puede recuperarse una suerte de definición del olvido no como vacío, sino como mecanismo esencial de la memoria: "El olvido no es nada más que las cosas olvidadas y, sin embargo, por un poder de olvidar que nos rebasa y las rebasa en mucho, nos deja en relación con lo que olvidamos". Un tramo de las *Histoire(s)* puede ilustrar esta idea: en el capítulo 3b aparecen mezcladas las imágenes de *Alphaville, un mundo alucinante* (*Alphaville,* Jean-Luc Godard, 1965) con las de *Las tres luces (Der Müde Tod,* Fritz Lang, 1921). *Alphaville* se desarrollaba en un futuro presidido por una inteligencia electrónica con una memoria total a la que se enfrenta el detective Lemmy Caution, cuya arma es el libro de Paul Éluard, *Capitale de la douleur*. *Las tres luces,* por su parte, propone una suerte de limbo expresionista y la urgencia de la protagonista por arrancar unas almas a la muerte. Entre ambos films, es posible pensar diversas asociaciones. Una de ellas conduce a pensar el intento godardiano de salvar unos recuerdos de la indiferencia –de las historias de cine hegemónicas y cronológicas- y rescatarlos gracias a la poesía para resistir a la aniquilación del presente. En efecto, podría agregarse, con esta superposición Godard no acentúa tanto su relectura de los géneros clásicos a través de su película, sino que subraya una herencia del cine de la República de Weimar en la oscuridad de su película distópica de 1965. Sus imágenes y las de Lang se unen en una sobreimpresión configurando un único recuerdo cinematográfico, pero con distintos estratos de la misma materialidad, la imagen cinematográfica.

2. El montaje como operación histórico-cinematográfica

> "Dirigir es maquinar y se dirá de una maquinación que está bien o mal montada" (Godard, 2005: 35)

El montaje es para Godard lo que "metamorfosea el azar con el destino" (Godard, 2005: 35),[69] y se convierte en la principal operación creativa. En cuanto mecanismo narrativo en un sentido amplio está en y proviene de otras artes, pero para Godard es lo específico del cine, lo que lo diferencia de la pintura o la novela:

> [El cine] buscaba el montaje… eso se puede mostrar con sus propios elementos. Griffith, al inventar el primer plano, no buscaba acercarse a una actriz, como dice la leyenda. Buscaba un acercamiento a alguna cosa que estaba más lejos. Eisenstein ha encontrado el ángulo, ves sus películas más conocidas, las famosas imágenes de los tres leones… hacen un efecto de montaje. (Godard, 1998: 164)

[69] Esta expresión puede rastrearse tanto en el artículo "Défense et illustration du découpage classique" en *Cahiers du cinéma* n° 15, septiembre de 1952, que fue recogido en Godard, Jean-Luc (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tomo 1, pp. 80-84.

Desde el comienzo de las *Histoire(s),* a través del ruido de los rollos al rebobinarse o mostrando la operación de cortar y pegar fotogramas, aparece exhibido el mecanismo del montaje. Como uno de los primeros cineastas que comprendió su importancia, Dziga Vertov aparece en las *Histoire(s)* con la referencia a *El hombre de la cámara* (*Celovek s kinoapparatom*, 1929), film en el que aparecía a su vez la montajista realizando el ensamble de la misma película. Este gesto autorreflexivo estaba ya desde el subtítulo del film que era "Extracto del diario de un operador" y que Godard reactualiza en su propia "historia del cine", montada en cámara.

Las *Histoire(s)* podrían leerse como fragmentos de un diario de la propia memoria cinematográfica de Godard, que es, al mismo tiempo, una reflexión sobre su vínculo con el siglo XX. Es en este sentido que puede concebirse como una matriz para pensar la relación entre el cine y la historia, sobre la que Gilles Deleuze se refiere en los siguientes términos:

> Lo que cuenta es el 'intersticio' entre imágenes. La fuerza de Godard no está sólo en utilizar este modo de construcción a lo largo de toda su obra, sino en convertirlo en un método sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza debe interrogarse. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación, sino de diferenciación; como dicen los matemáticos […] dado un potencial, hay que elegir otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo […] Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir, la frontera. (Deleuze, 1993: 239-241)

Deleuze identifica como mecánica histórico-cinematográfica la de instalar la idea en el "entre" dos imágenes que son ontológicamente independientes de la labor de representar algo. Siguiendo esta idea, podría decirse, Godard configura una lógica atravesada por un cierto sentido histórico que no es lineal sino conceptual, que se configura, precisamente, en el modo en que *entre* los fragmentos surge el vínculo con la Historia. El intersticio entre dos conceptos es central, pues es también el espacio virtual que se abre a la contraposición, que da lugar a que se piense algo nuevo frente a la provocación de dos imágenes que se unen cuando, aparentemente, no tienen nada en común. Deleuze lo explicita claramente: "Lo importante en Godard no es el 2 ni el 3, ni cualquier otro número, lo que importa es la conjunción 'y'" (Deleuze, 1999: 72). En las *Histoire(s),* el cine está entre las cosas, no en las cosas mismas, ni siquiera en las imágenes precisas, sino que está *entre* las personas y *entre* la pantalla y las cosas.

Godard funciona como un arqueólogo que revisa las distintas capas superpuestas que constituyen el territorio del cine. Lo hace de forma explícita con su propuesta de montaje que lleva al límite la teoría del intervalo. No se produce un choque o contrastación entre A y B,

sino entre múltiples elementos a la vez, visuales y sonoros. No intenta *decir* directamente –más allá del recurso que se usara para tal fin, fuese la voz, los carteles o el montaje intelectual-, sino que Godard intenta hacer que se piense, que el espectador produzca el concepto y no que deba "leerlo" en la pantalla. Con esta premisa, construye también la audiencia de las *Histoire(s)* y con esta noción configura uno de los emblemas de la serie, que cierra el capítulo 3a, *La moneda de lo absoluto*: "Un pensamiento que forma una forma que piensa".

La creación de armonías y disonancias a través del montaje, hacen pensar en la metáfora del mago y el cirujano que propone Benjamin en una de las versiones de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: "Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos" (Benjamin, 1987f: 26). Este adentrarse en la textura se vincula a múltiples operaciones de montaje, entre las cuales se destaca la sobreimpresión. Podrían citarse muchísimos ejemplos, pero dos son claros respecto del intento de producir "ideas" en el espectador: en un caso, en el 3b, *Una ola nueva*, se une la imagen de la Bella en el pasillo del palacio de la Bestia con las del corredor de los Uffizi en *Paisà;* en el segundo caso, en el 1a, *Todas las historias*, Gelsomina –interpretada por Giulietta Masina en *La strada* de Federico Fellini (1954)- contempla atónita la caída de Edmund, el niño protagonista que termina suicidándose frente al horror de posguerra y la corrupción que lo rodea en *Alemania año cero* (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1948).

El montaje es, además, el que imprime el ritmo a las *Histoire(s)* a través del tratamiento de la duración. La dilatación de las imágenes que usa Godard parece partir del deseo de convertir en imagen plástica el pensamiento sobre lo figurativo. Algo similar ocurre con las repeticiones y el uso de los negros como pausas narrativas. Tal como lo señala Agamben (1995a), son los principios básicos de la poesía y su función en las *Histoire(s)* es, indudablemente, la de crear el ritmo y la tonalidad que Godard busca de forma incansable para su ensayo cinematográfico. Los silencios y las repeticiones dan una sensación musical que corrobora el carácter impuro del cine. Los negros funcionan como cesuras que organizan sintácticamente el relato y las repeticiones refuerzan determinados motivos o configuran una trama de variaciones que disemina el sentido indefinidamente al yuxtaponer una frase de Beethoven con una de Platón o de Raymond Chandler.

Al pensar la tarea del cineasta como un *bricoleur* historiador, es inevitable evocar el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, donde se afirmaba claramente que el "trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje" (Benjamin, 2007a: 460). En algún sentido, podría decirse, existe cierto

paralelismo entre las *Histoire(s)* y el *Passagenwerk* benjaminiano, pues en ambos casos se trata del proyecto de rescatar del olvido las ruinas de un mundo que desaparece (un arte que se extingue, un siglo que se diluye). En las dos obras, no se eligen los sucesos vencedores, sino que el entramado se rige por las historias secundarias y las anécdotas: "Lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan mi rumbo" (p. 459), propone Benjamin. Ambos trabajos se entraman a partir de la cita sistemática: "Método de trabajo: montaje. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar" (p. 462).

Jacques Rancière es taxativo al referirse a la idea y el mecanismo godardianos. En "Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias", se refiere al proyecto del modo siguiente: "*Histoire(s) du cinéma:* el título de doble sentido y extensión variable de la obra de Godard resume con exactitud el complejo dispositivo artístico con el que se presenta una tesis que cabría resumir así: la historia del cine es la de una cita frustrada con la historia del siglo" (2005: 197). Esta tesis evidencia que el montaje como operación histórico-cinematográfica logra que Godard haga la película que a la historia del cine le faltó hacer sobre la historia del siglo.

En la concepción godardiana de la relación entre cine e historia, la figura de Alfred Hitchcock tiene una función central, pues, más allá de su importancia como realizador, su cine está hecho de imágenes cuyo poder de transmisión excede las historias en las que se ven ensambladas. Es el caso, por ejemplo, de la recurrente imagen en las *Histoire(s)* de Cary Grant con el vaso de leche en *La sospecha* (*Suspicion,* 1941), que no necesariamente conduce al vínculo que el protagonista masculino establecía con Joan Fontaine y el modo en que ésta pensaba que su marido conspiraba contra ella. O también la imagen de la caída de las botellas de Pommard en *Notorious* (1946). Para Rancière, Godard disocia lo indisociable, pues la tensión dramática que generan las botellas de Pommard en la escena del film de Hitchcock no se vincula con alguna propiedad intrínseca ni de la actuación, ni de las botellas, sino con que su efecto se pierde si no se tiene en mente que esas botellas contienen el uranio que buscan Ingrid Bergman y Cary Grant. No obstante, aun asumiendo que es la situación la que dota a los objetos de importancia, es posible decir que la disociación de lo indisociable que hace Godard configura nuevos sentidos a partir de la descontextualización. Así, *Notorious* ya no habla de los mecanismos de resistencia durante el nazismo –se trata de un film de 1946 en el que Claude Rains interpreta a SS-, sino del modo en que el cine debe reescribir la historia del siglo XX y su propia historia.

> Godard no contrapone argumentos, sino imágenes. De modo que, en apoyo de este discurso, el film nos presenta otras imágenes elaboradas a partir de las imágenes de Hitchcock: el vaso de leche, las llaves, las gafas o las botellas de vino aparecen, separadas por negros, como otros tantos íconos, otros tantos rostros de objetos, semejantes a esas manzanas de Cézanne oportunamente evocadas por el comentario: otros tantos testimonios

> de un (re)nacimiento de todas las cosas a la luz de la presencia pictórica. (Rancière, 2007: 199)

Como afirma Rancière, las imágenes de estas películas son unidades que participan de una "orquestación de las hipótesis y de una manipulación de los afectos" (p. 201). Godard satura el plano con la voz de Hitchcock que habla de la manipulación de los afectos del espectador y con su propia voz que dobla o sustituye las imágenes. Con este gesto, consigue el efecto contrario al hitchcockiano, pues la atención se sale del vaso de le leche para unirse al flujo de imágenes que van a producir otra afirmación sobre los afectos y la manipulación de las emociones. Por eso, afirma Rancière, "no basta con separar las imágenes de su contexto narrativo y empalmarlas de nuevo, ya que, por lo común, la segmentación y el *collage* producen el efecto contrario" (p. 201). Godard lo sabe bien, por eso el montaje que realiza carga afectivamente las imágenes y temporalmente las secuencias que, a su vez encadenadas entre sí, configuran un sentido sobre la historia y el cine. Este es el modo en que Godard interrumpe el *continuum* creando otra no-linealidad construida por unidades no abiertas causalmente, pero unidas por una solidaridad que no es argumental, sino visual y afectiva. Rancière denomina a estas unidades *acontecimientos-mundo*, coexistentes con una infinidad de otros *acontecimientos-mundo* de todas las demás películas y otras ilustraciones del siglo.

El *collage* textual es el método godardiano que construye un espectador erudito capaz de identificar en el cine una "enciclopedia de esos gestos esenciales" como cuando la voz de Alain Cuny comenta las páginas de Élie Faure dedicadas a Rembrandt en su *Histoire de l'art*. Rancière recupera el fragmento a fin de equiparar el *collage* textual con el *collage* visual y poner en evidencia el modo en que Godard reivindica para el cine una herencia de la tradición pictórica como la de Rembrandt. El fragmento de Faure se puede pensar cinematográficamente:

> De la tranquilidad a la inquietud, del registro amoroso en los inicios a la forma dubitativa pero esencial del final, una misma fuerza central ha gobernado el cine. Podemos irla siguiendo desde dentro, de forma en forma, con la sombra y el rayo que acechan iluminando lo uno, ocultando lo otro, desvelando un hombro, un rostro, un dedo alzado, una ventana abierta, una frente, un bebé en un pesebre. Lo que sale a la luz es el eco de lo que la noche sumerge. Lo que la noche sumerge prolonga en lo invisible lo que sale a la luz. El pensamiento, la mirada, la palabra, la acción relacionan esa frente, ese ojo, esa boca, esa mano con los volúmenes casi imperceptibles en la sombra de las cabezas y los cuerpos inclinados alrededor de un nacimiento, una agonía o una muerte […] un faro de automóvil, un rostro dormido, unas tinieblas que se animan, unos seres inclinados sobre una cuna que acumula toda la luz, un fusilado contra una pared sucia, un camino enfangado a orillas del mar, un rincón callejero, un cielo oscuro, un rayo sobre una pradera, el empuje del viento descubierto en una nube que vuela. Sólo son trazos negros cruzados sobre un lienzo claro y las tragedias del espacio y la vida retuercen la pantalla con sus fuegos […]. Está presente cuando la cuna en su ventana, con ojos que no saben y una perla entre los senos. Está presente cuando la hemos desnudado, cuando su torso duro

> palpita siguiendo los latidos de nuestra fiebre. Está presente cuando envejece, cuando su rostro se agrieta y cuando sus manos resecas nos dicen que no siente resentimiento por las heridas de su existencia […]. (Rancière, 2007: 203)

Desde el siglo XIX, Rembrandt ha sido la encarnación de una nueva pintura. Rancière enfatiza el hecho de que su obra quebrara con una jerarquía establecida de temas y con la división entre géneros correspondientes a la alta pintura y la pintura popular. Rembrandt fue el "héroe, pues, de una nueva 'pintura de historia'" (P. 204), menos interesada en la realeza y sus conquistas que en los gestos y el acontecer humanos. Es precisamente este gesto el que parece interesar a Godard, que ilustra la lectura de Faure con monstruos cinematográficos, combinando a *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens,* 1922), *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera,* 1925), *Fausto* (*Faust,* 1926), *Metrópolis* (1026) y *La sombra de Frankenstein* (*The son of Frankenstein,* 1939). Todas imágenes que poblaron tanto la literatura del siglo XIX como la República de Weimar y el Hollywood de los años 1930, haciendo que las formas se asocien y expresen en una suerte de co-pertenencia que, según Rancière, se llama *historia.*

Con esta operación de sustitución y desplazamiento (de los monstruos del cine a los monstruos de la pintura, de la fantasmagoría de la ficción a la abyección del cuerpo), Godard convierte a las imágenes en gestos de la vida. Rancière los llama "imágenes-operaciones" de los narradores del cine que pueden convertirse en los iconos fenomenológicos del nacimiento de los seres a la presencia "porque las imágenes de la era de la historia, las imágenes del régimen estético del arte, confieren a la operación sus propiedades metamórficas" (p. 205). Hay aquí una conmutabilidad no sólo entre las imágenes del arte y las escenas de la vida, sino también una posibilidad de intercambio absoluto entre las imágenes de las artes "bellas" y el cine como arte de la impureza y el montaje.

En las *Histoire(s),* cada registro articula su propio régimen en el que cada elemento es una imagen (visual, sonora) capaz de combinar su materialidad con la esfera simbólica a la que quiere reducirse o de la que quiere rehuir. Este es el mecanismo historiador de Godard, en el que montaje arma y desarma la historia, a partir del cual se produce una suerte de "reserva" indescifrable de historia, pero que intenta a pesar de todo seguir pronunciándose con alguna verdad sobre la historia. Rancière lo piensa como una poética para la que "toda frase y toda imagen es un elemento susceptible de asociarse con cualquier otro a fin de decir la verdad sobre un siglo de historia y un siglo de cine, transformando, si es necesario, la naturaleza y significación de estos" (p. 206).

La proclamación de la poética histórica de las *Histoire(s)* se articula sobre la frustración de haber sido impotente frente a la catástrofe del exterminio, que suele verse en sintonía con la potencia adquirida por la industria hollywoodense de esos mismos años. Las *Histoire(s)* demuestran que no hay teleología posible a partir de este fracaso y que al cine sólo le queda mostrar la trama de la contingencia cuando se hace evidente que no pudo mostrar la industrialización de la muerte. Variando la frase de Adorno, Rancière propone que el cine no es culpable por querer hacer arte después de Auschwitz, sino por no haber estado presente y no haber mostrado lo que el hombre hacía con el proyecto de la modernidad. Godard intentó empezar a saldar algunas de estas deudas del cine con la historia y, si bien su mirada retrospectiva no logra que ni *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) o *La gran ilusión* (*La grande illlusion*, 1937) o *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Chales Chaplin, 1940) prefiguren los campos de concentración y exterminio durante el nazismo, sí logran poner de manifiesto el potencial historiador y anticipador que tienen aunque sea retrospectivamente.

Podría mencionarse un ejemplo perfecto de esta comunidad de imágenes que refuerzan la ligazón ineludible entre el cine y la historia del siglo XX: la secuencia conformada por la fotografía del niño judío del gueto de Varsovia que levanta los brazos en plena rendición y las sombras expresionistas de un film de la época de Weimar. Esta superposición de por sí simbólica entre el horror de la guerra y las sombras monstruosas que poblaron el cine alemán de la primera posguerra, se ve intervenida de una manera mucho más enigmática, pues en la imagen del niño de los brazos levantados se sobreimprime el cuerpo de una joven mujer que desciende la escalera, cuya vela consigue una sombra recortada sobre la pared, mientras que Nosferatu se aparece en la sala de un espectáculo. Posiblemente, este juego de superposiciones intente hacer hincapié sobre la función del cine en la narración y los modos de narrar, pero también en la espectacularización de la historia. A priori no parece haber mayor relación entre el claroscuro de Weimar y el exterminio. Sin embargo, el régimen estético del arte para Rancière –constituido, esencialmente, por el montaje moderno y ciertas consideraciones sobre la posibilidad e imposibilidad- se caracteriza por la sustitución y el desplazamiento, que, en esta breve secuencia, Godard consigue a través de la mezcla de materialidades distintas que permiten plantear una lógica histórica:

> La historia era aquel 'ensamblaje de acciones' que, desde Aristóteles, definía la racionalidad del poema. Esta medida antigua del poema según un esquema de causalidad ideal –el encadenamiento por la necesidad o la verosimilitud- era también una cierta forma de inteligibilidad de las acciones humanas. Era ella quien instituía una comunidad entre 'los signos' y 'nosotros'; combinación de elementos según unas reglas generales y comunidad entre la inteligencia productora de esas combinaciones y las sensibilidades convocadas a experimentar en ellas un placer. Esta medida implicaba una relación de subordinación entre una función dirigente, la función textual de inteligibilidad, y una

> función imaginante [*imageant*] puesta a su servicio. Imaginar significaba llevar a su más alta expresión sensible los pensamientos y sentimientos a través de los cuales se manifestaba el encadenamiento causal. Significaba también suscitar unos afectos específicos que reforzaban el efecto de la percepción de este encadenamiento. Esta subordinación de la 'imagen' al 'texto' en el pensamiento del poema fundaba también la correspondencia de las artes bajo su legislación. (Rancière, 2011: 58)

En este fragmento, se vuelve evidente que Rancière considera que la historia del cine que configura Godard es la de una *potencia* de hacer historia. Para pensar el modo en que el montaje funciona como operación historiadora, toma dos términos –montaje dialéctico y montaje simbólico- de forma conceptual, es decir, sin atenerse a una particular doctrina de estética cinematográfica. "La manera dialéctica aplica la potencia caótica a la creación de pequeñas maquinarias de lo heterogéneo. Fragmentando continuos y alejando términos que se llaman entre sí, o a la inversa, acercando heterogéneos y asociando incompatibles, la dialéctica crea choques" (p. 72). Éstos se convierten en unidades y efectos de unidades en la lógica histórica que plantea Godard. El encuentro de los incompatibles constituye una comunidad nueva, que impone "otra medida, e impone la realidad absoluta del deseo y el sueño" (p. 73). La frase-imagen resultante conlleva la potencia del conflicto y a éste subyace la potencialidad política de la afirmación, muy problemática para el espectador desprevenido.

La imagen simbolista, por su parte, en realidad también pone en relación los heterogéneos y configura dispositivos de afirmación, pero la lógica de ensamblaje intenta conseguir una familiaridad ocasional, dando cuenta de una co-pertenencia en la que "los heterogéneos están imbricados en un mismo tejido esencial, siempre susceptibles de ensamblarse, en consecuencia, bajo la fraternidad de una metáfora nueva" (p. 74). Rancière caracteriza a la raíz de este ensamblaje con una forma de misterio, en tanto categoría estética mallarmeana, retomada explícitamente por Godard: "El misterio es una pequeña máquina de teatro que fabrica analogía" (p. 74). Se trata de una puesta en escena de lo común, que se vuelve la medida de lo inconmensurable que encierra una imagen.

Es así que la frase-imagen queda tensionada entre la dialéctica del choque y la dialéctica de la analogía configurando un entramado que produce afirmaciones concretas y construye un sentido histórico determinado. Entre ambos polos, se constituye la imagen "justa" godardiana que es, en definitiva, una imagen entre el pasado y el futuro, entre el modo en que ambos se apoyan y transforman el presente artístico del realizador y su mirada sobre la historia. Así, el realizador cinematográfico liga lo desligado y convierte a la imagen cinematográfica en un soporte apropiado –tal vez incluso privilegiado- para pronunciarse sobre el sentido histórico, esto es, el vínculo entre pasado, presente y futuro. La Historia se yergue en el espacio intermedio entre el choque y la co-pertenencia. A esto se refiere Rancière cuando señala que

"la Historia puede ser en efecto dos cosas contradictorias", es decir, "la línea discontinua de los choques reveladores o el continuo de la co-presencia" (p. 76).

3. La obra de arte y su vínculo con la historia

A fin de pensar la relación entre cine e historia que se construye en las *Histoire(s),* se vuelve ineludible recurrir al pensamiento de Benjamin, su insistencia en la importancia del montaje como procedimiento de construcción de la historia y en su énfasis sobre la relación entre arte e historia a partir de la noción de "ruina". Esto le permitió configurar un entramado conceptual complejo que incluía las ideas de forma y contenido, así como también lo obligó a pensar la autonomía del arte.

La noción benjaminiana de "ruina" procede de la concepción de la forma artística como procesando contenidos históricos y convirtiéndolos en contenido de verdad filosófico. Esta constelación conceptual es funcional a la hora de pensar la idea de crítica que caracteriza al proyecto benjaminiano:

> El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales [*Sachgehalte*], de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación de los contenidos factuales en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte (y debido a la cual de década en década disminuye el atractivo de sus antiguos encantos) se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda la belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina.[70]

En *Die Ruine,* como explica Federico Galende, la obra es lo que exhibe la destrucción, en el instante de la destrucción. Sólo como mortificada o destruida, como ruina, la obra sobrevive a la mortificación de la crítica. Es por eso que la "historia del arte" se encuentra problemáticamente con esta necesidad de situar a la historia del lado de una recepción sensible de la que el sujeto es sustento y soporte. La ruina es el vacío en el que se refleja la historia. Por eso la obra es en cada instante fuente de temporalidades atemporales, de conexiones que vinculan ruina y discontinuidad y a partir de ellas constituyen una temporalidad propia. Esta

[70] Citado y traducido por Miguel Vedda en "Walter Benjamin: crítica y verdad", en *Figuraciones* Nº3, Buenos Aires, 2005. Lo que Benjamin denomina "mortificación de la obra" tiene, según Federico Galende, un antecedente en la fisonomía alegórica de la historia, que se vuelve legible desde la caducidad de la naturaleza. Pero esta mortificación no remite a una obra que muere para perdurar como algo vivo, sino a un asentamiento del saber en aquello que está muerto. Frente a la mortificación de la obra, está el saber que se extravía en sí mismo. Aquello que se denomina fisonomía cobra sentido en la "destructibilidad natural" de la muerte y está en el trabajo benjaminiano sobre el *Trauerspiel* (1925) como ruina. La historia halla su continuidad en la inmediatez en la que se desmorona. La historia queda impresa en la imagen de la muerte y su sentido surge de la discontinuidad. Por eso Benjamin se centra en el Barroco, pues expone la historia como historia del sufrimiento que abreva en la ruina. Es la muerte la que imprime cierta legibilidad en la historia y hace que "la historia se lea siempre en 'retirada'". Esto implica, sobre todo, la legibilidad por fuera del aparato categorial que estaba disponible para leerla.

temporalidad de la obra está "abierta en todas las direcciones y no se encamina hacia ninguna consumación ni hacia ningún fin" (Galende, 2009: 135). Esta pérdida de unidad de la obra y su exposición a la muerte en el instante mismo de su legibilidad, son el antecedente más reconocible en lo que sería el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935). Allí, Benjamin trama la relación entre arte y política en la época de la técnica que consuma la reproductibilidad que atraviesa la obra desde siempre.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica desarrolla las consecuencias de la pérdida de unidad de la obra. Publicado por primera vez en 1935 y con una historia textual compleja que incluye modificaciones hasta el final de su vida, Benjamin tematiza la compleja relación entre arte y política en la época de la técnica, es decir, en la época que hace de la reproductibilidad no algo novedoso, sino una disposición que parece caracterizar a la obra desde siempre, pero que se volvió técnica. Galende lo expresa del siguiente modo: "La sed de la obra –si las obras tuvieran sed- habría consistido desde siempre en una disposición de la fábula tediosa de la unidad, disposición que habría esperado, para cumplirse, el advenir de una época que transforma radicalmente el modo público de concebir el arte" (2009: 137). En la época de la reproductibilidad técnica, las obras logran liberarse del lugar (de originalidad y unidad) al que las deparaban el mito y el ritual. Rompiendo con esa sacralización, se introducen en el reino profano de la serie, la copia y la reproducción. La fotografía y el cine destruyen la idea de unidad o pureza que había caracterizado al arte aurático, restituyendo un vínculo con los objetos de la vida cotidiana y con el tiempo no-disciplinario de su "dinamita de décimas de segundo".

En el ensayo benjaminiano aparecen una serie de temas fundamentales para la estética del siglo XX: el problema de la técnica, el de la relación entre arte y reproductibilidad, el de la victoria del valor de exhibición por encima del valor cultual, el del aura y la interrupción de una manera de consumir las obras de arte. Sin embargo, a fin de recuperar la noción de montaje para abordar el vínculo entre reproductibilidad e historia, es fundamental hacer hincapié en el epílogo del ensayo.

En el último parágrafo del texto, como se ha visto en otro capítulo, siguiendo a Brecht, Benjamin propone la "politización del arte" para hacer frente a la "estetización de la política" que el fascismo lleva a cabo. Más allá de lo complejo que ha sido para los especialistas descubrir qué había detrás de la arenga benjaminiana a favor de la politización de las obras, es posible decir al menos que la misma se vincula con la destrucción, la interrupción, de una manera de percibir las obras para construir una mirada y un espectador revolucionarios. Esto implica que las obras asuman una forma que sea inapropiable por parte del fascismo. Estas

premisas benjaminianas no inauguran una discusión que sea importante sólo al arte en tanto disciplina, sino que es "una discusión que importa en términos de una configuración de la vida y de una probable puesta de la estética al servicio de la neutralización de lo que se halla más vivo en esta vida" (Galende, 2009: 139). Se trata de concebir obras que propongan una lectura problemática de la historia, en las que no sea posible subsumir el contenido a la forma y la forma a territorios conocidos, atravesados por una linealidad hegemónica. Por este motivo, Benjamin alienta una destrucción de la estética tradicional, pues ve en ella la plasmación de un programa de formalización de la vida al servicio de la estetización de la política. El arte para Benjamin no tiene a la política como posibilidad, sino que está imbricado necesariamente con ella.

Según Galende, la estetización de la vida política no es un invento del fascismo, sino que es un aprovechamiento por parte de éste de una posibilidad que se inicia con la autonomización de la estética en el siglo XVIII. Esto implica tener presente que, después de la consolidación de la estética, la experiencia estética se ha visto progresivamente arrojada a una devaluación permanente. Lo que hace el fascismo es gestionar esta devaluación junto con la degradación de los sentidos corporales del hombre. En los lugares donde la estetización de la vida política está configurada en un programa de reificación fascista, la politización del arte implica una destrucción del programa esteticista mediante la instauración de una "matriz de legibilidad operada por una relación sensorial directa con la obra en tanto que 'ruina' o 'mortificación'" (Galende, 2009: 142). Lo que Benjamin parece exigir al arte es la destrucción de la alienación, de la expectación extrañada y alejada de todo compromiso con la imagen. Pide, asimismo, la restauración de una fuerza corporal que permita que la humanidad pueda autopreservarse. En este sentido, si lo que hace la estetización es retrotraer la vida a una existencia biológica desagenciada, la politización del arte propugna por la interrupción de esa lógica y la articulación de la vida a través de un arte politizado, consciente de su capacidad de instaurar la discontinuidad y la suspensión de la lógica de la dominación.

A Benjamin importa el arte como un problema político, que se plantea como un terreno propicio para la acción humana, para la disputa por los usos del fascismo y la "gestión estética de la existencia humana" (p. 142). En este sentido, problematiza la relación entre arte y política al poner en evidencia que el contexto de su ensayo es el de una utilización o una apropiación del arte. Los conceptos estéticos heredados contienen relaciones tensionadas, que son resueltas en la apropiación fascista que aplasta toda tensión crítica, disimulando la relación entre arte y política. El fascismo vela esa relación construyendo un terreno autónomo para el arte a partir del cual lo político es configurado a partir del arte como espacio no contaminado. Para

Benjamin, en cambio, el contexto en el cual comprender la relación arte/política es aquel en el cual el fascismo y el comunismo se baten a duelo por el uso que se hace del arte a la luz de una relación de la que no es posible separarse. En relación con estas consideraciones, Galende explicita el modo en que el fascismo se apropia de una falsa "inocencia" del arte:

> […] lo que el fascismo busca en el arte es la esencia misma de la política, pero en circunstancias en las que, haciendo de esta esencia una creación *increada*, el arte se convierte fascistamente en el *punctum* no-político de la política. En su inocencia o en su pureza, en su falsa infancia pre-política o en ese refugio que la autonomía estética le ha reservado a fin de descontaminarla de la vida política, el arte se torna fascista. El fascismo es el arte en estado puro, y esta pureza sólo puede ser diferenciada de la infancia pre-moral del carácter en virtud de la destrucción: el "arte puro" es fascista en el sentido de lo constructivo o lo edificante, jamás en el de lo destructivo o relampagueante. (Galende, 2009: 148)

Se comprende por qué el arte se vuelve para Benjamin una referencia ineludible para pensar lo político. Es posible tomar consciencia de esto cuando el fascismo convirtió al arte en "dispositivo de subjetivación" (Galende, 2009: 149), esto es, se volvió la herramienta de re-teologización de la vida política del hombre. Esto es lo mismo que decir que el fascismo convirtió a la estética en el programa que "continúa la destinación de la vida por parte del derecho" (p. 149). En la época de la reproductibilidad técnica, el fundamento puro de teologización de la vida es la teoría de *l'art pour l'art* y la discusión política del arte es una discusión que "tensiona toda las disoluciones posibles en la teología o la mercancía, en la pureza o la descomposición, en el parasitismo de un ritual mágico perdido o en su prostitución en la moda y los artefactos seriados de la vida diaria" (p. 150). Lo central para Benjamin no es tanto el problema de la circulación mercantil del arte como la interrupción del propósito fascista de poner el arte al servicio de la producción de una vida y una comunidad orgánicas. Benjamin asigna al arte una exigencia revolucionaria que implica la destrucción de la posibilidad de elaboración fáctica de la vida y la política. Esta elaboración fáctica por parte del fascismo conlleva una determinada temporalidad histórica vinculada al desagenciamiento y progreso e historicismo son las notas más evidentes de su lógica caracterizada por la evolución. Benjamin se explaya abundantemente sobre esto y su crítica de la teoría del progreso está diseminada en gran parte de su obra. Sin embargo, es en las tesis de *Sobre el concepto de historia* y el cuaderno N del *Libro de los Pasajes,* donde se hallan una serie de referencias claves. Es en la tesis XIII donde aparece muy claramente expresado el intento benjaminiano de tomar distancia del modo en que la izquierda de su tiempo leyó el curso histórico:

> La teoría socialdemócrata, y aún más su práctica, estuvo determinada por un concepto de progreso que no se atenía a la realidad, sino que poseía una pretensión dogmática. Tal como se pintaba en las cabezas de los socialdemócratas, el progreso era, primero, un progreso de la humanidad misma (y no sólo de sus destrezas y conocimientos). Segundo,

> era un progreso sin término (en correspondencia con una perfectibilidad infinita de la humanidad). Tercero, pasaba por esencialmente indetenible (recorriendo automáticamente un curso sea recto o en espiral). Cada uno de estos predicados es controvertible y en cada uno de ellos la crítica podría iniciar su trabajo. Pero la crítica –si ha de ser inclemente- debe ir más allá de estos predicados y dirigirse a algo que les sea más común a todos ellos. La idea de un progreso del género en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general. (Benjamin, 2007: 34-35)[71]

Benjamin plasma aquí tres sospechas: por un lado, pone en evidencia que se ha confundido el progreso técnico con el progreso de la humanidad como tal; por otro lado, se ha confundido el progreso en general con el perfeccionamiento indefinido del hombre; finalmente, se confundió el progreso con la idea de una línea imparable e inercial. Estas confusiones merecen ser sometidas a crítica, como efectivamente ocurre en el *Libro de los Pasajes*. En el *Konvult* N, vincula la teoría del conocimiento con el dogma del progreso y la destrucción. Allí, la imagen dialéctica funciona como una constelación en la que lo adormecido en el hombre es violentado por la fuerza que caracteriza a la experiencia de un resplandor, pues es "una constelación entre una cosa alienada y una significación que entra en ella deteniéndose en un instante de indiferencia" (Benjamin, 2007: 130).

El pasado es alcanzado por un instante de actualidad que lo despierta y el progreso se liga a la catástrofe, y "catastrófic[a] es la pobre vida del hombre permanezca unida bajo la forma del destino" (Galende, 2009: 158). Por eso el fascismo opera una interrupción de la interrupción de la catástrofe aislando la vida de todo resplandor que pueda sobresaltarla. Es, precisamente, en el sobresalto donde es fundamental recuperar al arte, pues representa el modo en que la crítica del progreso se relaciona con la politización de la estética. La destrucción de las categorías estéticas e históricas habilita una crítica a todo progreso que se vincula al historicismo como ejemplo no *histórico* de historia. En él, el pasado es algo que puede ser abordado desde el presente sin ser contaminado por las disposiciones que son propias de lo contemporáneo.

La estetización del arte y la elaboración fáctica de la vida y la política por parte del fascismo se ligan al presupuesto de una historia que en la lógica progresista impuso un *continuum* catastrófico que olvida e instituye una linealidad homogénea y vacía de la vida.

> El progresismo se convierte en la celebración inconsciente del legado triunfalista que las generaciones de vencedores se transfieren unas a otras. Es esta transferencia lo que el fascismo consuma, y a la vez es esta consumación la que entraña un diferendo en lo que respecta al propio legado. El fascismo no hereda de los conceptos la tensionalidad irresuelta que anida en toda temporalidad, no hereda la oscilación propia a la que la crítica

[71] Si el progresismo es, como sugiere Oyarzún, "la figura del adversario introyectado, subrepticiamente infiltrado en las propias filas, en el propio ánimo", es porque la izquierda socialdemócrata confía a la técnica la salvación del hombre, haciendo que el movimiento obrero adquiera un rostro conformista, que confía la salvación de un momento político en el que ahora vive con demasiada esperanza.

> melancólica somete el propio vacilar de los significados y de las cosas, el fascismo consuma o heredado en la imagen fáctica de una dominación absoluta. (Galende, 2009: 173-174)

Es por eso que la imagen "obra de arte total" que emplea Lacoue-Labarthe (2002) parece hacer justicia a una obra en la que la vida política o social se refleja inmovilizada en una unidad orquestada por el fascismo, que produce una estética unitaria y aproblemática, sin fisuras que permitan hacer el conjunto "escribible" en un sentido barthesiano. El fascismo anestesia la vida humana respecto de su propia aniquilación (o incapacidad para pensar en sí mismo y en otro).

En la época de la reproductibilidad técnica, a la pérdida de autenticidad de la obra de arte, el fascismo responde con el "arte por el arte", una "teología del arte", un estado de "arte puro" que mira con recelo toda función social. Es por eso que Benjamin ve en la reproducción masiva intentos de destrucción del programa del fascismo, pues la reproducción se convierte en una amenaza respecto de la modelación política; el fascismo expone lo que está latente desde siempre en la definición de lo estético como esfera autónoma.

4. Repolitización, imagen profana y shock

A través de la noción de "imagen profana" y el "shock", Benjamin repiensa la esfera de lo artístico para repolitizarla. Se trata de dos figuras que desarrolla a partir de sus abordajes del surrealismo y la obra de Baudelaire. En *Vague de rêves* de Luis Aragon (1924), Benjamin ve un catálogo de personajes que ponen en evidencia "la tensión original de la sociedad secreta [que] tiene que explotar en la lucha objetiva, profana por el poder y el dominio, o de lo contrario se transformará y se desmoronará como manifestación pública" (Benjamin, 1999: 45). Benjamin pensaba que "la vida parecía que sólo merecía la pena vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado por el paso de imágenes que se agitan en masa; el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del 'sentido'" (p. 45). El sueño aparece de la mano de la ebriedad como una iluminación profana, "una iluminación de inspiración materialista que hace explotar las poderosas fuerzas ocultas que se hallan sumidas en los objetos" (Galende, 2009: 195). Las imágenes profanas irrumpen en el relato historicista que cree ver en el pasado un objeto delimitado por un presente supuestamente autónomo, hacen del objeto del pasado que es, en realidad, anacrónico, un objeto contra el que choca violentamente la actualidad. Esto es lo político para Benjamin, es decir, una disrupción en el orden, una interrupción y no una estrategia reconstructiva. La destrucción que Benjamin ve en el surrealismo es la de la irrupción del objeto anacrónico que

se libera del tiempo y habilita un instante de percepción nuevo, no obturado por una narrativa dominante.

Como explica Galende, la alianza entre "arte" y "técnica" que propone Benjamin le permite hacer estallar tanto el mundo carcelario del interior burgués como el mundo del progreso, por lo que se produce una "vivificación" del pasado que se actualiza en el cine con su "dinamita de décimas de segundo". La fascinación benjaminiana con las vanguardias radica en que tienen un efecto liberador de las opresiones del relato historicista. El *shock* o la imagen profana se plasman en el cine mediante las técnicas del montaje que devuelven el presente al relato sobre el pasado y el futuro, lo anacronizan volviéndolo políticamente comprometido con un nuevo relato:

> Esto significa que en buena medida la primacía de lo político respecto de la 'mirada histórica' del progresismo o del historicismo, es correlativa a la politización que fecunda en la propia sala de cine, donde la técnica puede ponerse eventualmente al servicio de una transformación de ciertos modos de percepción". (Galende, 2009: 199)

Benjamin destaca las modificaciones en el aparato perceptivo producidas por el cine. La mirada contemplativa de antes es ahora una mirada dispersa y distraída. En el cine, Benjamin ve una capacidad de la masa para sumergirse en sí misma, separándose del recogimiento de la expectación anterior del arte y proyectándose sobre la dispersión. Por eso la politización del arte implica que el cine se vuelve consciente de que la técnica disipa el cuerpo de la masa volviéndolo poco homogéneo y problemático. Por eso también la politización del arte conlleva la interrupción de todo programa concientizador, pues en el planteo benjaminiano lo verdaderamente fascista es el trabajo del arte al servicio de la consciencia de la masa. Politización, destrucción e interrupción se encadenan para hacer efectivo un despertar del hombre y volver imposible la apropiación de su consciencia y la masificación de su expectación artística.

Es por eso que en Baudelaire Benjamin encuentra la experiencia del shock que contrarresta todo intento adormecedor y junto a la cual la apuesta política de la imagen profana en el surrealismo, configura "un modo de leer en el que las cosas son capturadas en el instante de su retiro, un modo de leer puramente destructivo en relación con la posibilidad de preservar en la consciencia la representación histórica del acontecimiento" (Galende, 2009: 203). El sujeto impide que se lo someta oponiendo la estrategia del shock. Es el en cine donde se puede jugar desde su propia factura la posibilidad de salir de todo anestesiamiento de la estética fascista, poniendo en evidencia que la politización del arte es la destrucción de los mecanismos de identificación de las masas. En efecto, es "la destrucción instantánea, por parte del modelo de

legibilidad que la obra instaura como ruina, de toda administración estética del hombre" (Galende, 2009: 209).

Tal como lo explicita Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada,* Benjamin quería que el proyecto de los Pasajes parisinos fuera una *"prima philosophia"* que en el cuaderno N toma la forma de método benjaminiano, llevando "las concepciones tradicionales de la historia y la filosofía hasta su punto de ruptura" (Buck-Morss, 2001: 243) Benjamin abandona la búsqueda de una "verdad eterna" en la que encontrar un canon filosófico al advertir que es más factible encontrarlo hundido en la decadencia "junto con las cualidades filosóficamente superadas de especificidad empírica, significados cambiantes y, sobre todo, transitoriedad" (p. 243). En efecto, Benjamin propone que la reconstrucción del pasado no se vincula con las convenciones de la apreciación empática para rescatar los objetos históricos (los acontecimientos) de las secuencias falsificadoras a través de las cuales habían sido transmitidos.

La "Ur-historia" benjaminiana es conocimiento político para el cual necesita encontrar una forma que se despegue de los modelos lineales. Necesita una lógica visual que construya los conceptos en imágenes, según las premisas cognoscitivas del montaje, capaz de volver a los acontecimientos objetos y orígenes del presente, evitando la idea de progreso: "Para que un trozo del pasado pueda ser tocado por la realidad presente, no debe existir continuidad entre ellos" (Benjamin, 2007: 587). En este sentido, la construcción de un sentido histórico alternativo implica una destrucción del *continuum* histórico e implica resituarlos en una narrativa problemática, pero especialmente visual. Buck-Morss lo conceptualiza del siguiente modo:

> En tanto historia previa, los objetos son prototipos, ur-fenómenos que pueden ser reconocidos como precursores del presente, no importa cuán distantes o extraños parezcan. Benjamin afirma que si la historia previa de un objeto revela su posibilidad (incluido su potencial utópico), su historia posterior es aquella en la que se muestra lo que ha devenido, en tanto objeto de la historia natural. Ambas son legibles en la "estructura monádica" del objeto histórico "arrancado" del continuum de la historia. (Buck-Morss, 2001: 244)

La historia posterior del objeto deja huellas que se convierten en las imágenes utópicas de los objetos pasados que pueden ser leídas en el presente. Lo actual de los objetos históricos surge de la confrontación entre su historia previa y su historia posterior en el sentido político. La ur-historia, en este sentido, conduce a una actualización y no al progreso. La imagen relampagueante de Benjamin es el reconocimiento del ahora y es, precisamente, el lugar donde el pasado debe ser asido. Es así como Benjamin espera que el shock del reconocimiento produzca un despertar político real. Así lo sintetiza:

> 1) El objeto histórico es aquel para el que el acto de conocimiento tiene lugar como "rescate". 2) La historia se descompone en imágenes, no en narrativas. 3) Siempre que

> tiene lugar un proceso dialéctico, estamos tratando con mónadas. 4) La representación materialista de la historia supone una crítica inmanente del concepto de progreso. 5) El materialismo histórico basa su procedimiento en el fundamento de la experiencia, el sentido común, presencia de espíritu y la dialéctica". (Benjamin, 2007a: 602-603)

La idea de imagen dialéctica tiene un sentido técnico preciso, pues supone un tiempo histórico y una extensión espacial para romper con la linealidad y la lógica progresiva. Hace pensar en la reunión de presente y pasado y en la experiencia histórica revolucionaria que implica reconocer esta superposición. La lógica de las constelaciones históricas sobre las que trabaja Benjamin vuelve visibles los procedimientos que la escritura convencional de la historia oculta.

Buck-Morss repiensa el rescate benjaminiano de los objetos históricos a partir de la noción de alegoría; mejor dicho, se pregunta si ésta resulta adecuada para describir lo que en efecto hacen las imágenes dialécticas. Pensando en la relación de Benjamin con el modernismo, la alegoría juega un papel central en su consideración sobre la historia y el arte. Si el modernismo representa una crisis en el arte y una ruptura radical con la estética anterior, Benjamin, al evitar la historia secuencial, coloca la discontinuidad y la convergencia entre lo moderno y lo lejano y problematiza el arte burgués, al situar las obras de vanguardia en el centro de su lógica del montaje y el modo en que esta teoría refleja la experiencia contemporánea del arte. Por eso, el Benjamin alegorista que propone Buck-Morss, deja el mundo objetivo subsumido a la forma alegórica del montaje de vanguardia introduciendo la realidad en la obra de arte y desarticulando la separación entre arte y totalidad.

Benjamin recurre al montaje como principio constructivo en un sentido similar al de las vanguardias estéticas. El trabajo sobre los pasajes parisinos plantea las ideas en el modo de ideas pictóricas modeladas de acuerdo a los libros de emblemas del siglo XVII, uno de los primeros géneros de publicación masiva.

> En el proyecto de los Pasajes, el jugador y el *flâneur* personifican el tiempo vacío de la modernidad; la prostituta es una imagen de la forma mercancía, los espejos decorativos y los interiores burgueses son emblemáticos del subjetivísimo burgués; el polvo y las figuras de cera son signos de la inmovilidad de la historia; las muñecas mecánicas son emblemáticas de la existencia obrera bajo el industrialismo; el cajero de tienda se percibe como "la imagen viviente, como una alegoría de la caja registradora. (Buck-Mors, 2001: 253)

Benjamin vincula estas imágenes con la figura del coleccionista, es decir, el que reúne objetos que han salido de la circulación y carecen de valor de uso, e intenta armar una colección como su propio sistema histórico. El historiador benjaminiano actúa como coleccionista al actuar y rehistorizar los objetos del pasado, desgarrando el continuo de la historia y construyendo objetos históricos como una constelación de pasado y presente, "políticamente explosiva", según Buck-Morss.

A la luz de estas consideraciones y volviendo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* es posible decir que Benjamin ve en el cine una maquinaria mediatizada que produce una relación más lejana con el actor que en el teatro. La reproductibilidad modifica la percepción artística para siempre y son específicamente las técnicas del cine las que tienen el efecto de shock que produce ese cambio, "un cambio que se viene incubando en la vida de las metrópolis modernas y que es más efectivo que las técnicas utilizadas, por ejemplo, por el dadaísmo" (Díaz, 2010: 48). El *shock* del cine es en algún sentido el de los dadaístas, pero sin la moralidad nihilista (en algún punto nostálgica por la pérdida de la obra aurática). No es difícil ver que Benjamin encontraba, en la provocación a los valores morales en el arte, que el dadaísmo había llegado tarde a los *shocks* que ya producía permanentemente la ciudad moderna.

La acción política es el puente entre el tiempo mesiánico y la historia empírica, es decir, los dos registros del tiempo histórico. El lenguaje teológico tiene gran importancia en el desarrollo benjaminiano y es a través de él que Benjamin conecta la destrucción revolucionaria con la redención. La idea de redención dirige el planteo a la idea de "ur-historia", pues se trata del intento de construir imágenes históricas que superponen el potencial utópico con la catástrofe del presente que Benjamin tiene delante de sus ojos.

> Apunta a la capacidad de "shock" de estas imágenes yuxtapuestas para provocar el despertar revolucionario. De aquí que: "No tengo nada para decir, sólo para mostrar". Y, sin embargo, cuando Benjamin intentó, como en el primer ensayo sobre Baudelaire, dejar que el montaje de hechos históricos hablara por sí mismo, corrió el riesgo de que los actores absorbieran estos 'shocks' de la misma manera distraída, con la misma conciencia soñolienta con la que absorbían las sensaciones al vagabundear por las calles de la ciudad, o al caminar por los pasillos de los grandes almacenes. (Buck-Morss, 2001: 277)

La conceptualización benjaminiana del cine piensa a las técnicas del cine como preparando a los hombres para acomodarse a la vida en la ciudad con la nueva forma de percepción para hacerle frente. Benjamin interroga la París de Baudelaire y los Pasajes parisinos con esta intención y, en este contexto, el arte parece tener la capacidad de expresar demandas que no están resueltas en la realidad o que, directamente, se le anticipan por completo. El cine y sus shocks responden a una necesidad de la vida, ampliando la percepción o restaurándola para que sepa enfrentarse a la fantasmagoría moderna. Si, como queda explicitado en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* la obra pierde el aura y su fundamento cultual, Benjamin escapa a "el arte por el arte" con un llamado a la politización, que implica entender la política como una práctica activa y consciente, opuesta a la pasividad cultural o puramente fruitiva.

En el trabajo sobre los Pasajes, Benjamin vincula el cambio de percepción con la deconstrucción de mitos del siglo XIX y diseña un tipo de intervención nueva. El carácter abierto de la obra tiene un significado no sólo histórico-epistemológico, sino también metodológico, dado que se trata de un trabajo de historia a partir de imágenes y de una lógica imagética, produciendo lo que Márcio Seligmann-Silva denomina un "giro visual del saber" (2008: 96). La *theorein* (de "contemplar", "ver") reenvía a un régimen escópico que implica una nueva forma de ver el mundo, una forma verbo-visual. En el *Passagenwerk*, el trabajo sobre la historia se perfecciona en la dirección de una intervención política en el trascurso histórico: "la historiografía en ruinas que vemos en los *Pasajes* es el correlato del modelo histórico como acumulación de ruinas" (p. 96).

Como el coleccionista, el historiador escribe un relato que cita objetos históricos y, en el concepto de cita "está implícito que el objeto histórico en cuestión sea extraído de su contexto" (N 11, 3). El coleccionista arranca las cosas de su contexto, como el gesto benjaminiano que con su historiografía-montaje fisura el *continuum* de la dominación, vinculada a una teología profana, sin aura, que homologa la posibilidad de una sociedad liberada con la posibilidad de una memoria real del pasado (memoria que se arma –en tanto entramado de residuos- a partir del principio del montaje).

El proyecto de los *Pasajes* conlleva un modo de comprometerse con el presente a partir del cual remodelar el hacer y pensar históricos, sin remitir siempre a las nociones de progreso y decadencia. Implicaba, a su vez, una visualización, es decir, una consolidación de la comprensión marxista de la historia al precio de la visibilidad (*Anschaulichkeit*) de ella. Por eso, el primer paso es aplicar el montaje, esto es, "erigir grandes construcciones a partir de elementos minúsculos, recortados con claridad y precisión" (Seligmann-Silva: 98) para descubrir la totalidad del acontecimiento a partir de los minúsculos componentes de su construcción. La construcción warburgiana de los paneles de historia adquiere en Benjamin un sentido casi literal. En ambos casos, es posible encontrar cierta fascinación por el detalle y los fenómenos pequeños y, en ambos, opera una lectura de lo histórico que se mueve por saltos y semejanzas y una escritura que interrumpe y fragmenta.

5. *Histoire(s) du cinéma,* imágenes de historia

El principio de construcción de la historia es, tanto para Benjamin como para Godard, el montaje de heterogéneos, que posibilita una auténtica (re)construcción del sentido a partir de analogías y yuxtaposiciones abusivas desde una mirada convencional. Es a la luz de esta premisa que es posible pensar las *Histoire(s) du cinéma* de Godard con herramientas y atención

similares con las que enfrentar el *Libro de los Pasajes* o las tesis de *Sobre el concepto de historia.*

Las *Histoire(s)* comienzan con la voz en *off* de Godard que dice "no cambiar nada para que todo sea diferente". A simple vista, podría parecer una variación del gatopardismo, inmortalizado en *El gatopardo* (*Il gatopardo*, Lucchino Visconti, 1963), "si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie". Sin embargo, puede ser también la versión de un aforismo de Robert Bresson (1997: 102),[72] que supone una declaración de principios: la historia puede no cambiar, pero el cine no sólo *puede* arrojar una mirada diferente sobre las cosas, sino que *debe* hacerlo.

Sobre fondo negro aparece como rótulo inicial: *Hoc opus, hic labor est* ("esta es la obra, aquí está el trabajo"). Esta referencia a la *Eneida* de Virgilio podría pensarse como alusión a un motivo central, una suerte de descenso a los infiernos que Godard va a hacer con la historia del siglo XX. La cita es del parlamento de la Sibila a Eneas, cuando aquella asegura que es posible descender al infierno, pero no así volver a la superficie de la tierra. Por eso "*hoc opus, hic labor est*", esto es lo trabajoso, esto es lo difícil. Esta es la tarea de Godard, es decir, revisar la historia a través del cine, sin la certeza de que podrá regresar fácilmente de ese desplazamiento.[73]

A fin de centrar la atención sobre las operaciones realizadas por Godard en las *Histoire(s),* es fundamental remitir a algunos tramos de la serie en particular. El capítulo 1a, *Todas las historias,* prácticamente se abre con un ejemplo de montaje simbólico, pues el cartel "Que cada ojo negocie por sí mismo" se yuxtapone con la imagen de *La ventana indiscreta* (*Rear Window,* Alfred Hitchcock, 1954) produciendo no sólo un instante de obvia reflexividad –pues la imagen del film hitcocockeano se abre con el personaje interpretado por James Stewart mirando el mundo a través de su ventana desde el objetivo de su cámara de fotos-, sino que, además, produce una analogía entre el "ojo" mencionado en el cartel y el "ojo/objetivo" de la cámara fotográfica que se ve en la imagen. Algo similar ocurre con la imagen del domador de pulgas de *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955), quien mira a través de una lupa y su ojo se ve enorme. Estos mecanismos del "ver" aparecen homologados, sin distinción entre lo "natural" del sentido de la vista y los dispositivos artificiales, que, posiblemente, puedan aludir al modo en que se *ve* el mundo contemporáneo, mediatizado por una serie de artefactos "objetivos" (como el de la cámara de fotos), como hace el personaje del film de Hitchcock.

[72] El original es: "Sin cambiar nada, que todo sea diferente".

[73] La referencia a Virgilio señala la solemnidad con la que Godard se toma este trabajo. La premisa de su apuesta histórico-cinematográfica se acompaña con el tercer movimiento de la Sonata para viola op. 31 nº 4 de Paul Hindemith4.

Este efecto de montaje se da por analogía y se recupera retrospectivamente cuando en el capítulo 1b, *Una historia sola*, se lee al comienzo "Cogito ergo video", configurando otra homologación fundamental, ya no entre el ojo y los artefactos, sino entre el pensar y el ver (además de evidente referencia cartesiana que propone pensar la relación entre filosofía y cine). En algún sentido, se produce otra equiparación parecida entre la imagen de la moviola que va marcando la cadencia de varios tramos de la serie y el sonido de la máquina de escribir eléctrica de Godard que escande el ritmo narrativo de casi toda la serie. La escritura textual de la serie se *escribe* con la máquina de escribir, que recoge las citas a "los mil focos de la cultura" (1999: 100) y las reflexiones del realizador, con el montaje cinematográfico que trama la imagen audio-visual.

El montaje dialéctico une las imágenes de la aristocracia que Jean Renoir disecciona en *La regla del juego* (*La règle du jeu,* 1939) con la pobreza que Charles Chaplin llevó al cine sistemáticamente. "El cine sustituye", dice Godard, mientras se superponen la imagen de *Fausto* (*Faust,* F.W.Murnau, 1926) y de Cyd Charisse, o de *Pimpollos rotos* (*Broken Blossoms*, David W. Griffith, 1919) junto a *French Cancan* (Jean Renoir, 1954) y, alternadamente, la caída de Lillian Gish, golpeada por su padre, con la imagen de *Iván el terrible* (*Ivan Grozny*, Sergei Eisenstein, 1944) y que se encadenan con imágenes del cine ruso que acompañó al proceso de 1917. A su vez, las imágenes del cine de la etapa revolucionaria de Eisenstein, inauguran otro choque que no sólo recuerda la estrategia de montaje de Eisenstein, sino que conceptualiza las dos grandes maquinarias cinematográficas que se disputaron el relato de la historia a lo largo del siglo XX. Por un lado, el cine de Eisenstein, Vertov, Pudovkin, entre otros; por otro lado, la MGM (Metro Goldwyn Meyer) –"es decir, Hollywood", tal como afirma Godard-. Este gran contendiente queda representado en las *Histoire(s)* por la figura de Irving Thalberg, gran magnate de la industria cinematográfica de las primeras décadas del siglo XX, "el único que cada día pensaba 52 películas". Así quedan yuxtapuestas las dos grandes empresas cinematográficas que representaron a lo largo del siglo ideologías opuestas, aunque eso no impidiera que gran parte de los directores rusos de la época emularan los mecanismos narrativos y visuales del "creador" del cine norteamericano, David W. Griffith. Godard lo construye a partir de un desplazamiento de las letras que conforman *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis-Khana*, Vsevolod Pudovkin, 1928), que se convierte en la palabra PRAVDA ("verdad"); luego, la muerte de Lenin en primer plano se superpone con la imagen de Chaplin, para terminar en la referencia a uno de los directores "malditos" de Hollywood, Erich von Stroheim. Poco después, la palabra "Soñar" se sobreimprime sobre la bandera norteamericana,

tal vez en una irónica alusión a von Stroheim, el director más soñador y osado de los años 1920 en Estados Unidos, pero el más censurado ideológica y creativamente.

A la clasificación de Rancière, que incluye el montaje dialéctico y el montaje simbólico, habría que sumar otra clasificación. En el capítulo 1a, Godard superpone la imagen de Rita Hayworth y *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan,* Benjamin Christensen, 1922), film en el que se repiensa la figura de la "bruja" o "hechicera" desde la Edad Media hasta los años 1920. No obstante, la yuxtaposición cobra más interés si se advierte que el film de Christensen homologa el modo en que la historia pensó a las brujas y estigmatizadas y la forma en que el siglo XX construyó la figura de la "histérica". En este sentido, las divas de Hollywood, las hechiceras de la Inquisición y las histéricas de Charcot quedan equiparadas, poniendo de manifiesto el modo en que el método anacrónico no pierde rigurosidad, sino que se vuelve un procedimiento esencial para pensar las repeticiones históricas en torno a la exclusión y el estigma. Sólo hay que esperar a otro tramo de las *Histoire(s)* para que las figuras del "judío" y el "musulmán" le den continuidad histórica a estas premisas.

En otro tramo de la serie, aparece la frase "Todas las historias del cine que no se han hecho nunca". Esta expresión parece encarnar otro mecanismo de *escritura* cinematográfica que se vincula al modo en que Godard queda inscripto en su propio artefacto. Sólo para mencionar algunos de esos artificios, "His-toi-toi du cinéma" o "Histoire(s) du cinémoi" o "Histoire(s) du cinema con una 's'", o bien "Todas las historias que habría, que habrá, que ha habido". La sutileza que caracteriza el montaje de imágenes se convierte en una marcada autorreferencia que exhibe sus condiciones de posibilidad. Las huellas enunciativas no se desvelan solamente a partir de los carteles, sino que el ensamblaje se inscribe en el medio, entre lo dialéctico y lo simbólico, como en el caso de la yuxtaposición de *El desprecio* (*Le mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), *The Girls* y Anna Karina o de *Buenos días, Tristeza* (*Bonjour, tristesse,* Otto Preminger, 1958), los films de Kenyi Mizoguchi y el lobo lujurioso de las animaciones de Tex Avery. En *Blitz Wolf* (1942), los intertítulos presentan al personaje del siguiente modo: "El lobo en esta película NO es ficticio. ¡Cualquier similitud entre este lobo y ese (*!!#...%) de Hitler es totalmente intencional!"

Como ya se ha mencionado, las *Histoire(s)* pivotean sobre el acontecimiento del exterminio durante el nazismo. Así cobra un particular sentido la mención a *Histoire(s) du cinéma* con una "s" y agrega Godard, "con 'ss'". Es entonces cuando la trama y la voz de Godard ceden el paso al material de archivo, que incluye la imagen de Hitler. Este es el prólogo de una secuencia que menciona que Radio París era alemana, con la ilustración de imágenes nazis, secuencia que termina con la mención a *El gran dictador* (*The Great Dictator,* Charles Chaplin, 1940) y *Ser o*

no ser (*To Be or Not To Be*, Ernst Lubitsch, 1942), dos de las parodias más ideológicamente interesantes del cine clásico. La frase "Un simple rectángulo de 35 mm salva el honor de toda la realidad" remite, nuevamente, a la cuestión de la culpa del cine por no haber estado para filmar los campos, que se suma ahora al problema del colaboracionismo francés. Este desplazamiento del ámbito fílmico a la realidad se da por una alternancia y yuxtaposición de las ficciones mencionadas a la imagen de la explanada de ingreso a Auschwitz. Esta decisión de montaje permite pensar en el modo en que, a la hora de dar cuenta de la historia o configurar cinematográficamente un fenómeno histórico, la ficción y el documental se vuelven igualmente útiles si el montaje tiene para ellos otra trama como destino.

Godard se sirve de este tramo de las *Histoire(s)* para pronunciarse sobre "lo alemán" desde diversos aspectos. Desde la figura de Sigfrido a Fritz Lang, desde los documentales sobre la *Wehrmacht* a *El gran dictador,* desde las imágenes de los sobrevivientes a Hitler y el polaco que conducía los deportados a Treblinka. Esta construcción no se detiene frente a la yuxtaposición entre la imagen de un grupo de mujeres desnudas y Hitler, en la que posiblemente sea una referencia a las deportadas camino a las cámaras de gas. De estas superposiciones surge la afirmación siguiente: "Esta es la lección de los noticiarios. De *El nacimiento de una nación*, de *Sierra de Teruel*, de *Roma, ciudad abierta*". Sobre el logo de la Fox y con música operística se sobreimprime "La guerra está ahí", que se repite sobre imágenes de Goya para dejar claro que "El cinematógrafo nunca ha querido producir un acontecimiento, sino en primer lugar una visión". Godard ve en el cine una "nueva manera –que no se había visto jamás- de llamar las cosas por su nombre, una manera de ver los pequeños y los grandes acontecimientos que fue inmediatamente popular, y que reclamó inmediatamente también el mundo entero", pues, en síntesis, "el cine fue hecho para pensar y, en entonces, para curar las enfermedades" (Darmon, 2011: 29).

Es precisamente la idea de "visión" la que parece regir gran parte del entramado godardiano. En una suerte de analogía entre la tela blanca del pintor y la pantalla, aparece tanto *Saturno devorando a sus hijos* (1819-1823) y *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1813-1814) de Goya, como la liebre muerta en la sesión de caza en *La regla del juego.* Aquí el cine parece hacer gala de su impronta impura recogiendo el vínculo entre la historia del arte, las artes plásticas y la historia del cine. Asimismo, el desplazamiento de la Historia a las *Histoire(s)* aparece claramente en este fragmento:

> Y así, durante casi cincuenta años, en la sombra, el pueblo de las salas oscuras quema lo imaginario para calentar lo real, ahora éste se venga y quiere verdaderas lágrimas y verdadera sangre. Pero de Viena a Madrid, de Siodmak a Capra, de París a Los Angeles y Moscú, de Renoir a Malraux y Dovjenko, los grandes realizadores de ficción fueron incapaces de controlar la venganza que habían puesto en escena veinte veces.

Godard es capaz de superponer imágenes de *La edad de oro* (1930) de Luis Buñuel con conocidas vistas de Auschwitz y sumar un comentario explícito como "Nunca olvidaré". El cine no fue capaz de impedir el horror, por eso debe hacerse cargo de un siglo complejo: "Y si Georges Stevens no hubiera utilizado la primera película de 16 en color en Auschwitz y Ravensbrück, jamás, sin duda, la felicidad de Elizabeth Taylor habría encontrado *un lugar en el sol"*. La referencia a *Un lugar en el sol* [en Argentina estrenada como *Ambiciones que matan – A Place in the Sun*] se ilustra con la utilización del montaje de atracciones, cuyos efectos políticos son apenas imaginables: la imagen de Elizabeth Taylor se alterna con la de un deportado agonizante, mientras el gesto irónico de Godard refuerza su hipótesis reflexiva: "¡Oh! ¡Qué maravilla poder mirar aquello que no vemos!".

Esta primera parte se cierra con la imagen de Giulietta Massina en *La Strada*, sobre la que se imprime el final de *Alemania año cero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1948). Los últimos instantes de Edmund, un niño en la Alemania de posguerra, aparecen ralentizados, acentuando su desolación. Godard cita a Wittgenstein: "¿Tienes dos manos? pregunta el ciego. Pero no me aseguro de ello mirándomelas. ¿Por qué confiar en mis ojos si dudo de tal cosa? Sí, ¿por qué habría de poner a prueba mis ojos mirando si lo que veo son dos manos?" (Wittgenstein, 2000: 18). Estas dudas sobre la mirada parecen referir a Europa, que apenas sale del asombro que le provoca lo que tiene delante de sus ojos, un niño que se suicida, momento que queda amplificado por la 5ª Sinfonía, *Di Tre Re*, de Arthur Honegger.

En los instantes finales de este capítulo, una serie de imágenes dan paso a Max Linder junto al lago Lemán. A este gran cómico francés contemporáneo de Chaplin, cuya carrera se vio frenada por los daños de la Primera Guerra Mundial, Godard le atribuye en su entramado tramposo *Au Secours!,* que en realidad es un film de Abel Gance de 1924. Mientras tanto, la voz de una mujer construye otro final, el de la muerte por el gas Zyklon B, cuando se ve a un joven en el agua, tal vez, una alusión a los "hundidos" de Primo Levi.

El capítulo 1b, *Una historia sola* –título que posiblemente refiera a la soledad de este proceso historiador-cinematográfico que se emprende con las *Histoire(s)*-, comienza con la ya mentada expresión "Cogito ergo video" en un cartel que da paso a un montaje de imágenes heterogéneas que van desde la bruja de *Blancanieves* (*Snow White,* 1937) hasta *Las tres luces* de Fritz Lang. De esta heterogeneidad está hecha la trama de las *Histoire(s)*, a la que el mismo realizador le atribuye la posibilidad de contar la historia: "No se puede explicar de otro modo, que el cine, como heredero de la fotografía, siempre haya querido ser más verdadero que la vida. Es por eso que se convierte en espectáculo. Ni un arte ni una técnica". Entre arte y técnica, Godard atribuye al cine ciertas prerrogativas y ciertos deberes. En este sentido, "Heredero de la

fotografía", se dice en las *Histoire(s)*, "pero al heredar esta historia, el cine hereda no sólo sus derechos a reproducir una parte de lo real, sino sobre todo sus deberes". Esto da paso a una frase que se repite: "El cine, como el cristianismo, no se funda en una verdad histórica", esto señala una analogía entre historia y narración, que se reafirma con lo siguiente: "nos da un relato, una historia y ahora nos dice: ¡cree!". Godard subraya una superposición entre la narración y la Historia y, además, si bien hace evidente una falsedad implícita, lo desactiva como problema. El cine se convierte entonces en un soporte para contar las narraciones de la Historia, igual que la historiografía, pero con un léxico propio. Godard afirma que el cine nunca ha sido un arte, sino que es una técnica que no ha cambiado desde *La llegada del tren a la estación* o *La comida del bebé* de los hermanos Lumière (aproximadamente, 1895). Por eso el realizador ilustra estas ideas con la imagen de la cámara o el ojo de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929), pero también las imágenes fotográficas de Leni Riefenstahl con la comunidad Nuba en África. Para afirmar poco después "No es una imagen justa. Justo una imagen".

Los dos primeros capítulos, *Todas las historias* (1a) y *Una historia sola* (1b), presentados en el Festival de Cannes en 1988, señalan el comienzo de un proyecto que pretendía poner en evidencia el modo en que el cine podía contar, cual proyecto warburgiano, la historia en imágenes. *Una historia sola* recurre repetidamente a una imagen: la de una pareja proyectando un film en dirección al espectador, procedente del film de Ingmar Bergman *Prisión* (*Fängelse*, 1949) en su traducción literal y *El demonio nos gobierna* en su versión para Argentina. Sobre esta imagen, se lee *L'ange* (el ángel), lo que rima con la posterior imagen de *El crimen del Sr. Lange* (*Le Crime de M. Lange*, Jean Renoir, 1936) y, en relación con lo que sigue, también podría entenderse como una alusión al ángel de la historia de Benjamin. Las palabras van conformando lentamente una frase: "Pero de otro duelo me callo, y así comienza". Mientras se ven imágenes de *Los contrabandistas de Moonfleet (Moonflet*, Fritz Lang, 1955), *El crimen del Sr. Lange*, *Las tres luces* y la de *Misión de dos valientes* (*Two Rode Together*, John Ford, 1961), que se alternan con un extraño dibujo, quizá una princesa frente a la malvada bruja de *Blancanieves*, a la vez que puede oírse la cita de Lautrémont: "Toda el agua del mar no basta para lavar una mancha de sangre intelectual" (Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, 1870).

El acontecimiento de la Segunda Guerra Mundial obliga a Godard a la difícil tarea de desvelar las huellas y enfrentarse a un misterio como el que parece representar la pintura de Gauguin, *Las palabras del diablo* (1892), que se ve en las *Histoire(s)* tras la imagen de una mujer de Picasso en *Las dos amigas* (1965). Un poeta que, siguiendo el rótulo que aparece, habrá de contar "todas las historias", hasta las más duras, como las de los pies de los deportados de la

imagen. Pero también se trata de "una historia sola", la soledad de esa historia, de hacer esa historia. Y tras leerse "Sólo el cine" *(Seul le cinéma*) aparece "No te hagas ningún daño". Mientras tanto, se oye la canción de Leonard Cohen *If It Be Your Will* y se lee una vez más *"L'ange".* La imagen del ángel se mezcla con la de la particular versión del príncipe Mishkin que hacía Godard en *Soigne ta droite* (1987). Para terminar, al tiempo que procedente de la banda de sonido de *The Lost Squadron* (George Archainbaud, 1932), se oye a Erich von Stroheim gritando en un rodaje, se ve el rescate de Madeleine de las aguas de la bahía de San Francisco en *Vértigo* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958). Esta imagen representa en cierto modo la imagen de un milagro, una esperanza, la de que se puede salvar aquello que ha caído. Como cierre, una imagen de *Pandora and the Flying Dutchman* (Albert Lewin, 1951): Pandora nadando en la noche hacia el barco.

El capítulo 2a, *Sólo el cine,* pone el acento en la capacidad del cine para mostrar lo que de otra forma no se puede ver. Como si intentara hacer una relectura de la teoría de la fotogenia de los años 1920, Godard intenta ver qué hay de específico en ese dispositivo. Esta parte de las *Histoire(s)* consta de dos elementos principales: por un lado, una entrevista del crítico Serge Daney (1998); por otro lado, la lectura del poema *Le voyage* que hace la actriz Julie Delpy. En la entrevista, es posible percibir claramente algunas de las pretensiones del realizador respecto a lo que en las *Histoire(s)* intenta decir sobre la relación cine/historia. En los versos de Baudelaire, se puede encontrar un vínculo entre esta relación –tal vez *malgré* Baudelaire- y la infancia del arte y su posterior caída. Para Godard, *Le voyage* parece anunciar el cine: "Comprendí que Baudelaire, de hecho, en el momento en el que escribió ese poema no lo hizo por casualidad, y que describía el cine... En un momento, dice 'pasad sobre nuestros espíritus, tensos como una tela, vuestros recuerdos con sus horizontes enmarcados', claro que sí, también es la pantalla de cine; él nunca lo vio, pero lo anticipó, por decirlo de algún modo" (Godard, 2000: 45-46).

En este capítulo, una de las dedicatorias es para Santiago Álvarez, uno de los más importantes realizadores y montajistas que acompañaron la revolución cubana. Esta referencia imprime, de algún modo, una sobredeterminación a las imágenes en relación con la importancia del montaje. Cine, política e historia quedan ligados como los soportes adecuados para revisar el siglo XX: "Hacer una descripción precisa de lo que nunca ha sucedido es la tarea del historiador". Sobre esta idea trabaja Godard intensamente, como lo hace también sobre el énfasis en dejar claro que la historia y la historia del cine se escriben "en plural", "con una 's'". "Hacer la propia historia", dice explícitamente. Como leyendo la historia del cine "a contrapelo", el realizar explicita su mecanismo narrativo y el principio que guía su montaje,

esto es, contar la historia que nunca ha sido contada. Y bajo esta premisa, aparece una homologación que funciona como un principio historiador-cinematográfico y político: *contar la historia es hacer la historia*. Godard insiste en que la suya es "una historia que había sido contada, pero nunca relatada". Por eso, después se imprime el siguiente rótulo: "Montaje, mi bella preocupación". Era necesario el montaje para contar verdaderamente esta historia, para que las imágenes contaran su propia historia y la Historia.

El óleo *La isla de los muertos* de Böcklin (1880) da paso a una Julie Delpy vehemente que recita la siguiente estrofa: "¡Queremos viajar sin vapor y sin velas! Para distraer el hastío de nuestras prisiones, haced pasar sobre nuestros espíritus, tensos como una tela, vuestros recuerdos con su marco de horizonte". Estos versos reflejan la idea que Baudelaire tenía en mente y a partir de la cual se puede entender el supuesto preanuncio que ve Godard: la tela tensada es la pantalla sobre la que se proyecta, y "marco" o "encuadre" pueden corresponder a la traducción de "*cadre*". Sobre estas notas mentales de Godard se apoyan los primeros acordes de *El clave bien temperado* BWV 846 de Johann Sebastian Bach (Libro I, preludio y fuga nº 1) mientras las imágenes de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) y *Brute Foce* (Jules Dassin, 1947) parecen evocar a aquéllos que desean escapar de sus prisiones. El rótulo "Todo es verdad" aparece evocando el proyecto de Orson Welles, viéndose a éste en una imagen marítima y dando a entender que la poética historia de este viaje que emprendió el cine, es pura verdad.

La idea de "viaje" encadena elementos heterogéneos mientras las palabras de Baudelaire funcionan como un aglutinante frágil: "Saludamos con trompetas a ídolos; a tronos constelados de joyas luminosas..." Con estas palabras quedan asociados distintos directores de cine junto a una cámara: Samuel Fuller, Charles Chaplin, Yasujiro Ozu, Elia Kazan. También aparecen Stan Laurel y Oliver Hardy, seguidos de Jean Cocteau y Georges Franju. Su recuerdo se sella con el rótulo "Belleza fatal" sobre el dibujo de una asustada *Blancanieves,* que se superpone a las imágenes de *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*, Jean Cocteau, 1932).

Sobre la belleza fatal se explaya el capítulo 2b, *Fatale Beauté*, que parece componerse como una variación sobre el verso de Rilke: "Porque lo bello no es sino el principio de lo terrible" (Rilke, 1993: 61), aunque Godard no lo cita. El capítulo introduce una canción sobre un poema de José Agustín Goytisolo, grabada por Paco Ibáñez, *Palabras para Julia*. Son las palabras de un padre a su hija, pero Godard lo presenta como si fuera un hombre que se dirige a su amada, pues sigue una serie de mujeres encabezadas por Simone de Beauvoir (imagen de la famosa fotografía que le hizo Gisèle Freund). Luego, las imágenes de *Dr. Mabuse, el jugador* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, Fritz Lang, 1922) *L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier, 1924), y *Johan* (Mauritz Stiller, 1925) en las que se ve a mujeres desmayadas a las que llevan en brazos.

Tras un montaje de imágenes de muertes en el cine, aparece un rótulo que será el título de una de las partes de las *Histoire(s):* "El control del universo". Esta idea de control se liga a la tarea del realizador, que es también el que puede elegir qué muertes poner y cuáles no, como hace con la muerte fatal de la bella Anna Magnani en *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945). En este sentido, cuando vuelve a aparecer el rótulo *Histoire(s) de cinémoi,* queda claro que la remisión es al realizador cinematográfico (a Godard en particular) el que controla el universo de su relato sobre la historia. Frente a la máquina de escribir, Godard enumera obras literarias como *La montaña mágica* (Thomas Mann, 1924) y *La dama de las camelias* (Alexandre Dumas, 1848) a los que sigue la imagen de Monica Vitti en el acantilado en *La aventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960). Luego, el cine y la historia se vuelven a ligar trágicamente en el fluir de la consciencia godardiana, que une lo imposible: "Y Friedrich Murnau y Karl Freund, ellos inventaron las iluminaciones de Núremberg, cuando Hitler aún no tenía con qué pagarse una cerveza en los cafés de Munich". Esta reflexión refiere a los contraluces expresionistas que poblaron el cine de la primera posguerra alemana hasta 1933 y, luego del exilio, las imágenes norteamericanas de los treinta, cuarenta y cincuenta.

Con la música de la *Sonata para viola y piano* op. 11 nº 4 de Paul Hindemith, se marca una cesura que permite desarrollar otro de los tópicos del capítulo: "Ni un arte ni una técnica... un misterio". ¿A qué misterio se refiere? Al de la tranquilidad de Seurat en *El baño de Asnières* (1884), a la desaparición de Albertine, a quien parece representar la *Bañista rubia* de Renoir (1881) o el misterio de la materialidad misma del cine. Esa esencia misteriosa es capaz de expresar para Godard lo que se escapa a las palabras, lo que excede el lenguaje literario y que queda condensado tal vez en la recurrente imagen del rescate de Debbie en *Más corazón que odio* (*The Searchers,* John Ford, 1956). Por eso *Seul le cinéma, Tout Seul*, ahí el misterio de "*le temps retrouvé*" y del "*se retrouver*". Por eso aparece el rótulo dedicado a "Marcel" y a la belleza furtiva y escurridiza de "Albertine", belleza fatal irrepresentable hasta el punto de quedar yuxtapuestos a una cabeza sin rostro de Max Ernst, *Los invitados del domingo* (1924).

Los capítulos 3ª, *La moneda de lo absoluto* y 3b, *Una nueva ola,* fueron presentados en el Festival de Locarno de 1995. Ambos capítulos cuentan con un segundo título. En el primero, es *La respuesta de las tinieblas,* que complementa el sentido del título principal (título del tercero de los libros que componen *Las voces del silencio* de Malraux, en el que se habla del camino que siguieron los artistas por lograr su autonomía, es decir, de algún modo, la moneda con la que se paga ese absoluto). Godard plantea aquí una relación del cine con la pintura moderna,

estableciendo una continuidad del espíritu creativo que se detendrá con los horrores de la Segunda Guerra Mundial.

La primera parte del capítulo versa sobre un discurso de Victor Hugo (2000) en contra de la indiferencia de los gobiernos europeos ante las atrocidades que se cometían en los Balcanes, la masacre de los serbios por parte de los turcos antes de la guerra ruso-turca de 1877-1878. Esta referencia cobra sentido especialmente porque contemporáneamente al film de Godard estaba teniendo lugar la guerra en la antigua Yugoslavia,[74] por lo que esta remisión hace resonar una idea de repetición histórica (y cierta redención cinematográfica) que Godard logra a través de la utilización de algunos motivos visuales y las palabras de Victor Hugo, las que Godard lee como si fuera un murmullo ronco y horrorizado sobre los acordes de Bach (el Coral BWV 721). Las imágenes que ilustran este segmento son, fundamentalmente, *Saturno devorando a sus hijos* (1820-23) y *Judith decapitando a Holofernes* (Artemisia Gentileschi, 1625-30): "He aquí el hecho: se asesina a un pueblo. ¿Dónde? En Europa. ¿De este hecho hay testigos? Un testigo, el mundo entero. ¿Los gobiernos lo ven? No". En otro tramo, mientras se ve una batalla de Uccello, *Batalla de San Romano: Intervención de Micheletto de Cotignola* (hacia 1450), Godard pronuncia una declaración de principios que puede ayudar a comprender el fondo del proyecto estético-político de las *Histoire(s)*: "la civilización está en los pueblos, la barbarie en los gobernantes". Este *dictum* aparece ilustrado con la *Piedad* (1837) de Delacroix y la frase "Lo que el género humano sabe, los gobiernos lo ignoran. Esto se debe a que los gobiernos no ven sino a través de una miopía, la razón de Estado. El género humano mira con otro ojo, la conciencia". Luego, un cadáver consumido y nuevamente la *Piedad*, intentando dar idea de la consciencia del hombre frente al sufrimiento del hombre. Sobre este montaje adquiere plena significación una frase emblemática del capítulo: "que los crímenes son crímenes, que no le está más permitido a un gobierno que a un individuo ser un asesino". Sobre este mensaje, la foto sacada por Luc Delahaye de una mujer herida en Bosnia, a la que parece mirar Robert Capa en una conocida fotografía durante la Guerra Civil Española. Nuevamente, cierta homologación entre crímenes de gobernantes y cierta perplejidad del artista frente a lo que el hombre es capaz de hacer.

Godard caracteriza a los políticos de la modernidad con las notas del crimen y la muerte. El montaje, su "bella preocupación", configura un *collage* que va desde la negrura descarnada de Goya hasta las imágenes de la televisión y los muertos en las calles. Esta lógica se reafirma con la insistencia sobre la violencia que parece retomar la premisa de Frantz Fanon en *Los*

[74] En varias ocasiones, Godard ha mostrado su preocupación por la guerra en los Balcanes: es el tema de fondo de *For Ever Mozart* (1996) y *Je vous salue Sarajevo* (1993). También está presente en el corto *De l'origine du XXIème siècle* (2000), y vuelve a un Sarajevo en ruinas en *Notre musique* (2004).

condenados de la tierra (*Les damnés de la terre*, 1961) y el célebre prólogo de Jean-Paul Sartre a la primera edición, pues Godard también parece pensar que a la violencia hay que responder con una violencia mayor: "si existe un gobierno de bestias salvajes, debe ser tratado como una bestia salvaje", dice en su film. Y así sigue:

> Que a esta misma hora, muy cerca de nosotros, ahí, ante nuestros ojos, se masacra, se incendia, se saquea, se extermina, se degüella a los padres y a las madres, se vende a las chicas y a los muchachos; que a los niños demasiado pequeños para ser vendidos se les mata de un sablazo; que se quema a las familias en las casas; que tal población, Balak, por ejemplo, en algunas horas queda reducida de nueve mil habitantes a trescientos; que los cementerios están atestados con más cadáveres de los que se pueden enterrar, de manera que a los vivos que les han enviado a la matanza, los muertos envían la peste, lo que está bien; esto enseñemos a los gobiernos de Europa, que rajan a las embarazadas para matarles los hijos en las entrañas, que en las plazas públicas hay montones de esqueletos de mujeres con la huella de haber sido reventadas, que los perros por las calles roen el cráneo de las jóvenes violadas, que todo esto es horrible, que bastaría un gesto de los gobiernos de Europa para impedir.

Godard liga esta benjaminiana equiparación entre gobierno y violencia a una reflexión sobre la televisión: "¿La de la batalla de Borodino y el final de la dominación francesa contada por Tolstoi? ¿La de la batalla de Bagdad contada por la CNN, el triunfo de la televisión americana y sus *groupies*?". La guerra se vincula dialécticamente a la imagen y la noción de horror a la del consumo que caracteriza las sociedades contemporáneas, en particular, el consumo de imágenes televisadas y lo que con Debord podría llamarse, la espectacularización de la vida (y la muerte). Así, sobre *La guerra*, óleo de Henri Rousseau de 1894, el rótulo RAI (Radiotelevisión italiana) se transforma en REICH 3 mientras suena una marcha nazi.

El cine reaparece con *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1933) en sobreimpresión con una xilografía de Ernst Ludwig Kirchner, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl – Conflicto* (1915). Godard se explaya sobre el poder de la televisión, a la que parece comparar con *Attila, il flagello di Dio* (Febo Mari, 1918) con una yuxtaposición extraña. Entre estas referencias, aparece la de Eric Pommer, personaje central en la historia de la UFA y fundador de la Universal, con una fotografía que luego corrige con el rótulo "Error Carl Laemmle" enfatizando el carácter precario del ensamble, como si se vinculara a una suerte de fluir inconsciente y que subraya el carácter de *work in progress* de la obra, incluso incurriendo ocasionalmente en errores.

Cuando suena el *Cuarteto de cuerda n° 4 Sz 91* de Bartók, Godard entrama tres interrogantes sobre el cine: "¿Qué es el cine? Nada / ¿Qué quiere? Todo / ¿Qué puede hacer? Algo". Entre los razonamientos de Sieyès (1748-1836) sobre el Tercer Estado y las preguntas antropológicas kantianas, estos interrogantes guían un segmento que incluye el aria de *Tosca* (Giacomo

Puccini, 1900), la escena de tortura del ingeniero en *Roma, ciudad abierta,* las pilas de cadáveres y la voz de Cocteau que grita "¡Quelle horreur!".

Otro tramo de este capítulo queda anunciado con el cartel "1+2 PENSÉE", que da paso a una nueva serie. La imagen de Émile Zola con su máquina de fotos y mostrando el libro *Nana*, que concluyó con las palabras "¡a Berlín!". Luego, se ve a Catherine Hessling caracterizada como Nana para la película de Jean Renoir, film que marcaría en 1926 la primera coproducción francesa con la UFA, la productora alemana. Las coproducciones se terminarían pronto: "La última será *El muelle de las brumas,* pero Goebbels echará todo a perder, a sus ojos, Michèle Morgan no tiene los ojos bonitos". Una conocida secuencia de *El muelle de las brumas* (*Quai des brumes*, Marcel Carné, 1938) en que se oye decir a Jean Gabin "Tienes unos ojos preciosos, ¿sabes?", deja aparecer por un instante a Goebbels, como si éste fuera el culpable del desenlace trágico del film. Luego aparecen los versos de Aragón: "En el bisel de los besos / los años pasan tan aprisa / evita, evita, evita / los recuerdos rotos" (1998: 75).[75] Gabin queda en el suelo por los disparos de los matones y la homologación con los mecanismos represivos de Goebbels no necesitan mayor explicación. El verso "los recuerdos rotos" también remite al final del episodio de Florencia de *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), donde nuevamente la remisión es a las vidas destruidas por la maquinaria de la guerra.

La figura de la guerra articula el siguiente segmento, cuyo acontecimiento central es la visita a Alemania en 1942 de un grupo de conocidos actores franceses. El subtexto del colaboracionismo se sostiene con la siguiente frase de Godard: "Cuando iba a caer el maquis de Glières, a pesar del apoyo que la más joven de *Les Dames du Bois de Boulogne* le aportara en un murmullo". La canción de los partisanos, *Bella ciao,* que se convierte en el significante que remite a la Resistencia, da paso a una secuencia de imágenes de guerra y luego a una cita de Faulkner "El pasado no muere nunca, ni siquiera ha pasado" (1962: 87). Esta frase devuelve la imagen al presente, o mejor, a un vínculo inexorable entre pasado y presente, mientras se oye un discurso de Pétain interrumpido por la *Marsellesa*. En esa comitiva, estaban incluidos actores y actrices francesas que, en las *Histoire(s)*, quedan representadas por Viviane Romance en *La Vénus aveugle* (Abel Gance, 1941), Danielle Darrieux en *Quelle drôle de gosse* (Léo Joannon, 1935), y Suzy Delair en *Quai des orfèvres* (Henri-Georges Clouzot, 1947). Luego, un rótulo remite a otro film de Clouzot, pero se resignifica intensamente a la luz de la idea de colaboracionismo que se construye en este tramo de la serie: *El salario del miedo* (film de 1953).

[75] « Elsa je t'aime » de Louis Aragon. Estos versos ya los citó Godard en *À bout de souffle* (1959), e incluso antes en la crítica que hiciera de *La Ronde* (*Gazette du Cinéma* nº 4, oct. 1950), véase "La Ronde" (Godard, 1998: 75).

El cine de posguerra también tiene lugar en este capítulo que indaga sobre las relaciones entre pasado y presente, el cine y la historia. Según Godard, no hubo un cine de verdadera resistencia y que sólo una película italiana, *Roma, ciudad abierta,* pudo resistir a la ocupación norteamericana. Rossellini y este film en particular tuvieron un lugar central en el cine italiano de posguerra, en quienes confluyen tanto la ambivalencia durante la guerra[76] como una recuperación de la dignidad que representa la caída de la abnegada Anna Magnani frente a los ojos de su hijo.

Mientras el cine soviético hacía "películas de martirio", el cine norteamericano hizo films publicitarios. "Los ingleses hicieron lo que hacen siempre en el cine, nada". Por su parte, "Alemania no tenía cine, no tuvo más cine". Finalmente, los franceses hicieron *Sylvie et le Fantôme* (Claude Autant-Lara, 1946), pero los polacos hicieron dos grandes películas: *La pasajera,* (*Passazerska*, Andrzej Munk, 1963) y *La última etapa* (*Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, 1948). Y también un film memorístico como *La patrulla de la muerte* (*Kanal*, Andrzej Wajda, 1957). Un rótulo aparece: "La moneda del absoluto", "La respuesta de las tinieblas". Siguen una imagen de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) que recuerda el cine alemán de los años 1920 y dirige la atención hacia el cine polaco de posguerra con imágenes del film inacabado de Munk. Estas remisiones al cine polaco de la época, se pueden enlazar con lo que en el capítulo 3b, *Una ola nueva,* es, en términos generales, una reflexión sobre la *nouvelle vague* y lo que significó para la historia del cine en general y el cine francés en particular. "Hijos de la Liberación y del Museo", los cineastas de la *nueva ola francesa*, de la que Godard fue uno de sus miembros más destacados, inaugura una secuencia que tiene como epicentro a la Famosa *Cinémathèque* y a su legendario director, Henri Langlois.

Para hacer hincapié en sólo un tramo de este capítulo, podría mencionarse el rótulo "Une vague nouvelle", que marca lo que se construye como una irrupción en la historia del cine que trazan las *Histoire(s)*. Pero no habla del cine francés de Truffaut, Chabrol y Rohmer, sino que aparecen imágenes de *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958) con Maurice Chevalier y Leslie Caron y de *The Beautiful Blonde from Bashful Bend* (Preston Sturges, 1949). De aquí se produce un salto hacia Marilyn Monroe visitando las tropas norteamericanas y *Un verano con Monika* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1953), con Harriet Andersson convirtiéndose en un símbolo de liberación sexual en la época, sumado a lo que el verano representa en la

[76] No sólo la traición que representan algunos personajes en el film a la ideología libertaria de los protagonistas, sino que también podría pensarse el modo en que este film de Rossellini opera una suerte de acto de contrición en relación con su trilogía fascista que glorificaba las fuerzas fascistas en la Italia de Mussolini: *La nave blanca* (*La nave bianca*, 1942), *Un piloto regresa* (*Un pilota ritorna*, 1942) y *El hombre de la cruz* (*L'uomo dalla croce,* 1943).

filmografía bergmaniana. Este fragmento se corona con una fotografía de Eisenstein en su mesa de montaje, a la que se superpone una imagen de Anna Karina, actriz fetiche de Godard, en *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme,* 1961). El segmento explora la idea misma del montaje al terminar con los leones del *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925) que se levantan. Los rótulos, por su parte, introducen un significante más: "Cuando decimos Elsinor, no decimos nada, cuando decimos *Hamlet*, entonces todo está dicho", frase que acompaña las imágenes del *Hamlet* de Laurence Olivier de 1948. En este permanente anacronismo, cobra sentido la aparición recurrente del rótulo "Montaje, mi bella preocupación"; sobre todo, cuando se ve a Hitler saludando que, precisamente por el montaje, parece ser observado por James Stewart desde su sillón en *La ventana indiscreta*, tal vez haciendo referencia a la inmovilidad de los pueblos (el personaje de Jeffries está enyesado e inmóvil) frente al ascenso de los líderes totalitarios. O tal vez como una advertencia sobre la posibilidad de su repetición.

El capítulo 4a, *El control del universo*, comienza con una cita de Paul Valery (1960: 682) vinculada a su preocupación por la entonación para la poesía. Posiblemente, Godard lo haya pensado como un principio guía para encontrar el tono de su serie sobre las historias del cine. Buscando el tono de su poética, Godard le cede el control a la voz de Anne-Marie Miéville: "A media voz de una voz dulce y débil que dice grandes cosas: importantes, sorprendentes, profundas y justas cosas (...) ¡Oh, media voz! Y una suerte de murmullo en un francés infinitamente puro". Varias mujeres se encadenan; entre ellas Camille Claudel, Lou Andreas-Salomé, Simone Weil, Hannah Arendt, Virginia Woolf, Anne-Marie Miéville, Colette y Sarah Bernhardt. Pensadoras o artistas. Nuevamente, la fatalidad de la belleza. No obstante, aparece una suerte de previsión o amenaza: el fanatismo de *Alexandr Nevski* (Sergei M. Eisenstein, Dmitri Vasilyev, 1938), la oscuridad de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), la sensualidad *Extase* (Gustav Machatý, 1933), *Heimkehr* (Joe May, 1928), Kim Novak en *Vertigo*, una y otra al mismo tiempo, que conducen a una serie de imágenes pornográficas que se intercalan y entre las que se ve un esqueleto. Muerte, belleza y seducción quedan irremediablemente unidas en las *historias.*

Esta es sólo la introducción de un capítulo, del que es imposible no destacar al menos algunos tramos en los que el montaje se convierte en la estrategia para configurar un entramado complejo. Éste remite a una consideración sobre la historia del cine desde una mirada heterodoxa y sobre la Historia a partir de una no-linealidad y una no-cronología, que pivotea sobre la violencia en general y la brutalidad genocida en particular. En este sentido, pueden resignificarse las imágenes de la masa saliendo a las calles huyendo de la inundación en el

"Furioso" de *Metrópolis* de Lang. Los rostros y cuerpos desesperados son como un comentario sobre la miseria como "último fundamento de la comunidad moderna; es el telón de fondo de todos nuestros dramas de nuestros pensamientos, de nuestras acciones, e incluso de nuestras utopías" (Rougemont, 1997: 169). Más adelante, se alternan las imágenes de una ciudad en guerra con las de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) y poco después *Alemania 90, nueve cero* (*Allemagne Neuf Zéro*, Jean-Luc Godard, 1991) con imágenes de Weimar. Estas alternancias no del todo contradictorias van escandiendo el anacronismo del capítulo. Así, puede destacarse el fragmento en el que se vinculan pensamiento y violencia a partir de la siguiente frase:

> La verdadera violencia es el acto del espíritu, todo acto creador contiene una amenaza real para el hombre que se atreve a ello, por eso una obra impacta al espectador o al lector; si el pensamiento se niega a pensar, a violentar, se expone a padecer sin fruto todas las brutalidades que su ausencia ha liberado. (Rougemont, 1997: 253-254)

Con esto se corresponde un montaje de atracciones que alterna a uno de los personajes de *Freaks* (Tod Browning, 1932), que parece reírse al enfrentarse a una escena de cine pornográfico y al cadáver de una mujer en un campo de exterminio. Con estas "atracciones", como las denominaba Eisenstein, Godard pone en evidencia el papel del espectador, que no debe encontrar en la contemplación cinematográfica reposo o refugio, sino un riesgo que lo obligue a comprometerse con la imagen. Así lo expresa en las *Histoire(s):*

> La verdadera violencia es el acto del espíritu, todo acto creador contiene una amenaza real para el hombre que se atreve a ello, por eso una obra impacta al espectador o al lector; si el pensamiento se niega a pensar, a violentar, se expone a padecer sin fruto todas las brutalidades que su ausencia ha liberado. […] La actividad de la mente volviese a ser causa de encarcelamiento: esto devolvería una cierta seriedad a los espíritus libres. El lugar de toda decisión que crea es la persona; de lo que se desprende que toda la agitación del mundo no es más que una cierta cuestión que se me plantea y que no preciso más que del instante que me obliga al acto.

El último capítulo, el 4b, *Los signos entre nosotros,* fue realizado entre 1996 y 1997. La música es *The Sea* de Ketil Bjørnstad y la voz de Anne-Marie Miéville habla ahora sobre la fidelidad. Sin embargo, poco después, el rótulo "El control del universo" hace irrumpir nuevamente imágenes de la Solución Final. Una grabación con la voz de Paul Celan recita uno de sus poemas, *Fuga de la muerte* (1949): "Que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete / lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines / silba a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra / nos ordena tocar a danzar". Estos versos adquieren su correlato en *Metrópolis* cuando la falsa Maria ríe extasiada en la hoguera. Esto da paso a un montaje alterno de imágenes de muertos y masacrados. Así, Godard se pronuncia sobre la vida/muerte: "Ya no se preocupa uno por un posible sentido, solamente la vida pagada de sí

misma hasta un estado de explosión que da su único sentido a esta vida irreductible a ningún sentido. Es el vivir la combinación de todas las fuerzas del cuerpo". El rótulo "Nuestra sangre" da paso a otra reflexión godardiana: "Que la vida cesa de cuestionarse a sí misma y se admite como pura respuesta", segmento ilustrado por desnutridos y muertos en Auschwitz y, poco después, imágenes de Hitler y Chaplin como al comienzo de la serie, contraste que se convierte prácticamente en un *leit motiv* de las *Histoire(s).*

El tramo final de las *Histoire(s)* vuelve sobre la imagen del ojo tras la lupa del domador de pulgas de *Mr. Arkadin.* Podría pensarse como un llamado de atención, como una puesta en estado de alerta al espectador que necesita repensar la noción misma de mirada, que debe dar fin a su forma de ver, que debe sentirse interpelado como lo hace inexorablemente con el corte del ojo de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929). Enseguida, se corta un fotograma, homologando otra vez el dispositivo de visión, la máquina de visión (Virilio) que construye Godard.

6. El montaje según Walter Benjamin

Para abordar la cuestión del montaje desde la perspectiva benjaminiana, hay que remitirse especialmente a los textos de los últimos diez años de la vida del autor. Algunas notas fundamentales de la relación entre historia, imagen e irrupción es posible encontrarlas en un texto de 1931, *El carácter destructivo*. Allí, Benjamin dice que el carácter destructivo "es joven y alegre" porque "destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de la edad; y alegra, puesto que para el que destruye dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra" (Benjamin, 1987b: 159). Esto es central a la hora de pensar la tarea del historiador y el artista, que intentan deliberadamente no reproducir la cronología y la linealidad porque "el carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas" (p. 161). Esto conlleva una tarea que no se preocupa más que por "hacer[r] escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos" (p. 161).

Hay en Benjamin un intento evidente de arremeter contra lo aceptado, contra una tradición afirmada en el conformismo. Por eso "ve nada duradero" y "ve caminos por todas partes". Benjamin sabe reconocer el carácter destructivo del tiempo presente. Según Forster, el carácter destructivo "es una figura del paisaje contemporáneo, figura del estallido y de la crisis, de las búsquedas y las encrucijadas; su desplazamiento destructivo lleva la marca del nihilismo, por

eso su presencia es una señal cargada de peligro" (Forster, 1991: 41). Esta es la crítica en su potencia transformadora de la realidad y la historia.

Galende propone que Benjamin, al pensar al lenguaje como correctivo o enmienda, en realidad pretende exponer los límites de la teoría del conocimiento para captar "la emergencia instanciada del viviente en la opacidad de la vida individuada por el demonio jurídico" (2009: 49) y que, como del viviente no hay más que un resplandor, implica que la representación debe ser pensada como lugar de tensión "entre la perpetuación del derecho por parte del demonio y la revocación intempestiva del viviente que emerge como rasgo libre y autónomo" (p. 49). Esta pugna es una confrontación entre *continuum* y destrucción en la que el ángel de la historia, la discontinuidad, salta sobre la duración. En este sentido, pensar el problema de la representación de la historia en clave benjaminiana implica peguntarse por lo terrible de la vida que no está en los sobresaltos que la interrumpen, sino precisamente en el curso que toma.

Siguiendo la figura benjaminiana del ángel es posible pensar que no es que trasciende el *continuum*, sino que "lo contempla y expone como catástrofe" (p. 52). Las consideraciones de Galende, podría pensarse a la catástrofe no como el "cuchillo que intercepta la representación de la historia", sino en tanto la representación histórica de la vida y su continuidad: "Es común asociar la catástrofe a aquello que impone un antes y un después al modo que tenía el hombre de representarse a sí mismo, pero en realidad podría ser pensada como todo lo contrario: como el triste riel sobre el que la vida se complace en rodar sin exabruptos" (p. 52). En este sentido, la destrucción de los eslabones del tiempo demónico –que en textos posteriores llama "tiempo homogéneo y vacío"- encuentra la salida en sacudir el *continuum,* como hace el ángel. Con esta acción de "sacudir", se puede identificar la "débil fuerza mesiánica" que aparece en las *Tesis* de *Sobre el concepto de historia*, que no se rige por la necesidad, sino que hace del pasado una imagen no-plena, abierta, no-suturada ni consumada, que exige ser atendida en el presente y presentada en imágenes. Esta es precisamente la consideración sobre la irrupción y la construcción de un sentido histórico no-teleológico, no-crononormativo y guiado por el deseo y la apropiación de la historia, que es posible pensar como matriz para las *Histoire(s),* en tanto principio metodológico del trabajo poético con la historia que allí se opera. El cineasta destruye la historia del cine hegemónica y construye otra para revisar el siglo que le tocó vivir.

En *El carácter destructivo,* queda claro que la destrucción es un tipo singular de carácter o, más aún, es el carácter mismo en tanto que se manifiesta. Con esta misma lógica, es necesario pensar la historia benjaminiana, que "hace sitio" o "despeja".

> "Hacer sitio" es el modo que tiene el carácter destructivo de poner durante un instante la historia ante su 'cielo despejado' señalando de paso el giro que da Benjamin a la idea misma de revolución: no es el cielo lo que el progreso nos conducirá un día a 'tomar por

> asalto', sino el progreso el que siempre podrá ser asaltado por el cielo. (Galende, 2009: p. 66)

Teniendo presente la Tesis VI ("articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido'; significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro"), es posible ver con claridad que, según Benjamin, aprehender el pasado implica asumir que no es un objeto del que el presente puede apoderarse por medio de la consciencia, sino la asunción de que la aprehensión posible es la discontinuidad que "hace sitio", "despeja", destruyendo el curso histórico del *continuum* en forma de catástrofe. En este contexto, la memoria se inscribe a base de recuerdos no-inocentes, pues "el carácter es el esplendor de la memoria orgánica en la trama intencional del recuerdo elaborado" (Galende, p. 70). La memoria salta sobre el presente con impulso intempestivo, siendo una interrupción que destruye. Para Benjamin, esta destrucción deja de lado el "curso" de las cosas y se refleja en múltiples caminos y cursos de acción: "Lejos de abultar el tiempo, como se suele pensar, la memoria lo adelgaza en el 'ahora' en el que todas las direcciones se muestran" (p. 70).

Benjamin realiza decididamente una suerte de elogio del montaje, pues éste posee ese "carácter destructor" por el cual "un modelo previo de relato –de temporalidad en general- se ve dislocado a fin de que se le extraiga la conflictividad inmanente, incluso la 'raíz cuadrada', como expresa Benjamin jugando con las palabras" (Didi-Huberman, 2008a: 145). El montaje aparece creando vacíos, intervalos que funcionarán como vías abiertas hacia nuevas maneras de pensar la historia. Con respecto a las implicancias políticas del montaje y las potencialidades del artista, Didi-Huberman recupera algunas ideas benjaminianas y se pronuncia del siguiente modo:

> ¿Qué es pues *tomar posición* si no es, como Benjamin explica refiriéndose a las obras teatrales de Brecht, obrar como dialéctico, cineasta y fotógrafo a la vez? 'Hay un dialéctico en cada maestro del arte', escribe Benjamin. Esto quiere decir que 'el teatro épico avanza por sacudidas, semejante en ello a las imágenes de la banda cinematográfica'; esto también quiere decir –recordemos a Eisenstein- que 'su forma básica es la de un choque, a través del cual situaciones particulares de la obra, muy distintas las unas de las otras, van a colisionar'; esto quiere decir finalmente que, en un trabajo de montaje como éste, 'se crean en todas partes intervalos que tienden a perjudicar la ilusión [y] están reservados a la toma de posición crítica'. (2008: 147)

Las *Histoire(s)* de Godard responden a estas características del teatro épico. El distanciamiento opera cada vez que el montaje produce un choque, una agresión, un *punctum*, como podría pensarse en relación con la mirada fotográfica de Roland Barthes y su lógica de lo sobresaltos de la imagen que salen a punzar al espectador, a flecharlo.[77] La eficacia de la obra está,

[77] En *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes propone dos estrategias para pensar la imagen fotográfica. A través del *studium* se puede "atravesar" la fotografía con alguna pericia, teniendo en cuenta aspectos puramente

evidentemente, en esos choques. Éstos producen imágenes dialécticas en suspenso y es en ese instante en el que aparece la verdad que puede romper con el orden histórico-político establecido. El montaje es una toma de posición, recompone las fuerzas, concibe una imagen del tiempo que hace explotar el relato del *continuum* y con ella, la disposición de todas las cosas.

Indagar sobre cómo Benjamin comprende la historia y el modo en que esta comprensión histórica puede fundamentar algunos lineamientos para pensar el modo en que los relatos cinematográficos pueden construir sentidos históricos distintos del hegemónico, obliga a volver sobre las tesis sobre la historia. Benjamin desanda o desmonta el carácter constitutivo de la historia de los vencedores, al tiempo que intenta leer la historia a contrapelo para rastrear "el reclamo de los despojados de poder" (Betancourt Serrano, 2008: 71) y en las imágenes que recomponen esos vacíos de la historia. Con esta premisa es posible atravesar las obras de Benjamin intentando encontrar elementos para una epistemología de la historia vinculada a sentidos históricos que rompen con la mirada hegemónica al tiempo que producen una historia imaginal, cuyo epicentro es la modernidad, como el exterminio lo es en las *Histoire(s)*. El punto de partida es una crítica severa al historicismo de linaje rankeano que ligó la empresa historiadora al positivismo y contra la que Benjamin pretende oponer una perspectiva dialéctica que traza la historia entre lo cultural y lo económico.

Benjamin se enfrenta a dos concepciones sobre la historia: por un lado, enfrenta la idea de un tiempo homogéneo y vacío que sigue obturado por el progreso; por otro lado, se topa con la idea de una neutralización del historicismo que musealiza la historia. En este sentido, profana sistemáticamente el "museo" de la historia para construir un entramado complejo que dé cuenta de los vacíos que han quedado en la narrativa hegemónica de modo tal de devolverles la posibilidad de construir la historia desde el instante y el ahora. Así, la historia queda indisolublemente unida a la redención, cuyo objeto es el pasado y no el futuro, los vencidos y no los nietos. Sólo así es posible la felicidad o la idea de felicidad o la dignidad de la misma, esa "cita secreta" de la que habla Benjamin entre las generaciones pasadas y las presentes.

Pero, ¿qué significa redimir al pasado? Así lo expresa en las *tesis* de *Sobre el concepto de historia:*

> [S]ólo a la humanidad redimida le corresponde enteramente su pasado. Lo cual quiere decir que sólo para la humanidad redimida el pasado se ha vuelto citable en cada uno de sus

estéticos relacionados con la composición, los contrastes y la iluminación. Pero el *punctum* es aquello que de la fotografía sale a "punzar", a "herir" a interpelar directamente al espectador. Este "flechazo", como también lo llama, puede estar vinculado a algún aspecto de la imagen, sin duda; pero, en otras ocasiones, el *punctum* se vincula con todo un razonamiento sobre el tiempo, el amor y la muerte.

> momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en une *citation à l'ordre du jour* [una cita a la orden del día]; y este día es el último día. (*tesis* III)

Agamben encuentra en el ensayo de Benjamin sobre Karl Kraus una serie de elementos para pensar esta "cita" con la historia. La cita aparece como un procedimiento destructivo, impulsado por la justicia. Por eso, cita y justicia arrancan a la palabra de su contexto, destruyéndolo, para que la cita pueda volver sobre su origen y autosituarse e imaginarse. En la cita, origen y destrucción se compenetran y por eso en la cita del pasado en cada momento se constituye en un momento propio de la humanidad redimida. Por eso es que –como asegura Agamben- la redención histórica parece inseparable de la capacidad de arrancar a la fuerza el pasado de su contexto. Y en esa operación de destrucción se lo transfigura, se lo restituye. Hay aquí una imagen de la redención que no es por cierto consolatoria y a propósito de la cual se comprende que Benjamin haya podido, en una variante de las tesis, hablar de "liberar las fuerzas destructivas que están contenidas en el pensamiento de la redención" (*GS*, I, 3, 1246). El reconducir al origen que está en cuestión aquí no significa en modo alguno reintegrar algo allí donde alguna vez estuvo verdaderamente; devolverlo a un origen entendido como figura real y eterna de su verdad. Ésta es precisamente la tarea del conocimiento histórico según aquel historicismo que, en las tesis, es el blanco principal de las críticas de Benjamin. "El historicismo –escribe– postula una imagen eterna del pasado, el materialismo histórico postula una experiencia única con él" (*GS*, I, 2, 702).

7. De la historia benjaminiana a las *Histoire(s)* de Godard

En este capítulo se ha intentado sostener que la estrategia de escritura cinematográfica de las *Histoire(s) du cinéma* hace realidad el concepto de historia imaginado por Benjamin y que implica, en algún sentido, un modo de inscribirse en torno a la politización del arte en el ámbito del cine contemporáneo. Benjamin propone un modelo alternativo de historia que, alejado de los modelos autoritarios y estabilizadores, es posible pensarse en relación con modos alternativos de comunicación del pasado y la historia del cine. Benjamin y Godard creen en la potencia política del montaje y en la pregnancia afectiva de la imagen. Ponen en cuestión la linealidad del relato histórico y articulan estrategias para una narrativa histórica guiada por la contingencia y el compromiso político con la no-crononormatividad y la no-linealidad de las narrativas hegemónicas.

Proponen una visión del pasado que reactualiza la problemática del archivo. En términos generales, podría pensarse al archivo como la disposición de la obra en el espacio y como método de trabajo para tramar los documentos o las imágenes en una narrativa políticamente

responsable. Godard parece plasmar la premisa benjaminiana de traer el pasado al presente y lo hace casi literalmente. Lo hace visible, lo expone, lo dispone y despliega.

La postura de Okwui Enwezor en cierta manera certifica y confirma gran parte de las intuiciones y posiciones de los autores que han estudiado este tipo de prácticas historiadoras. Constituyen, podría decirse, una suerte de "contramemoria" –como diría Michel Foucault—, es decir, armando un entramado que va contra los regímenes hegemónicos de la representación. Como quería Benjamin, Godard promueve una visión de la historia que va más allá de los "grandes relatos". Recupera trazos históricos que han pasado desapercibidos y que, precisamente por ello, deben ser recuperados en forma singular y personal (aunque no necesariamente de manera autobiográfica como hace Godard). Unas historias (con una "s") contadas a través de lo personal y lo afectivo (*Histoire(s) du cinémoi)*, exhibiendo el modo en que las narrativas personales interceden en el relato de lo colectivo.

Las *Histoire(s)* ponen en evidencia la artificialidad de las tramas a través de un constructo que se esmera por exhibir sus huellas enunciativas. Con un gesto contrario, intenta desvelar la ideología y la contingencia de su construcción. El cineasta trabaja como si fuera un historiador, como si estuviese escribiendo historia a través de las imágenes y del modo en que articula sucesión y simultaneidad. Se trata de una práctica artística que, por medio del archivo y la colección, interroga la historia y planea una nueva manera de dar cuenta de la historia del cine y del modo en que este medio dialoga con los sucesos claves del siglo. Entre el archivista, el coleccionista y el arqueólogo, Godard se sitúa detrás de la mesa de montaje como un historiador que plantea una suerte de "nueva historiografía" del cine, que va más allá de las formas convencionales de escribirla. Con esta operación, se pronuncia sobre el pasado y el presente; construye un sentido histórico que engloba a ambos y que recuerda permanentemente que el pasado es algo latente no-muerto, que sigue activo y que es precisamente ese el motor para la construcción de la historia. Lo que hace Godard como artista –como el historiador benjaminiano- es conectar el presente con el pasado, hasta volverlos inescindibles.

Sobre el concepto de historia permite pensar la operación historiadora tal como fuera conceptualizada por Benjamin, a fin de resignificar el abordaje godardiano de las *Histoire(s).* Según la filosofía de la historia benjaminiana, el sentido de la historia sólo se puede concebir como un tiempo abierto, múltiple y con la posibilidad constante de ser completado y redefinido. Esta forma de ver la historia implica una serie de presupuestos ideológicos que vuelven esta lógica histórica inapropiable por parte del fascismo. Es decir, se trata de una apuesta ideológicamente informada que pone en primer lugar la necesidad de contar la historia de los "vencidos". En segundo lugar, habría que destacar el hecho de que, en la consideración

benjaminiana de la historia, el conocimiento de la historia se produce a través de imágenes fugaces que condensan monadológicamente el tiempo. Por esto, el montaje se convierte en el articulador de esas imágenes fugaces y frágiles, en constante peligro de ser desaparecidas por las narrativas totalizadoras. En tercer lugar, la construcción de la memoria o la transmisión de la historia son la tarea política y moral para el historiador. La escritura de la historia, establecida a través del montaje y la constelación de imágenes, de la materialidad de las imágenes, cuya yuxtaposición, sin mediación de la teoría, posibilita la construcción de sentidos históricos alternativos al dominante y a las formas convencionalizadas.

Las características de apertura del tiempo, el conocimiento visual y la exposición material de la historia son pasibles de pensarse en las *Histoire(s).* La idea central de la concepción benjaminiana de la historia es la apertura del tiempo y la consideración de la historia como algo no cerrado. Esta apertura es fundamental para comprender que para Benjamin la historia no es algo del pasado, sino que es y está en el presente. Está abierta, dejándose atravesar por presente y pasado en plena convivencia. El pasado "no ha pasado" como dice la cita de Faulkner, ni pertenece a un tiempo lejano y cerrado, sino a un tiempo activo ahora, permanentemente en presente como las imágenes cinematográficas. Frente al historicismo que cierra el tiempo en una lógica teleológica, el tiempo benjaminiano es una sucesión de "ahoras" que se entraman indefinidamente para volver al pasado material, como un objeto que está modificando siempre toda trayectoria. Es por esto que la tarea de la historia es urgente, presente y política, en tanto conocimiento práctico que requiere e insta a la acción política de activar el pasado. Así, *Eingedenken* no sólo es un recuerdo visual, sino la experiencia de un revivir lo recordado. La remembranza es un recordar que vuelve efectivo al recuerdo, lo revive, como la memoria involuntaria de Proust, que trae al presente el pasado en imágenes. El recuerdo despierta al pasado dormido en un sentido real y material. La tarea del historiador es la de la recordación, la de efectivizar, presentizar, el pasado y despertarlo.

La historia visual de Benjamin tiene como epicentro un concepto clave que es el de "imagen dialéctica", expresión que actúa como una suerte de término mágico que da sentido al conocimiento de la historia como acción. Como notan Buck-Morss o Rolf Tiedermann, no hay una doctrina de la imagen dialéctica. Benjamin no se detiene a desplegar los usos posibles de este concepto. Sin embargo, es posible seguir algunas intuiciones y determinar al menos tres sentidos posibles de la noción. Benjamin utiliza el término para referir al modo de conocer la historia; el pasado se aparece como imagen dialéctica (con un anacronismo, podría decirse que el pasado es un retorno intempestivo de lo reprimido y esa imagen de lo que retorna es el instante detenido de ese diálogo entre presente y pasado), es decir, una imagen que cristaliza

temporalidades diversas, una imagen que condensa un anacronismo. En segundo lugar, utiliza la noción para hacer alusión a objetos como la mercancía, pero también a figuras como el *flâneur*, que, nuevamente, condensan significados y temporalidades. Finalmente, Benjamin habla de imágenes dialécticas para aludir al modo en que ha de transmitirse el conocimiento histórico, por medio de yuxtaposiciones de imágenes u objetos históricos que, articulados por el montaje, configuran una trama compleja que, con Benjamin, podría denominarse "Historia". Siguiendo a Didi-Huberman, podría decirse, la imagen dialéctica es ante todo una imagen-tiempo. Una imagen que es tiempo-ahora (interrupción del tiempo) que condensa el tiempo y transmite, paradójicamente, en la dinámica de la discontinuidad, la sincronicidad y la espacialidad. Cuando explota el sentido, la imagen dialéctica se vuelve revolucionaria y redentora, iluminando el presente con nuevas interpretaciones del pasado. Los objetos capaces de hacer este trabajo son, prioritariamente, los objetos textuales que el arte es capaz de producir. Como hace Benjamin en el *Libro de los pasajes,* Godard procede de modo similar a través de un método que está a medio camino –como lo dice en las *Histoire(s)*- entre el arte y la técnica. Recuérdese la mentada cita: "Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos" [N1 a, 8]. Como Warburg, Benjamin apuesta a la transmisión de la historia basándose en la sincronicidad. El despliegue de las imágenes que contiene el *Atlas Mnemosyne* es una imagen concreta de estas premisas y es un objetivo a alcanzar; es decir, poner la historia frente a los ojos, en toda su materialidad. Godard hace esto cuando a partir de la descontextualización, rompe la linealidad del tiempo y hace saltar el objeto del continuo de la historia, mostrando lo que hay en él de revolucionario y activando sus propias energías latentes.

Capítulo 6. Representación e historiofotía. Un acercamiento a la historia desde *Berlín Alexanderplatz* (Rainer Werner Fassbinder, 1980)

1. Historiografía posmoderna. Cine

Según Anthony Giddens (1994), desde mediados de los años 1970, las ciencias sociales se encuentran atravesando un período de crisis estable, fundamentalmente, a causa de la crisis de la representación. Esto implica el marco del fin de los metarrelatos y una progresiva pérdida de confianza en la "suficiencia de los registros existentes de interpretación de la sociedad y la historia" (De Mussy y Valderrama, 2010: 19). En *Historiografía posmoderna*, De Mussy y Valderraman aseguran que el ámbito de las ciencias sociales se vio inundado de un "tono postmoderno", que viene a representar "la figura del sepulturero para todas aquellas concepciones del mundo y la historia basadas en la idea de la 'gran teoría'" (p. 19).

Entre las causas para ese desencanto frente a la idea moderna de ciencia social, se cuentan la crisis general de la postguerra, el abandono del estructuralismo, la crisis de las ideologías y el auge y consolidación de lo que se ha denominado "sociedad en red". En este contexto, se produce una desconfianza generalizada frente a nociones como verdad, razón, identidad y objetividad, entre otras, y "se ha puesto en cuestión la propia distinción entre apariencia y realidad, entre interior y exterior, que subyacía a los análisis modernos de la máquina de representación de la investigación social" (p. 20). Es, especialmente, en el ámbito de la historiografía donde la crisis de las ciencias sociales se presentó con mayor radicalidad. Se pueden contar el nuevo historicismo, la vuelta a la narrativa, las nuevas formas de escritura de la historia y otras respuestas vanguardistas en diversos ámbitos, cuya intención es encontrar el modo de dar cuenta del pasado e indagar sobre nuevas formas de dar cuenta de él.

Desde los años 1970, además, se ha producido un fuerte desplazamiento en la esfera de las preocupaciones de la filosofía y la epistemología de la historia, caracterizado por lo que se dio en llamar el "giro lingüístico", es decir, la creciente preocupación por el lenguaje y la narración en los análisis metahistoriográficos. Este giro al texto y la narrativa puso en crisis la disciplina histórica paradigmática y coincide con el fin de siglo y el fin de la modernidad, como se ha aceptado convencionalmente. En efecto, hay cierto acuerdo en que los orígenes de la historiografía postmoderna están asociados a la publicación de tres libros fundamentales, que abrirán la discusión epistemológica de la historia no sólo en relación con el tema del canon, sino también con problemas vinculados a la instauración de valores en la historiografía y a exámenes profundos sobre la temporalidad. Estos libros son: *Comment on écrit l'histoire. Essai d'epistémologie* de Paul Veyne, publicado en 1971; *Metahistory. The Historical Imagination in*

Nineteenth-Century Europe, publicado por Hayden White en 1973; y *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau, publicado en 1975.[78] En relación con su filiación intelectual, uno de los elementos distintivos de estos trabajos es la importancia de Michel Foucault en cada uno de ellos. En efecto, Paul Veyne le dedicó un ensayo, *Foucault révolutionne l'histoire,* en 1969 a raíz de la publicación de *La arqueología del saber* ese mismo año. La obra de De Certeau se puede pensar como un diálogo con el pensamiento foucaultiano, en el que se evidencia una preocupación afín por interrogar las prácticas y dispositivos de la institución Historia y los programas de poder y verdad. La obra de White, por su parte, "parece organizada a partir de una conversación abierta con la gran tradición europea que va de Vico a Marx, de Croce a Collingwood, de Auerbach a Barthes" (De Mussy y Valderrama, p. 24), pero es imposible de concebir sin tener en cuenta el marco de referencia foucaultiano, que se evidencia sobre todo en otras obras whiteanas fundamentales, como *El contenido de la forma* (1987) y *Trópicos del discurso* (1985).

A partir de estos quiebres, se produce una deconstrucción de la noción de "Historia" y de la maquinaria representacional que organiza los saberes de la historiografía. Esto implica una historización de las prácticas historiadoras, una problematización de las categorías que la conforman y una puesta en crisis de los modos de asignar valoraciones en el ámbito de la historiografía. Recuérdese, en este sentido, el "¡Historizar siempre!" (*Always historicize!)* que Fredric Jameson populariza en 1981 con la publicación de *The Political Unconscious*. Pero la historización radical propuesta por Jameson debe ser objeto de un trabajo que logre interrumpir el trabajo de historización que la misma demanda de historización supone. Es decir, se trata de un llamado a sabotear la máquina historiográfica, que obedece a la necesidad de detener el trabajo representacional de la institución historiadora, esto es, atender a la exigencia política de suspender los efectos normalizadores que la representación histórica comporta en tanto significación.

La postmodernidad reabre la cuestión de las relaciones entre acontecimiento e inscripción, entre literariedad e historicidad y advierte a la historiografía que la literariedad es la condición de la producción de enunciados en el ámbito de la literatura, pero también de la historiografía.

> La práctica literaria, sus revoluciones poéticas y sus rupturas modernistas, no definen solo el régimen de la palabra literaria, sino que definen también los regímenes de intensidad sensible, los mapas de lo visible, las trayectorias entre lo visible y lo decible, las relaciones

[78] Los tres libros tienen traducción al español: Veyne, Paul, *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epütemología*, Madrid, Alianza editorial, 1972, trad. de Mariano Muñoz Alonso; White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, trad. de Stella Mastrangelo; de Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1999, 2006, trad. de Jorge López Moctezuma.

> entre los modos de ser, los modos de hacer y los modos de decir" (De Mussy y Valderrama, 2010: 26-27).

La práctica historiadora siempre ha intentado independizarse de su condición literaria, pero, en tanto está atada a la palabra y la prosa, también se halla sujeta a un régimen de verdad que le impone un modelo narrativo de representación, heredado del realismo literario de la novela decimonónica del siglo XIX.

White (2007) caracteriza a la posmodernidad como el "tiempo de los manifiestos" (p. 220-221). Esto evidencia los intentos por aprehender la época que se verifica en una proliferación de filosofías del acontecimiento, que deja al descubierto el hecho de que la noción misma de acontecimiento que caracterizaba lo moderno, se encuentra alterada por la espectralidad del presente. El desasosiego que produce la representación del acontecimiento en la posmodernidad se asocia al problema de la inscripción del acontecimiento, a la literalidad por venir que organizará los modos de su representación. En este sentido, se puede recordar el análisis de White en *Trópicos del discurso*, donde el autor asume que el acontecimiento, tradicionalmente concebido como observable y observado, ya no es más observable y por eso ya no funciona como objeto de un conocimiento seguro como el de los acontecimientos presentes, todavía observables. La distinción entre hecho y acontecimiento debe ser subrayada, propone White, dado que la noción de acontecimiento histórico sufre una transformación radical como resultado de la ocurrencia en el siglo XX de acontecimientos de una escala inimaginable para historiadores de otras épocas. (White, 1985: 87-89) White da importancia a la revolución tele-tecno-mediática de la sociedad contemporánea, que supone, necesariamente, transformaciones o fracturas inimaginadas en los modos de registro, consignación, figuración, lectura e interpretación de los acontecimientos.

De alguna manera, estas reflexiones arrojan cierta desmaterialización del acontecimiento moderno que, podría decirse, es análoga a la desarticulación de la obra de arte, también ahora producto de las transformaciones teletecnológicas. Estos problemas inauguran una serie de discusiones actuales sobre las relaciones entre arte, política e historia, especialmente, sobre la relación entre acontecimiento e inscripción, y una serie de interrogantes a la disciplina que obligan a preguntarse por los modos de representar los fenómenos posmodernos y las maneras posmodernas de representar eventos que todavía estarían inscriptos en el ámbito de la modernidad.

Si se insiste sobre el giro crítico que afecta a la disciplina histórica y sobre la advertencia evidente del modo en que este giro modifica los cimientos del orden del discurso, se habilita el análisis de obras fílmicas como *Berlín Alexanderplatz*, una serie de trece capítulos y un

epílogo, producto seriado propio de su época, para pensar las estrategias modernistas de representación, tal como White propone en sus análisis sobre el acontecimiento modernista. Abandonado el programa mimético en historiografía y a partir de la noción de historiofotía –y el imperativo de reflexionar sobre el medio, la escritura y el texto- que propone White, es posible pensar el vínculo que producciones cinematográficas establecen con la historia y el modo en que se pliegan a un cierto modernismo historiográfico, que pone en relación a la disciplina histórica con las artes visuales, la literatura, el cine, los medios en general y los dispositivos mediales. En definitiva, es un llamado a una práctica historiográfica ahora aporética y transdisciplinar. Esto no supone reproducir viejas formas de hacer historia en nuevos formatos, sino un verdadero cuestionamiento a las políticas de enmascaramiento que determinan la producción del conocimiento histórico. Esto implica interrogar la historicidad de la historia y la posibilidad de otros medios de participar de la transmisión historiográfica de acontecimientos.

En "Tiempo de manifiestos", White argumenta que este viraje y renovación en la historia "no es sólo un asunto de incorporar a las mujeres, los subalternos, los primitivos, los homosexuales, la gente de color, los inmigrantes y a cualquier otro grupo que ahora reclame un lugar en 'nuestra' historia o más bien en nuestras exposiciones (con 'nuestras' me refiero a 'occidentales') de la 'historia'". Se trata más bien de "repensar la historia en términos adecuados a la era actual", lo que implica "repensar lo que es nuevo e 'inaudito' en el contexto social actual en vez de buscar la acomodación de antiguas categorías de explicación y presentación a lo que es manifiestamente nuevo y distinto en un mundo visto solo 'a través de ojos occidentales'" (White, 2007: 241). En este sentido, el filósofo de la historia hace hincapié en que "historia" no debe referir solamente a "el pasado", sino a la relación entre "el presente", entendido como una parte de la "historia", y el "pasado", que subraya el deber de pensar la posibilidad del presente como historia.

En la línea de estas declaraciones, White enfatiza la importancia de la crítica como premisa para escribir la historia en dirección a una reformulación del pensamiento histórico como un tipo de crítica. En este contexto, crítica no significa solamente buscar los límites de las ideas actuales sobre la historia, sino el giro auténtico de una consciencia histórica hacia "la crítica de las relaciones de la historia con otras disciplinas de las artes y las ciencias humanas" (p. 242). Así, sugiere que crítica significa "la destrascendentalización de todo régimen de verdad y conocimiento, la negación de los universales, sustancias y esencias que se nos impongan en todo tiempo y lugar, y una atención a lo que sea que en una cosa la vuelve una singularidad resistente a la generalización, la abstracción y la reificación" (p. 242). En otros términos, crítica

es para White historicidad en tanto atención a la inmanencia de todo, que el autor ve en consonancia con la idea de crítica foucaultiana, que devuelve el pensamiento histórico a ese historicismo del cual se desprendió en la época en que la historia estuvo al servicio de un falso humanismo y un falso cientificismo. Esta extensa cita permite confirmar estas intuiciones:

> Pero con "historicismo", sin embargo, debemos querer decir la idea de que, en vez de que haya un fundamento o sustancia a la cual podemos referir los acontecimientos históricos y los procesos para determinar su significado, la existencia histórica misma es el único fundamento que tenemos, lo que a su vez significa que, ya que la historia es un proceso continuo de hacerse y rehacerse, no tenemos un fundamento estable o firme en lo absoluto. Asumo que esto es lo que Foucault tenía en mente cuando –en *¿Qué es la Ilustración?*- habló de dar "un contenido más positivo a lo que podría ser un *ethos* filosófico que consista en una crítica de lo que decimos, pensamos y hacemos, a través de una ontología histórica de nosotros". Foucault luego señala que la crítica ya no será practicada en búsqueda de estructuras formales con el valor universal, sino como investigación histórica de los acontecimientos que nos han llevado a constituirnos y reconocernos como sujetos de lo que hacemos, pensamos, decimos… En ese sentido, esta crítica es… genealógica en su diseño y arqueológica en su método… Y esta crítica será genealógica en el sentido de que… separará, de esa contingencia que nos ha hecho lo que somos, la posibilidad de dejar de ser, hacer o pensar lo que somos, hacemos o pensamos. (White, 2007: 242)

La historicización del presente podría mostrar posibilidades no reconocidas y puntos de fuga para la re-escritura de la historia en formatos no-convencionales y en entramados que pongan en evidencia las complejidades a las que la disciplina histórica debe hacer frente en un contexto que la entrecruza inexorablemente con tramas intertextuales a las que hay que atender de algún modo. De este modo, "crítica" significa tratar tanto al presente como el pasado, abordar el presente históricamente y actualizar los medios para representar el sentido histórico de modo tal de dar cuenta de los problemas actuales.

2. Categorías para una nueva metahistoria

La discusión en relación con las posibilidades del cine como fuente para estudiar el pasado histórico adquiere precisamente su dimensión definitiva cuando se considera la producción teórica de White. Para este autor, la historiografía en general remite a metahistorias que justifican o implican estrategias interpretativas para representar el pasado, a tal punto que conceptualiza la noción de historiofotía como la reflexión sobre el pasado configurada con imágenes y discurso fílmico. Este campo de la historiografía utiliza recursos similares a la historia y asume las mismas operaciones, tales como condensación y desplazamiento de agentes y procesos, la selección de información o la articulación de discontinuidades en un todo. Aquí resuenan las operaciones que definen al montaje, teniendo en cuenta que es una de las herramientas de escritura cinematográficas fundamentales.

Partiendo del supuesto de que la historiofotía es hoy un medio esencial para la construcción y estudio del pasado, este capítulo propone una lectura de *Berlín Alexanderplatz* como relato modernista del pasado a partir de la conceptualización whiteana de acontecimiento modernista. Siguiendo la perspectiva de White, se hará evidente el modo en que las experiencias modernistas disuelven la tríada de acontecimiento, personaje y trama, cuyas implicancias conducen a problematizar la relación entre ficción e historia y a poner en cuestión tanto la constitución del acontecimiento como la dupla hecho/ficción. Al caer cierta noción de "hecho", central para el realismo, la representación ficcional ya no "falsea" el acontecimiento, sino que puede informar "nuevos géneros de representación parahistórica posmodernista, tanto en forma visual como escrita" (White, 2003: 218). Estos nuevos géneros tienen el rasgo común de tratar con fenómenos históricos que se constituyen en el mismo aparecer de su representación y se caracterizan por ficcionalizar en algún grado los acontecimientos y personajes que sirven como referentes. Siguiendo a White en que la narrativa modernista es el discurso que pone en primer plano la imposibilidad de discriminar experiencia de representación, se pone de manifiesto que experiencias audiovisuales como *Berlín Alexanderplatz* construyen un dispositivo a partir del cual se desdibuja la diferencia entre hecho y ficción y entre mostración y construcción del referente, en la presentación de un "acontecimiento" que se disemina en el relato y en sus múltiples superficies significantes. En este sentido, cabe indagar sobre un tipo de representación que pone en entredicho el "referente" y sus relatos.

La obra *Metahistoria* marcó un hito en la historiografía contemporánea, a partir de su indagación sobre la relación entre historia y narrativa, tanto en el caso de la historia académica como en el caso de la filosofía especulativa de la historia.[79] En contra del contexto cientificista de la época, el libro de White invita a valorar la relación que existe entre las narrativas de los grandes historiadores y los filósofos de la historia del siglo XIX. Encuentra un similar esfuerzo por producir una imagen realista del pasado y sugiere, precisamente, que en este intento, las filosofías de la historia y las historiografías son por igual "formas de realismo" en el sentido

[79] Para comprender mejor qué significó esta ruptura, es ineludible revisar la introducción de Verónica Tozzi al libro de White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica.* Allí, Tozzi explica: "Para apreciar el peculiar rol que la narrativización del pasado conlleva, debemos detenernos en dos de los hitos fundamentales en el camino a la cientificación de la historia. En primer lugar, el divorcio en el siglo XIX entre la filosofía especulativa de la historia y la historia académica por el propósito de esta última de acceder al pasado tal cual fue. En segundo lugar, los ataques a la falta de cientificidad de la historia narrativa durante el siglo XX. La crítica ha sido doble, filosófica e historiográfica: por un lado, estaba el Neo Positivismo que rehusaba conceder a la narración un rol explicativo de los fenómenos y, por el otro, la escuela historiográfica de Annales, que acusaba a la historia relato por limitar la indagación del pasado a lo meramente episódico: los eventos políticos, diplomáticos y militares. En fin, la historia para ser cierta debería, según estos detractores, separarse tanto de la filosofía especulativa de la historia (para acceder al pasado tal cual fue) como de la narrativa (para dar cuenta de –o explicar- adecuadamente ese pasado)". Ver: Tozzi, Verónica (2010), "Introducción" en White, Hayden, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo.

desarrollado por Eric Auerbach, en tanto los criterios de producción y aceptación de una consideración como realista son históricos y contextuales. Dicho sucintamente, la conclusión principal a la que llega White es que la expresión de la historia en la forma de una narrativa no está fundada en absoluto en la realidad, pues la realidad no se ofrece narrativamente. Por eso, el planteo whiteano no es una crítica a la historia, tal como sugiere Verónica Tozzi (2003), sino "un señalamiento acerca de cuál será el instrumento teórico idóneo para analizar el estatus del conocimiento histórico" (2003: p. 16).

Entre los elementos que configuran para White la relación entre historiografía y narrativa, hay una distinción esencial que hay que notar a fin de extrapolar luego estos elementos al ámbito del cine: la distinción entre narrar y narrativizar. Se trata de la diferencia entre ofrecer un relato del pasado poniendo en evidencia que hay un narrador, o bien pretender que el relato se encuentra en los hechos en sí mismos, que, de algún modo, "se cuentan solos". Para White, lo que se produce en este segundo caso es un enmascaramiento del lugar del narrador, que pretende aparecer como un "descubridor", movimiento que sólo puede responder a una motivación política. Naturalmente, el hecho de que el narrar se haga cargo de la existencia del narrador, responde a una motivación política también.

Las "formas de realismo" para White involucran cuatro formas básicas que se caracterizan según los tropos o figuras retóricas predominantes: la metáfora (para la trama romántica, la historización idiográfica y la ideología anarquista), la metonimia (para la tragedia, el mecanicismo y la ideología radical), la sinécdoque (para la comedia, el organicismo y el conservadurismo) y la ironía (para la sátira, el contextualismo y el liberalismo). La tropología revela los cuatro fines de estas prefiguraciones, pero la dimensión política no es determinante ni determinada. Por eso White aboga por el análisis tropológico, esto es, la reducción lingüística, para descubrir la naturaleza de la adopción política como narrativa o explicativa, pues "el peculiar tramado de pasado, presente y futuro ofrecido a través de su relato, es una elección entre otras posibilidades" (Tozzi, 2003: 17).

White se ha ocupado en los últimos años del problema de abrirse a nuevas formas alternativas de discurso y representación del pasado, pues considera que el siglo XX ha inaugurado una época de "eventos modernistas", cuya caracterización incluye estas tres características: en primer lugar, la definición compete a guerras y genocidios, hambrunas o guerra ecológica, cuya escala los hace inmanejables a través de las categorías tradicionales de representación y explicación históricas; en segundo lugar, que ocurren casi en simultáneo a su registro a raíz del desarrollo tecnológico, las técnicas de digitalización y el cine; en tercer lugar, la

transformación de lo que se suele considerar como un evento histórico implica la necesidad de crear nuevas categorías para acercarse a ellos y nuevas estrategias de representación.

Para dar cuenta de este tipo de acontecimientos, White ve con buenos ojos la antinarrativa modernista, en tanto discurso que pone en primer planeo la propia imposibilidad de discriminar la experiencia del acontecimiento y su representación. El estilo modernista proporciona una serie de herramientas que permite presentificar la experiencia a partir de diluir la distinción historiográfica canónica entre acontecimiento y hecho, entre la ocurrencia y su descripción. En este intento de caracterización de la nueva historiografía, White toma el trabajo de Auerbach *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1946) para quien el texto literario aparece como una sinécdoque de su contexto, lo que implica que se trata de un tipo particular de cumplimiento de la figura del contexto.

> En su práctica hermenéutica efectiva, Auerbach tiende a presentar el texto como una representación no tanto de sus entornos social, político y económico, como de la experiencia de esos entornos por parte del autor; como tal, el texto aparece o es presentado como una consumación de la figura de esa experiencia. (White, 2010: 40)

Mimesis es un tratamiento de las formas en las cuales la realidad ha sido figurada en el discurso literario occidental. Auerbach considera a estas *mímesis* como relatos acerca del desarrollo de un tipo específico de figuración y busca documentar las transformaciones en los modos dominantes de *mimesis* como figuración en el discurso literario occidental. Para White, Auerbach y *Mímesis* constituyen un aporte central en la producción de un concepto de historia literaria específicamente modernista porque la historiografía literaria de Auerbach encarna la posición historicista de la cual fue tanto un teórico como un historiador.

Según White, Auerbach trata al historicismo como una *Weltanschauung* de los siglo XVIII y XIX, cuyo significado y autoridad estuvieron íntimamente vinculados a un sistema social (la sociedad de clases), un aparato político (el de los emergentes estados-nación) y un legado cultural (el de un humanismo clásico). Por eso Auerbach consideraba al historicismo como un momento progresivo de la cultura occidental, pero reconocía que tenía también una historia por historizar. En relación con este punto, postula una forma de historicismo modernista diferente de su prototipo decimonónico y produce en *Mímesis* el "concepto de una historia literaria historicista distintivamente modernista" (White, 2010: 49). Es decir, el intento auerbacheano sería el de ver cómo la literatura occidental logró captar la historicidad como el modo distintivamente humano de ser en el mundo, representado como uno en el cual individuos, acontecimientos, instituciones y discursos se ven involucrados en una relación figural que los engloba y define. El modernismo sería un tipo de cumplimiento más que una reacción al realismo precedente, al que Auerbach no presenta como una fuga de la historia, sino como una

problematización y una elaboración a otra escala de su forma decimonónica. "No se rechaza la historia como tal, sino su forma decimonónica" (p. 51), señala White. La distinción entre historia y ficción que sostiene la idea decimonónica historicista de la historia queda cancelada en la crítica del modernismo a las nociones de realidad propias del siglo XIX y en su repudio de la concepción que tenía el realismo acerca de qué es lo que constituye a una representación realista como tal.

> En el modernismo, la literatura toma la forma de un modo de escritura que efectivamente trasciende las antiguas oposiciones entre las dimensiones literal y figurativa del lenguaje, por un lado, y entre los modos factuales y ficcionales del discurso, por el otro. Consecuentemente, el modernismo debe ser visto como haciendo a un lado la duradera distinción entre historia y ficción, no con vistas a colapsar una dentro de la otra, sino con la intención de dar lugar a la imagen de una realidad histórica purgada de los mitos de 'grandes narrativas' tales como el destino, la Providencia, el Espíritu o el *Geist*, el progreso, la dialéctica, e incluso el mito de la realización final del realismo mismo. (White, 2010: 51-52)

A partir de estas con|sideraciones, White elabora una síntesis de los rasgos característicos del estilo modernista según su lectura de Auerbach, a partir de la exégesis que realiza de un pasaje de *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf:

- La desaparición del autor como un narrador de estados objetivos;
- La disolución de todo punto de vista exterior a la novela;
- El predominio de un tono vacilante, interrogador e inquisitivo en la interpretación por parte del narrador de aquellos acontecimientos aparentemente descritos de un modo objetivo;
- El empleo de técnicas como "discurso vivido", flujo de consciencia, monólogo interior;
- El uso de nuevas técnicas para la representación de la experiencia del tiempo y la temporalidad, como el uso de "motivos causales" para liberar "procesos de consciencia".

A los fines de este trabajo, no es difícil imaginar una suerte de extrapolación de estas nociones al ámbito cinematográfico. Algunos elementos whiteanos más consolidan un marco aún más sofisticado a los efectos de pensar *Berlin Alexanderplatz* como un film modernista que ayuda a configurar el imaginario de los años previos al nazismo.

En "La trama histórica y el problema de la verdad" (2003a), White vuelve sobre esta síntesis que Auerbach atribuye al relato modernista, volviendo sobre la cual es posible desplazar algunas de esas características al ámbito cinematográfico. En primer lugar, la desaparición del escritor como un narrador de hechos objetivos puede ser perfectamente extrapolada al ámbito del cine, en el cual el cineasta también desaparece en el relato moderno como un narrador externo y/o objetivo y se convierte en un agente más o menos explícito. Las huellas de la enunciación cinematográfica se desvelan deliberadamente, para que aparezcan las motivaciones (ideológicas, políticas, estéticas) de la realización vía distintas marcas

enunciativas. En segundo lugar, esta exposición de la subjetividad en los films modernos inhabilita cualquier pretensión de construir un "mirador desde afuera" (White, 2003a: 212),[80] al tiempo que hace predominar en los films un tono de duda e interrogación en las interpretaciones que los cineastas producen sobre el acontecimiento que las películas construyen. En *Berlín Alexanderplatz,* es profuso el uso de recursos que apelan a una puesta en evidencia del involucramiento de la instancia de enunciación en los sucesos, a partir de distintos recursos: la utilización de determinado tipo de planos, vulgarmente llamados aberrantes (angulaciones extrañas, ausencia de un horizonte recto, presencia de encuadres deformantes), que intentan conseguir una sensación de inestabilidad; la incorporación de movimientos de cámara que hacen muy evidente el punto de vista de la enunciación; la utilización de una voz en *off* que pregunta, juzga u opina y no es sólo un narrador externo. Por otro lado, la temporalidad que los films van construyendo depende del modo en que se van organizando los elementos audiovisuales. No sólo se produce una articulación entre pasado, presente y futuro de los agentes y personajes, sino que se produce en el cine –y en *Berlín Alexanderplatz* en particular- un juego complejo de elipsis, analepsis y prolepsis, que apunta en varias oportunidades a una construcción "fuera del tiempo" que adquiere desde un tono universal hasta una problemática implantación de valores en relación con el contexto fílmico (en el caso de la serie de Fassbinder, sería el pasaje de los años 1920 a 1930, con un retrato de la corrosión económica, social, moral y política de la República de Weimar).

Respecto de estas estrategias que White identifica como modernistas y propicias para los nuevos modos de representación que se han vuelto necesarios, la idea de la auto-reflexión no parece describir por completo la apuesta, pues "la insistencia en poner en primer término sus propios procesos de producción y de construcción de sentido, pas[a] a importar menos que la inscripción de la subjetividad" (Weinrichter, 2004: 50). Prestando atención a la estructura narrativa de *Berlín Alexanderplatz* es posible descubrir los modos en que el cineasta se inscribe en los capítulos y las formas en que, a partir del montaje y la organización del material, construye el espacio axiográfico[81] del film.[82] En este sentido, la realización de *Berlín Alexanderplatz* no hace más que profundizar sobre quién y desde qué lugar se construye la enunciación, exhibiéndola y "desplegándola como una *performance*" (Weinrichter: 51).

[80] La expresión de Auerbach recuperada por White es "mirador fuera de la novela".

[81] Bill Nichols (1997) articula este concepto a fin de referir a la construcción de esquemas axiológicos que se produce en el film –mediante el montaje y otros artilugios cinematográficos- en combinación con la inscripción del cineasta en determinado espacio gráfico.

[82] En este trabajo, se dejan de lado deliberadamente un análisis minucioso de los elementos enunciativos a través de los cuales, naturalmente, es posible concluir los modos en que los cineastas producen determinadas afirmaciones sobre el mundo. Esto sería válido tanto para los documentales, como para las ficciones, como para híbridos modernistas como los que aquí se trabajan.

Fassbinder establece una relación muy fuerte con su "hacer" el discurso y trabaja las condiciones de posibilidad del texto: aborda el metacomentario, el foco del film está puesto en cómo va configurándose el mundo "representado" y explora las técnicas del realismo para interrumpirlas. La enunciación es puesta en primer plano casi constantemente, a partir de estrategias que vuelven más o menos evidente el modo en que hay una construcción de la historia ideológicamente modulada.

3. Historiofotía y acontecimientos modernistas

En consonancia con el planteo de White, lo que Linda Hutcheon (1989) denomina "metaficción historiográfica" ilumina algunos aspectos del tipo de representaciones que White calificaría como "modernistas" y que serían apropiadas para dar cuenta de un determinado tipo de acontecimientos propios del siglo XX. La autora se centra en analizar la relación entre las nuevas tendencias de lo que llama "narrativa metafictiva" y el fenómeno del posmodernismo.[83] Considera a la metaficción como una manifestación en la que se crea un espacio donde es posible la participación del lector/espectador, que asume una identidad compuesta con el escritor/cineasta de modo absolutamente consciente. Hutcheon también destaca el uso de narradores autoconscientes y técnicas de desfamiliarización que posibilitan una intensificación de la conciencia del espectador, tanto en términos narrativos como ideológicos. Las metaficciones historiográficas se caracterizan por responder al impulso de reflexionar sobre sí mismas y sobre el proceso de producción y recepción. En este sentido, podría decirse, un dispositivo como *Berlín Alexanderplatz* se apoya en una ambivalencia básica entre autorreferencialidad y contextualización acompañada de indagaciones estéticas concretas (dispositivos creados *ad hoc*) y la aplicación de técnicas narrativas y audiovisuales que cuestionan el vínculo entre lenguaje y referente.

Teniendo en cuenta las consideraciones de White sobre la historiofotía y poniendo en primer plano su afirmación respecto de que algunas informaciones sobre el pasado sólo pueden provenir de imágenes (audio)visuales que ayudan de un modo específico a la reconstrucción de climas y eventos mucho más que los testimonios orales, puede pensarse que *Berlín*

[83] En "Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History", Linda Hutcheon intenta problematizar lo que llama metaficción historiográfica, es decir, el texto que trabaja para situarse en el discurso histórico pero sin claudicar en sus intentos por mantener cierta autonomía como ficción. Y son precisamente la parodia irónica y la intertextualidad las que le permiten jugar con ambos conceptos: los intertextos de la historia y la ficción toman estatus paralelo en la respuesta paródica del texto del pasado tanto del "mundo" como de la literatura. La incorporación textual de estos pasados intertextuales como elemento estructural constitutivo de la ficción posmoderna funciona como una marca formal de historicidad tanto literaria como "del mundo". Para esta autora, lo posmoderno tiene dos efectos simultáneos: por un lado reinstala el contexto histórico como significante y hasta determinante, pero, precisamente por esto, problematiza toda idea posible de conocimiento histórico.

Alexanderplatz constituye un discurso histórico con derecho propio, desafiando toda consideración sobre lo "real" y lo "verdadero" del contexto de la Berlín en los albores del ascenso del nazismo. En este sentido, el reconocimiento del carácter figurativo y tropológico del discurso histórico sostiene el estatus cognitivo del relato y la responsabilidad ante el lector/espectador que tiene el historiador/cineasta sobre los acontecimientos del pasado representado, en tanto visión particular y subjetiva.

La tensión enunciativa se desplaza desde la vocación de inteligibilidad del referente hacia los artefactos textuales por los que se alude a la propia subjetividad del cineasta y a una visión de los hechos. La serie de Fassbinder construye una estructura narrativa que implica asunciones epistemológicas –como es obvio- pero también políticas e ideológicas. Por su remisión a lo subjetivo, la representación se emancipa de la objetividad, poniendo en primer plano que realidad y verdad no son entidades a las que se acceda directamente, que el texto es un complejo entramado que no aspira a la verdad y que, en tanto construcción histórica, es una ficción y, en tanto ficción, resulta una referencia histórica compleja a tener en cuenta en una reconstrucción historiofótica. En el cine, donde el principio básico del realismo ha creado el dispositivo de la desaparición del dispositivo convirtiendo a la cámara en un ojo invisible y al espectador en un *voyeur*, la noción de metaficción se vuelve muy sugerente a la hora de indagar sobre el modo en que una ficción como *Berlín Alexanderplatz* retrata los afectos de la época –en este caso, el año 1929- de una manera igualmente legítima a como lo hiciera la historiografía profesional.

La transformación cualitativa de "evento histórico" en el siglo XX aludida por White se suma a la necesidad de "nuevas categorías para pensarlos y nuevas técnicas de representación para comprender su forma y aspecto" (White, 2010a: 155). Es en este sentido que es posible abordar una producción como *Berlín Alexanderplatz* como articulando las tres dimensiones de la historiofotía, pues lo epistémico, lo expresivo y lo político se explicitan en la preeminencia de lo subjetivo y la puesta en evidencia del artificio. La serie de Fassbinder se revela como epistémicamente interesante en la medida en que elabora un pacto de lectura que invita a dejarse atravesar por episodios documentados/representados/inventados y a asumir que lo visto en la pantalla es una puesta en forma tanto estética como histórica. Este es sin duda uno de los postulados políticos de la seria. Según White, la representación posmodernista es en sí aporética por su carácter transicional y problemático y es precisamente por ello que necesita mecanismos renovados para el trabajo sobre y de los acontecimientos. Apoyado especialmente en la idea whiteana de historiofotía y sus consecuencias en distintos ámbitos, este capítulo

pretende poner a prueba algunos de sus corolarios a fin de rehabilitar al cine como uno de los medios privilegiados para la articulación de la tríada historia/representación /subjetividad.

A partir de las decisiones estéticas y el modo en que se inscriben en los textos, los cineastas construyen relatos sobre el pasado histórico y sobre sí mismos abriéndose a la dimensión política. Lo hacen al intervenir con modos diversos de interpelar el espacio público, al "encerrarse" en la representación y volverse su tema, al dar entidad a documentos de cultura sin otra realidad que la del lenguaje, al convertir a sus obras y a sí mismos en fuentes y agentes de la historia.

En "Historiografía e historiofotía" (2010b), White asegura que la evidencia histórica producida por nuestra época es frecuentemente al menos tan visual como oral, partiendo de que las convenciones comunicativas de las ciencias humanas están volviéndose al menos tan "pictóricas" como verbales en sus modos de representación predominantes. White estaría de acuerdo en que el análisis de imágenes visuales requiere una forma de "lectura" propia, considerablemente distinta de la que implica el estudio de documentos escritos, pero que no produce un conocimiento histórico cualitativamente inferior por apoyarse en el ámbito de lo visual. Para White, se debe tener presente que la representación de acontecimientos históricos, agentes y procesos en imágenes visuales presupone una matriz de léxica, una gramática y una sintaxis particulares, diferentes a las que quedan implicadas en otro tipo de representación. Según este planteo, el historiador está acostumbrado a tratar a la evidencia visual (*imagistic evidence*) como si fuera un complemento de la evidencia verbal en vez de considerar que hay en esas imágenes otro tipo de relación con sus referentes. Aún más, para White, algunas informaciones sobre el pasado sólo pueden provenir de imágenes visuales que ayudan de un modo específico a la reconstrucción de climas y eventos, mucho más que los testimonios orales, de modo que las imágenes visuales constituyen un discurso con derecho propio.

Si se acepta que toda historia escrita es el producto de mecanismos de condenación, desplazamiento y simbolización y que las representaciones fílmicas construyen su universo diegético basándose en los mismos procedimientos, se puede afirmar que sólo el medio difiere y no la manera en que los mensajes son producidos. Parece incluso existir en el planteo de White la firme idea de que el lenguaje figurativo refiere más fielmente la realidad. Pero siempre considerando que el reconocimiento del carácter figurativo y tropológico del discurso histórico sigue sosteniendo el estatus cognitivo del relato y la responsabilidad en la relación cineasta/espectador/representación.

Como se ha afirmado, White ve en la moderna teoría literaria el vehículo más adecuado para comprender cómo la información acerca del pasado se constituye en un relato histórico y es

procesada a través de un modo determinado de representación. Ve en el modernismo literario el esquema teórico fundamental para abordar los hechos del siglo XX que no podrían haber sucedido en otros momentos de la historia. El "acontecimiento modernista" tiene un carácter traumático inherente que lo hace difícil de representar pero, así como para White es en el relato literario la "voz media" la que puede dar cuenta de las dudas y dificultades de toda representación, parece pensable un equivalente de esa voz media en el film como un hacer explícitas las vacilaciones del realizador, así como también las estrategias y decisiones estéticas del mismo.

La adecuación de la representación se vincula con la posibilidad de alcanzar alguna verdad, pero también con establecer vínculos emotivos y políticamente responsables con lo representado, es decir, con los hechos, las instituciones y las personas. Si se acepta que la imbricación entre cultura, memoria y medios redefine las relaciones entre ficción y documental, y si se intenta responder a si existen ciertas representaciones que sean "legítimas" o "más legítimas" que otras, el planteo de White ayuda a declarar la no-existencia de una línea tajante entre ficción y verdad en los relatos históricos, pues, en su acercamiento a la relación entre historia y representación, ésta deja de preocuparse por la adecuación con su referente y, por tanto, toda representación se vuelve válida. Así, White pone atención en la construcción de los textos históricos relacionándolos con la obra literaria y cómo ésta construye su universo referencial autónomo. Explora los recursos retóricos de la escritura histórica y propone liberarla de las constricciones de veracidad, instando a hacerse cargo del carácter inevitablemente sustitutivo de toda representación. La tensión, entonces, se desplaza desde la vocación de inteligibilidad del referente hacia los artefactos textuales por los que se alude a él, los cuales suponen "escogencias ontológicas y epistemológicas con implicaciones políticas e ideológicas" (White, 1992: 11). Estas ideas emancipan a la representación de la obsesión por la objetividad, pues se parte de que la realidad y la verdad no son entidades a las que se acceda directamente, y que los textos –que son interpretaciones e interpretaciones de interpretaciones- son el resultado de complejos entramados culturales.

Con este planteo, queda cuestionada la separación del discurso histórico de otras formas narrativas al enfatizar el carácter retórico de toda representación, pues los acontecimientos reales no se presentan como relatos y sólo se vuelven problemáticos en tanto se los convierte en tema de un relato. Con su representación por medio de imágenes, fotografías, y articulación cronológica en el film, White no cuestiona que sea posible fijar la realidad o acceder a alguna exactitud en relación con los sucesos históricos. Hace referencia, más bien, a que el relato histórico es inevitablemente un entramado que cohesiona con un marco de interpretación

específico un principio, un medio y un final. Podría decirse, la articulación fílmica hegemónica. De este modo apunta a una teoría de la interpretación histórica que se sistematice en relación con una redefinición de la comprensión histórica tradicional considerando, especialmente, todo lo que el lenguaje (cualquiera sea este) impone al relato histórico (en tanto artefacto). En este último sentido no habría distinción entre la historiografía más convencional y un acercamiento fílmico a determinados períodos o episodios de la historia.

White argumenta a favor de que la distinción entre el relato histórico y el relato de ficción se vuelve insostenible, considerando el criterio de que relatan acontecimientos reales en un caso e imaginarios en otro. Hay mecanismos poéticos que determinan la producción del texto que son los mismos en uno y otro caso y, en ambos registros, la relación con el pasado está modulada por toda una articulación igualmente emotiva. Por eso la dimensión poético-expresiva es ineludible en la consideración de todo relato sobre acontecimientos históricos y es la teoría literaria moderna la que ofrece el modo adecuado de enfrentar sistemáticamente la construcción de los relatos sobre la historia y el tipo de vínculo que generan. Lo que distingue a los relatos históricos no es siquiera la selección de sucesos de que dan cuenta, sino el acto poético particular y constructivo con el que el historiador configura su campo histórico, es decir, el registro histórico antes de todo análisis.

Considerando a la obra histórica de este modo se pueden reconocer varias dimensiones como la ordenación cronológica de los acontecimientos en una secuencia, la composición de un relato con una estructura paradigmática de tres actos, la explicación por medio de una trama (romance, tragedia, comedia, sátira), entre otras. El estilo que adquiera la representación depende de las elecciones que se hagan en relación con estos aspectos y en función de los diversos soportes, dentro de los cuales el cine se presenta como uno peculiar.

Teniendo en cuenta estas nociones, es pertinente eludir las malas interpretaciones del relativismo de White y dejar en claro que sus reflexiones en torno a los relatos históricos y su construcción no implican que la “decisión acerca de la ocurrencia de los acontecimientos pasados es dependiente de gustos estéticos o preferencias políticas” (Tozzi, 2003: 18). Pues este tipo de consideración hace ver al historiador como un sujeto que no sólo inventa un relato sobre el pasado, sino también al pasado mismo. White no está en la línea de un idealismo o de un ficcionalismo, ni le interesa discutir la distinción entre acontecimientos históricos y acontecimientos de ficción. De hecho, no le importa específicamente la naturaleza de los acontecimientos de los que hablan los relatos sobre el pasado, sino las formas de los discursos con los cuales dar cuenta de él. Por eso su planteo es fundamentalmente formalista, su interés

está en el relato, en el entramado histórico como un artefacto lingüístico que quiere dar *una* imagen de la "realidad" asumiéndose como tal.

Proporcionar una trama a la situación histórica implica la configuración de una explicación y una interpretación que es esencialmente discursiva, pues los hechos solos no cuentan su historia. Pero es la instauración de un relato la manera de familiarizar a los lectores/espectadores con sucesos con los que no pueden establecer un vínculo directo. Es este reconocimiento de la dimensión figurativa del discurso histórico lo que da a White una forma particular de acercarse al problema del relativismo histórico. En tanto toda versión del pasado está atravesada por el lenguaje como mediación, una teoría como la de White ofrece una salida posible al relativismo absoluto. Si éste tiene que ver con los relativismos de época, lugar, ideología, la tropología whiteana es una forma de llevar un modo de discurso a otro, una suerte de traducción.

Acontecimientos modernistas como los del siglo XX no son para White más irrepresentables que cualquier otro acontecimiento de la historia. La única restricción que White advierte es que, ya sea en un tipo de relato histórico o en una ficción, la configuración de esa representación requiere el tipo de "estilo modernista que se desarrolla con el fin de representar esa clase de experiencias que el modernismo social hizo posible" (White, 2003a: 90), un estilo que se encuentra en un cierto número de escritores modernistas y que, considerando especialmente la idea de "historiofotía", podría ampliarse a la figura del cineasta que escribe su relato sobre la historia con imágenes audiovisuales.

4. La puesta en discurso de la historia

La revisión de algunas nociones whiteanas resulta fundamental para abordar el breve texto "Historiografía e historiofotía", que White dedicó a los discursos audiovisuales y su relación con la historia. En este sentido, se vuelve necesario un mínimo acercamiento a la teoría de los tropos y otras nociones centrales, que permiten desandar el carácter esencialmente opaco de la discursividad y, partiendo de la imbricación entre lo ficcional y lo histórico, considerar en los textos fílmicos el problema de la evidencia histórica. Esta mínima revisión debe comenzar por el modo en que White expone la teoría de los tropos,[84] esto es, por la introducción de *Metahistoria*.

[84] Tal como lo explicita Tozzi a pie de página en la introducción a *El texto histórico como artefacto literario*, "tropo" es una figura retórica que "consiste en usar las palabras en un sentido no literal o propio" (Tozzi, 2010: 11). Los tropos que identifica White son los más comunes, es decir, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, a los que suma la ironía.

En los escritos históricos de Michelet o Ranke y en los filosóficos de Nietzsche o Croce, White deja al descubierto un nivel preconceptual de carácter figurativo que es determinante del nivel conceptual puramente disciplinar (histórico, filosófico). A la luz de este nivel estético preconceptual puede examinar relatos históricos rivales –cuyas diferencias no parecen ser, ostensiblemente, ni la selección de hechos distintos, ni la adopción de otros compromisos ontológicos o epistemológicos- para descubrir que lo que los distingue es el acto poético diferente –precrítico y constructivo- mediante el cual el historiador prefigura el campo histórico. En este sentido, White concibe diversas dimensiones manifiestas que permiten considerar la obra histórica como puro discurso, lo cual al menos habilita la pregunta por si los discursos tienen alguna dimensión histórica. Tozzi las enumera del siguiente modo:

> 1) la ordenación cronológica de los acontecimientos en una secuencia; 2) la composición de un relato con principio, medio y fin; y tres tipos de estrategias explicativas, cada una de las cuales ofrece cuatro posibilidades electivas: 3) explicación por la trama (romance, tragedia, comedia, sátira), 4) explicación por argumentación formal (formismo, mecanicismo, organicismo y contextualismo) y 5) explicación por implicación ideológica (liberal, radical, anarquismo o conservadurismo). (2003: 13)

Las combinaciones entre estos factores hechas por el historiador para articular su relato tienen su origen en un acto poético primario y la forma final del relato (el estilo) tiene también su punto originario en él.

Metahistoria ha debido enfrentar diversas críticas como la del determinismo lingüístico que, en algún sentido, es complejo recusar dado que es por artilugios del lenguaje que White parece configurar la base fundamental de su análisis. White revela las operaciones y elecciones que el historiador puede hacer para producir un relato histórico al tiempo que pone en evidencia que los recursos vuelven limitadas las clases de relaciones. Además, más allá de lo adecuado o no de un relato como imagen del pasado, la propia producción textual es explicada en términos de sus mismos mecanismos tropológicos. White sostiene concretamente que el análisis de cualquier discurso debe tener en cuenta las formas en que el uso de los códigos influye en el discurso mismo.

Por otra parte, White enfrenta la acusación de antirrealismo acerca del pasado. Sin embargo, White no sólo no niega la existencia de los acontecimientos –amén de que su estrategia no se pronuncia sobre la existencia o no de los sucesos- sino que, incluso, admite la objetividad de la información obtenida de los datos históricos. Lo que queda en entredicho es el hecho de que los acontecimientos pasados hayan acaecido de la manera en que los relatos históricos los describen. Tozzi lo explicita claramente:

> […] su estrategia formalista busca mostrar que el relato histórico es una forma impuesta al pasado. Por todo ello, en lugar de antirrealismo es más adecuado bautizar como

> imposicionalismo a esta particular conjunción que, por un lado, admite acontecimientos y datos históricos y, por otro, concibe el relato histórico como pura forma discursiva. (2003: 15)

Entre otras consecuencias, esto implica que los relatos historiográficos no pueden ser verdaderos porque son, fundamental y originariamente, poéticos, y que, en efecto, pueden distorsionar los acontecimientos en la búsqueda de sus mecanismos poéticos de discursivización. En este sentido, cabría preguntarse entonces, si aceptar el carácter poético de los discursos históricos no habilita al menos preguntarse por el carácter histórico de los discursos estético-expresivos. Si se acepta que la historia es una construcción, "más específicamente, un producto del discurso y la discursivización" (White, 2003b: 43), no parece tan problemático pensar otras formas de discurso en algún grado "documentalizantes" y participando del mundo de las evidencias. En este sentido, parece posible pensar al cine y otros discursos audiovisuales como eventuales fuentes de la historia, como discursos a partir de los cuales se puede aprehender y hasta legitimar cierta comprensión del pasado.

White no afirma que del hecho de que un discurso se caracterice por un tropo dominante se sigue que se imponga una "falsa consistencia sobre el pensamiento contenido en el discurso" (p. 45). Su concepción del relato histórico como discurso se relaciona más con asumir que las operaciones por las cuales un conjunto de acontecimientos se transforma en una secuencia narrativizada de sucesos se comprenden mejor "si se consideran, más que de un tipo lógico-deductivo, de un tipo tropológico" (p. 46). De hecho, considera que la relación entre el relato y cualquier argumento que permita una aproximación explicativa se trata de una "combinación de elementos lógico-deductivos y tropológico-figurativos" (p. 46).

La preocupación de White por los mecanismos a través de los cuales los historiadores representan –identificando, describiendo o clasificando- sus objetos de estudio, se vincula, asimismo, con la cuestión del estilo. White lo entiende en términos que pueden atribuírsele a Foucault: estilo sería "como cierto modo constante del uso del lenguaje por el cual tanto se representa el mundo como se lo dota de significado" (p. 48). Es evidente que en la concepción whiteana de escritura de la historia la propia producción del relato es dadora de significado. En este sentido, si se pudieran pensar otros tipos de discursos (distintos del historiográfico) como teniendo algún estatuto histórico -no sólo como "objetos" culturales, sino participando efectivamente en la construcción de relatos sobre el mundo- sería interesante pensar que las formas audiovisuales –las decisiones que se toman sobre los mecanismos de producción- determinan estilos diversos que influyen ineludiblemente en el carácter de significado que el relato final ofrece. White asegura que "es una ilusión pensar que los historiadores sólo desean

contar la verdad acerca del pasado" (p. 51), dado que la escritura dota de significado. En *Metahistoria* –como el propio autor reconoce- intentó más conceptualizar una poética del escrito histórico que una filosofía de la historia, preocupado como estaba por el aspecto artístico de los relatos históricos.

White piensa al estilo como "un cierto modo constante de uso del lenguaje por el cual transformar un objeto de estudio en el tema de un discurso" (p. 52). Asegura, asimismo, que el historiador "produce" una serie de hechos a partir de la distinción que establece entre acontecimiento y hecho. En el primer caso, se trata de algo que sucede en un tiempo y espacio concretos; en el segundo caso, se trata del enunciado sobre un acontecimiento, una predicación. White lo expresa asegurando que los acontecimientos "ocurren y son atestiguados más o menos adecuadamente por los registros documentales y los rastros monumentales" y los hechos "son construidos conceptualmente en el pensamiento y/o figurativamente en la imaginación y tienen una existencia sólo en el pensamiento, el lenguaje o el discurso" (p. 53). Esta distinción tiene la intención de subrayar que el historiador no "descubre" los hechos, sino que éstos son construidos "sobre la base del estudio de documentos" (p. 53) y son puestos en una narrativa para consolidar su significado en función de una serie compleja de decisiones que competen a la estética del discurso.

Teniendo en cuenta que White considera los hechos en un relato como una construcción, se comprende mejor por qué asume la representación de la realidad en la novela moderna. Ésta postula manifiestamente pretensiones de verdad para sus representaciones de la realidad social casi tan firmes como las que utiliza el historiador en su proceso de narrativización:

> La cuestión es que la narrativización le impone a la realidad la forma y la sustancia del tipo de significado encontrado sólo en los relatos. Y en cuanto la historia involucra el relatar, involucra la ficcionalización de los hechos que ha encontrado en la fase de investigación de sus operaciones. (White, 2003b: 55)

White no ve la relación entre la historia y la literatura como una oposición, pues uno de los mecanismos fundamentales para la construcción de relatos en ambos registros es la condensación, es decir, "una reducción del tiempo de la acción al tiempo del relatar y una reducción de todos los hechos que son conocidos acerca de un período dado de la historia únicamente a aquellos hechos que son importantes" (p. 58). Se trata de una de las herramientas de construcción de relatos históricos y literarios mediante la cual se produce una "traducción" de los acontecimientos –que ocurrieron en un espacio-tiempo- a los hechos mediante los cuales se puede saber acerca de ellos. Por otra parte, para White, las historias refuerzan su efecto explicativo a través de la construcción de buenos relatos a partir de "*meras* crónicas" (White, 2003c: 111) y esto se realiza por medio de la operación de "tramado". El autor comprende bajo

este término la "codificación de los hechos contenidos en las crónicas como componentes de *tipos* específicos de estructuras de trama" (p. 112).

Se vuelve evidente, entonces, que los acontecimientos por sí mismos no constituyen un relato, sino que son, para el historiador, sólo *elementos* del relato. Así lo expresa claramente:

> Los acontecimientos son *incorporados* en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares; en suma, mediante todas las técnicos que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra. (White, 2003c: 113)

Los acontecimientos, entonces, son potencialmente incorporados a un relato, pero tienen, en algún sentido, un "valor neutral". Cuando forman parte de un relato –trágico, cómico, romántico o irónico- entonces adquieren valor a partir de la configuración que el historiador efectúe, a partir de las decisiones que tome en relación con los imperativos de una trama determinada. Esto mismo hace un cineasta con una batería de recursos que también implica los mismos campos problemáticos citados por White, es decir, la caracterización y construcción de motivos, su repetición, la instauración de un tono, la construcción de uno o múltiples puntos de vista, las estrategias para construir la temporalidad, la utilización de pausas narrativas como cesuras de sentido, entre otros recursos.

El modo en que deba ser configurada una situación histórica depende, para White, de la sutileza del historiador para encontrar la trama específica y configurar la estructura propicia para determinado conjunto de acontecimientos. "Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción" (p. 115), agrega White. No se invalida, naturalmente, su estatus de narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento. La estructura vuelve comprensibles los acontecimientos del relato al remitirlos a categorías mediante las que se los codifica según el tipo de relato. Sólo cuando el lector percibe la clase de relato que está leyendo experimenta el efecto de que los acontecimientos del relato "le han sido explicados", es decir, "no sólo *ha seguido* exitosamente el relato, sino que captado su esencia, lo ha *comprendido*" (pp. 116-117). La extrañeza original de los acontecimientos adquiere un aspecto familiar. No es que White desdeñe el carácter extraño de los documentos –pues, en definitiva, es lo que motiva los esfuerzos del historiador por elaborar un relato-, sino que refiere esa extrañeza a enunciados metafóricos que sugieren una "relación de similitud entre dichos acontecimientos y procesos y los tipos de relatos que convencionalmente usamos para dotar a los acontecimientos de nuestras vidas de significados culturalmente reconocidos" (p. 120). En este sentido, es necesario poner en evidencia que una narrativa no es la reproducción de acontecimientos registrados en ella, sino un complejo de símbolos. Esto es importante para

responder a un interrogante que White plantea en los siguientes términos: "*¿de qué* son *representaciones* las representaciones históricas?" (p. 120). Para White, la narrativa apunta *hacia* los acontecimientos y *hacia* el tipo de relato o *muthos* que el historiador selecciona para elaborar el relato asumiendo mecanismos y estructura. La narrativa histórica señala en qué dirección pensar los acontecimientos cargando el pensamiento sobre los acontecimientos de valencias emocionales. Así, las historias deben ser consideradas estructuras simbólicas o metáforas extendidas que remiten los acontecimientos relatados a alguna forma cultural ya conocida.

Estas reflexiones recuerdan lo que White llama "algunas verdades" sobre la teoría histórica moderna:

> […] que la historia, que es la materia de todo este aprendizaje, es accesible sólo por medio del lenguaje; que nuestra experiencia de la historia es indisociable de nuestro discurso acerca de ella; que este discurso debe ser escrito antes de que pueda ser considerado como historia; y que tal experiencia, por tanto, puede ser tan variada como los diferentes tipos de discurso con los que nos encontramos en la historia del escrito mismo. (White, 2003d: 141)

Esto implica que cualquier representación o relato sobre algún fragmento de "mundo histórico" establece un tipo de relación con el pasado que está mediado por algún discurso. Concretamente, en el caso de la escritura de la historia, White se esfuerza en aclarar que la teoría literaria –desde el momento en que el discurso histórico se realiza en esta forma (escrita) culturalmente significativa- tiene una función de preponderancia tanto para la teoría como para la práctica historiográficas y –desde el momento en que la historia debe ser escrita antes que leída- también para la filosofía de la historia.

La concepción whiteana de la historia y de la filosofía de la historia apunta a dejar claro que la información acerca del pasado no es en sí un tipo de discurso histórico sobre el pasado, sino que la información y el conocimiento sobre el pasado "son históricos porque se convierten en el asunto del discurso histórico" (p. 143). Es decir, el discurso histórico estrictamente no produce nueva información acerca del pasado, sino que el conocimiento de informaciones sobre el pasado es la condición necesaria –y previa- para la composición de un discurso sobre él. Lo que el discurso histórico produce son interpretaciones de cualquier información y conocimiento sobre el pasado informados por el historiador. En este sentido, recuperando esta idea de "interpretación", podría pensarse un discurso sobre el pasado más amplio y extrapolar la idea por encima de las "fronteras" de la disciplina histórica y, entonces, asumir que un discurso audiovisual o de otro tipo también producen una interpretación –sobre las fuentes- que podría considerarse una "visión" sobre el pasado. La narrativa –en tanto modo de escribir la historia- podría "convertirse" en relato en otro soporte, con particulares mecanismos de

producción discursiva, pero no lejos del principio básico de *informar* los datos sobre el pasado. El cine narrativo o documental (que, por documental, no es menos ficcional), por ejemplo, tendría esta virtud de "interpretar" las pruebas documentales y convertirlas –por medio de múltiples artilugios propios del dispositivo- en imágenes y sonidos sobre un fragmento del mundo histórico.

En consonancia con las consideraciones whiteanas, es claro que un discurso –aún sobre un hecho histórico concreto- es un artefacto verbal, un producto construido de acuerdo a determinada utilización del lenguaje y determinada articulación de protocolos discursivos. Es en este sentido que White asegura que "si el discurso histórico ha de ser comprendido como productor de un tipo distintivo de conocimiento, debe primero analizarse como estructura del lenguaje" (p. 147). Para pensar esta inherencia e injerencia del lenguaje y sus mecanismos en la construcción de un relato sobre la historia, White propone que se tengan en cuenta al menos tres cuestiones:

- Mientras los acontecimientos suceden en el tiempo, los códigos cronológicos usados son culturalmente específicos: quien construya discurso con estos elementos debe cargarlos de contenidos específicos.
- El historiador trama los acontecimientos de acuerdo a estructuras proporcionadas por su tradición cultural. Al constituir la trama de los acontecimientos reales como un relato lo que se hace es tropologizar los acontecimientos. Los relatos son ficciones y sólo son verdaderos en sentido metafórico.
- Los argumentos que los historiadores elucubran sobre los acontecimientos versan acerca de la trama elegida, por lo cual "el argumento de un discurso histórico es en última instancia una ficción de segundo orden, una ficción de una ficción, o una ficción de hacer ficción" (p. 157).

White trabaja sobre algunas objeciones que apuntan a poner en evidencia la importancia de la narrativa para el discurso histórico y las objeciones serán más o menos apremiantes según "el grado de confianza que se tenga en las distinciones convencionales entre lenguaje literal y figurativo, discurso referencial y no referencial, prosa fáctica y ficcional, contenido y forma de un tipo de discurso, etc." (p. 170). Dos objeciones parecen fundamentales en tren de pensar otros tipos de discurso –además del histórico- y otros soportes –como el cinematográfico- para los enunciados sobre acontecimientos históricos. En primer lugar, White se detiene sobre el posible compromiso con un determinismo lingüístico. En este sentido, asegura que no hay nada en la teoría tropológica que conlleve el determinismo lingüístico o el relativismo, fundamentalmente, porque la tropología es una teoría del discurso que busca proporcionar conocimiento necesario para una libre elección entre las estrategias de figuración posibles. No

se trata de una teoría de la mente ni de la conciencia por lo que no pretende pronunciarse acerca de la percepción, sino que sólo le interesa la representación. En relación con esta posible objeción, se acusa a la tropología de ocultar la naturaleza del trabajo histórico en tanto relato de los hechos descubiertos en la investigación, y por hacer de la historiografía "poco más que un ejercicio retórico" (p. 166) con lo que socavaría la pretensión de proporcionar verdades, o mejor dicho, enunciados verdaderos sobre sucesos acaecidos en el mundo histórico. En relación con esta cuestión, White asegura que la tropología no niega la existencia de entidades extradiscursivas o la capacidad de que los enunciados históricos se refieran a ellas, sino que se esfuerza por poner en evidencia lo metalingüístico por encima de la mera función referencial del discurso.

Por otra parte, una objeción general apunta a que la teoría tropológica parece implicar que los objetos -acontecimientos, individuos, instituciones- no son encontrados en el mundo real –aunque sea en el pasado-, sino que son "construcciones del lenguaje, objetos espectrales e irreales, poética y retóricamente inventados y que existen sólo en los libros" (p. 168). En relación con este punto, White afirma que el objetivo de la teoría es la redefinición de la relación entre hecho y ficción: "Si no existen hechos puros sino sólo acontecimientos que se presentan bajo diferentes descripciones, entonces la facticidad llega a ser una cuestión de los protocolos descriptivos usados para transformar acontecimientos en hechos" (p. 172).

La defensa whiteana de la teoría tropológica se vincula a que la considera especialmente útil para el análisis de la historiografía narrativa, dado que ésta es un modo de discurso en el que se pueden contrastar las relaciones entre lo que una cultura determinada considera como verdades literales y verdades figurativas expresadas en sus ficciones. White recoge algunas perspectivas sobre la narrativa a fin de poner en evidencia el modo en que se ha consolidado como un modo discursivo cada vez más reconocido en el que su contenido es su forma. El objetivo es recuperar la idea de que la narrativa no necesariamente distorsiona la realidad que se quiere presentar y que es percibida, sino que simplemente se trata de la presentación discursiva de una de las posibilidades tropológicas del uso del lenguaje. En este sentido, White aclara su postura del siguiente modo:

> La narrativa es un universal cultural debido a que el lenguaje es un universal humano. No podemos eliminarla del discurso, del mismo modo que no podemos expulsar al discurso mismo fuera de la existencia. Puede que la narrativa sea el alma del mito, pero esto es así precisamente porque el mito es una forma de discurso lingüístico, no porque la narrativa sea inherentemente mítica. Y lo mismo puede decirse de la relación de la narrativa con la ficción literaria. Algunas ficciones literarias se organizan en un modo narrativo, pero esto no significa que todas las narrativas sean ficciones literarias. Lo que significa es que tanto las narrativas míticas como las literarias son figuraciones lingüísticas. (White, 2003d: 180)

Los discursos narrativos y los discursos históricos tienen un tipo de relación similar. Una forma narrativa podría organizarse en forma narrativa porque es una posibilidad del historiador optar por explotar la naturaleza tropológica del lenguaje. Por el hecho de estar organizado como una narrativa, un discurso histórico no es necesariamente ni mítico ni ficcional. El hecho de que sea ficcional o realista depende de que se quiera salir o no del discurso histórico. En relación con las posibilidades de extrapolar estas reflexiones al ámbito del relato cinematográfico, es interesante recuperar esta idea whiteana: "De cualquier modo, ¿cree alguien seriamente que el mito y la ficción literaria *no* refieren al mundo real, no cuentan verdades acerca de él y no proporcionan un conocimiento útil acerca de él?" (p. 180). En efecto, el discurso narrativo fue apropiado por el modernismo literario porque puso en evidencia potencialidades que hacían más inteligibles las experiencias específicamente modernas.

5. El modernismo en la historiografía y la historiofotía

Dado que para los acontecimientos que el modernismo social hizo posible se hicieron necesarios nuevos tipos de representación, White reconoce formas como el docudrama, *faction*, *infotainment*, la ficción del hecho, metaficción histórica, entre otros. Como resultado de la ocurrencia en el siglo XX de acontecimientos de un "alcance, escala y profundidad inimaginables para historiadores de otros tiempos" (White, 2003e: 229), se desmantela el concepto mismo de acontecimiento en tanto objeto de un tipo específicamente científico de conocimiento. Por su parte, la noción de relato sufre un fuerte desgaste y, además, una "disolución potencial como resultado de esa revolución de las prácticas representacionales conocidas como modernismo cultural" (p. 229). Este proceso es acompañado por las nuevas tecnologías que influyen en los modos y posibilidades formales de representación.

El acontecimiento modernista y su representación generan debates sobre la relación entre hecho histórico y ficción, que, además, son característicos de las discusiones en torno a la relación entre modernismo y posmodernismo. En este sentido, White propone esta afirmación que puede ser muy provechosa para pensar la función del cine en estas polémicas:

> Pues el modernismo (cualquier cosa que sea) literario (y, en cuanto tal, fílmico) marca el fin del relatar –comprendido en el sentido de 'el cuento' de Walter Benjamin por el cual la erudición, la sabiduría y los lugares comunes de una cultura son trasmitidos de una generación a otra en forma de relato que puede seguirse. (White, 2003e: 232)

White asegura que, después del modernismo, llega el momento de relatar –en la historia o la ficción- y las formas tradicionales parecen insuficientes. En todo caso, podría agregarse, las formas más paródicas, tramadas en clave irónica o aquellas que ponen en evidencia sus propias

condiciones de posibilidad son las que más se acercan realmente a *nuevas* formas de representación.

White considera que el exterminio perpetrado por el nazismo es el "acontecimiento modernista paradigmático en la historia europea occidental" (p. 241) y las discusiones en torno a él permiten comprender la concepción modernista de la relación entre la historia y la ficción. Respecto a cómo aparece este acontecimiento en las representaciones, habría que decir que una de las posiciones frecuentes es la de aquellos que sostienen que se trata de un acontecimiento de una naturaleza tal que está fuera del alcance del lenguaje, tanto para una descripción como para una representación. Tal como White lo piensa, se trata de un tipo de acontecimiento que se resiste a todo esfuerzo por empatizar "desde adentro" del acontecimiento. El historiador u otro comunicador que tenga a cargo la representación de acontecimientos de esta índole queda expuesto a un peligroso "fetichismo narrativo" que implica, según Santner en la lectura que White propone, anular la necesidad de respetar el duelo "al simular una condición de inmunidad, lo cual sucede habitualmente por ubicar el lugar y el origen de la pérdida en otra parte" (p. 245). De modo que, podría decirse, el único peligro que plantean estos acontecimientos es el de convertirse en el contenido de una narrativa:

> Contar una historia, no importa lo verdadera que sea, acerca de dichos acontecimientos traumáticos, podría muy bien ofrecer un tipo de control de la ansiedad que la memoria de su ocurrencia puede generar en un individuo o una comunidad. Pero precisamente en tanto que el relato es identificable como un relato, puede no proporcionar el control psíquico perdurable de tales acontecimientos. (White, 2003e: 246)

En este sentido, White se inclina por defender los (no)relatos antinarrativos producidos por el modernismo literario, en tanto ofrecen la única perspectiva para alcanzar representaciones adecuadas por los acontecimientos que llama no sin ironía "no-naturales". En definitiva, estas narrativas son las que permiten representar acontecimientos traumáticos de formas menos "fetichizantes". En función de estas consideraciones, White asegura que las innovaciones estilísticas del modernismo dan elementos mejores para representar adecuadamente acontecimientos modernistas en comparación con las técnicas para la construcción de relatos de los historiadores tradicionales.

A la luz de las consideraciones anteriores, el planteo de White pone en evidencia lo que podría denominarse una aproximación posmodernista a la filosofía de la historia. Partiendo de que el autor entiende el posmodernismo como una "cosmovisión basada en una concepción distintiva de la historia, su naturaleza, su significado y las diferentes maneras en que puede ser estudiada y utilizada" (White, 2003f: 151), es preciso asumir que, en términos whiteanos, el posmodernismo debilita la naturaleza fundacionista de la idea occidental de conocimiento

histórico para insistir en que los historiadores deben aceptar la responsabilidad de la construcción de lo que creían haber descubierto.

Tal como White lo consigna, el posmodernismo nace, en parte, como una salida a los eventos modernistas y esta particularidad debe tenerse en cuenta junto con otra vinculada a las posibilidades del siglo XX para expandir las noticias en la era tecnológica, lo que conlleva la rapidez con que se archivan y diseminan los elementos que antes conformaban el "registro histórico". En los últimos cincuenta años, éste se convirtió en un registro sobrecargado al punto que "cuanto más se acerca uno al presente, más eventos se esconden detrás de la gran cantidad de documentos que dan fe de su ocurrencia" (p. 154). Por otra parte, esta condición que White denomina "ocultamiento" es en sí producto de nuevos instrumentos de registro como el cine, el video, la fotografía digitalizada, que pueden transformar y manipular las imágenes que se convierten en prueba histórica. Así, la imagen ya no es registro o índice de lo real, sino que toma la forma de algo eminentemente producido –y no percibido o descubierto-, que puede ser infinitamente reproducido. En este sentido, White afirma que "con la multiplicación de imágenes de la realidad 'histórica', parecemos estar más lejos en lugar de más cerca del pasado mismo" (p. 155).

Esta diferencia cualitativa que White encuentra respecto del modo de acercase a y dar cuenta de los eventos históricos respecto de los siglos anteriores, requiere, como es lógico, de nuevas categorías para pensarlos y nuevas técnicas de presentación para comprenderlos. En este sentido, White asegura que, en su compromiso por determinar los límites de la realidad, que las ideas posmodernistas se alían con la literatura y es así como asume que la "escritura literaria modernista" es la que caracteriza al siglo XX. Esta afirmación parte, en primer término, de lo que White llama "textualismo", es decir, "la idea de que el texto escrito constituye un paradigma de cultura" (p. 160), que implica, además, aceptar que un texto es un tejido de tropos y figuras. Así, White afirma que la escritura literaria modernista se esforzó por probar los límites de lo real y trascendió las dicotomías y distinciones tajantes que eran dogmáticas respecto de las ilusiones del objetivismo propio de las modernas ciencias sociales y humanas. Las distinciones que han sido trascendidas se podrían resumir en siete puntos:

- Entre los eventos y su representación en el discurso: los posmodernistas creen que los eventos existen y han existido en el mundo real, pero que la representación oscurece inevitablemente la percepción.
- Entre los documentos y los textos literarios: los posmodernistas creen que los documentos escritos son textos y, por ello mismo, deben ser considerados con los mismos parámetros que aquellos utilizados para el análisis de textos literarios.

- Entre los textos literarios y el contexto social: los posmodernistas creen que el contexto social es un texto en sí y que es sólo asible en tanto texto. Esto desafía a los objetivistas respecto de la inmediata accesibilidad del contexto por medio de estrategias de interpretación.
- Entre el discurso literal y el figurativo: los posmodernistas creen que cualquier intento de describir o representar la realidad en el lenguaje tropieza con el hecho de que no hay lenguaje literal, sino que sólo hay lenguaje figurativo.
- Entre el referente de un discurso y su tema: los posmodernistas creen que el tema siempre está sustituido por su aparente referente. Los hechos son construidos al igual que el tema del discurso.
- Entre los hechos y la ficción: en tanto los hechos son construcciones lingüísticas, los eventos no tienen existencia por fuera del lenguaje.
- Entre la historia y la literatura: los posmodernistas suponen que, dado que la escritura histórica es un tipo de discurso narrativo, no hay diferencias sustanciales entre las representaciones históricas y las de eventos imaginados.

A la luz de estas (no) distinciones entre escritura histórica y escritura literaria y, teniendo en cuenta la necesidad señalada por White de encontrar nuevos modos de representación del pasado, queda habilitado tomar al cine como soporte para la presentación, transmisión y comprensión de acontecimientos pasados. Sus particularidades artefactuales son mecanismos a partir de los cuales contar la historia en la era de lo que con Benjamin podría denominarse la era de la reproductibilidad técnica.

6. Berlín Alexanderplatz y el modernismo cinematográfico

Berlín Alexanderplatz es, ante todo, una obra literaria de Alfred Döblin de 1929. Se trata del relato del decaimiento irreversible de Franz Biberkopf en los últimos años de la República de Weimar. Lo sigue desde 1927 cuando sale de la cárcel de Tegel, donde pasó varios años tras haber asesinado brutalmente a su amante, Ida. Rainer Werner Fassbinder consigue en 1976 que la televisión alemana Bavaria y la italiana Rayo den apoyo financiero para realizar el proyecto. Este proceso termina en 1980, cuando la serie conoce una exitosa difusión en la televisión antes de pasar a las salas cinematográficas. Con una duración de 15 horas, divididas en 14 episodios (13 episodios y un epílogo), *Berlín Alexanderplatz* no es solamente el proyecto más ambicioso de Fassbinder, sino también una propuesta transpositiva compleja de una novela modernista.[85]

[85] Para los especialistas, la obra de Döblin señala el nacimiento de la "novela moderna" en Alemania. Sin embargo, habría que mencionar una serie de obras que prefiguran sus logros y dan cuenta de una época, como *La metamorfosis* de Franz Kafka de 1915, *El proceso* de 1925 y *El castillo* de 1926. Más allá de los rótulos, es claro que lo que evidencian estas obras, entre otras cosas, es la crisis de los planteamientos temáticos y formales de la novela tradicional. El libro aparece en 1929, le sucede un éxito extraordinario y se consideró como una exaltación de Berlín.

Döblin renovó la novela alemana con una estrategia que entremezcla registros "objetivos" -como detalles de la geografía berlinesa, informes de bolsa, programas, cartas de presidiarios, datos estadísticos, artículos enciclopédicos, canciones populares, boletines meteorológicos, titulares de diarios, informes periodísticos y policiales, entre otros,- con un gran "subjetivismo", expresado a través de múltiples artilugios enunciativos. Entre muchas influencias, los especialistas señalan desde los principios del futurismo italiano, hasta el *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, pasando, naturalmente, por el *Ulises* de James Joyce de 1922. Sin embargo, tal vez su mayor influencia sea la propia mecánica del cine, dado que hasta podría pensarse que Döblin traspone al campo literario los recursos cinematográficos conocidos en su tiempo: hace cambios de plano y encuadre, incurre en la utilización del campo/contracampo, utiliza aceleraciones y dilataciones, describe fundidos a negro y encadenados.

En su "Krisis des Romans. Zu Döblins 'Berlin Alexanderplatz'" ["Crisis de la novela. Acerca de Berlín Alexanderplatz"] (1930), Benjamin sostiene que *Berlin Alexanderplatz* es "el estadio más extremo, vertiginoso, tardío y radical de la vieja novela de formación burguesa" (1972: 236). En la conversión del criminal Franz Biberkopf, un pequeñoburgués asalariado, en hombre promedio, Benjamin vislumbra el agotamiento de la novela tradicional del siglo XIX y de la *Bildungsroman*, la novela de formación alemana. Vincula la obra de Döblin con *La educación sentimental* (1869) de Gustave Flaubert, pero la califica como "La educación sentimental del criminal". Alude a las nociones de "esperanza" y "recuerdo", extraídos de la *Teoría de la novela* (1916) de Lukács para referirse a la pérdida del sentido de la vida en la biografía del héroe novelesco.

El concepto de "comunidad de destino" (*Gemeinschaft des Schicksals*), elaborado por Lukács en *Teoría de la novela*, permite entender la falta de sentido de la vida a partir de la imposibilidad de pensar en una comunidad en la que el héroe pueda integrarse y en el seno de la cual pueda mejorar. A pesar de cierta ingenuidad del personaje de Biberkopf (el ingenuo cree que podrá redimirse), Döblin se lo hace saber en la cárcel: "eres un aborto con alucinaciones (…). El mundo necesita a otros tipos que no sean como tú, más inteligentes y menos insolentes, que vean cómo son las cosas, no de azúcar, sino de azúcar y mierda, todo mezclado" (Döblin, 2003: 491). Hay infinidad de escenas que enfrentan a Biberkopf con la realidad de una comunidad imposible. Por ejemplo cuando Otto Lüders, su socio y tío de su novia Lina, vendedor de cordones de zapatos como él, se anuncia en la casa de la viuda que había pagado a Biberkopf a cambio de sexo y roba en su casa. El protagonista entonces pierde todo tipo de vínculo con la mujer que ahora lo mira como a un traidor y se entrega a la bebida para olvidar el episodio. Se puede pensar en esta clave

---

Fue alabado su trabajo sobre las ambientaciones y hasta se pensó como una suerte de correlato literario de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), el documental poético de Walter Ruttmann dedicado a la ciudad.

toda la relación con Pums, el vendedor. Desde que lo conoce hasta que advierte que forma parte de su banda de delincuentes, Biberkopf está convencido de que Pums es un vendedor honesto, sin darse cuenta de que no hay nadie en quien pueda confiar. Naturalmente, esta estructura de ignorancia-revelación o confianza-desilusión, se puede comprobar en todo el episodio-Reinhold, central en la novela y en la versió audiovisual. Biberkopf confía en Reinhold y le confiesa su felicidad por el noviazgo con la virginal Mieze. Döblin lo expresa del siguiente modo: "Y empiezan a hablar de mujeres y Franz le habla de la Mieze, que se llamaba antes Sonja, gana su dinerito, y es una buena chica. Reinhold piensa entonces: eso está bien, se la quitaré y luego lo llenaré de mierda hasta aquí" (2003: 359).

Podría decirse que hay en la novela de Döblin dos significantes recurrentes: el del intento de mantenerse honrado –sistemáticamente, desactivado- y el de sacrificarse –irremediablemente visto como único horizonte posible. Döblin lo explicita en el epílogo a la edición de 1955: "uno de los dos resulta[r]á destruido, Berlín o Franz Biberkopf. Y como Berlín siguió siendo lo que era, al penado se le ocurrió cambiar. El tema interno es, por lo tanto, que hay que sacrificarse, ofrecerse a sí mismo en sacrificio". Al final de la novela, elucida Döblin, "el sacrificio se ha consumado silenciosamente. (…) [A]hí está, como portero de fábrica, vivo aunque averiado, la vida lo ha zarandeado poderosamente" (p. 48).

La novela decimonónica había sido criticada por la existencia de un narrador "omnisciente" u "olímpico" como señala Miguel Sáenz en el estudio introductorio a la edición española de *Berlín Alexanderplatz*. Se trataba de un narrador que parecía saberlo todo y tener la extraña habilidad de penetrar en la conciencia de todos los personajes. Döblin no sólo "sabe todo", sino que se permite intervenir en la acción y pronunciarse con comentarios sobre lo que ocurre. Dice Sáenz: "Si al principio del libro hay todavía cierta ambigüedad y no siempre es fácil determinar si quien habla es el autor o el yo interior de Franz Biberkopf, pronto no cabe duda de que es Döblin mismo quien interviene, distanciando al lector de sus personajes, hablando con éstos o divirtiéndose con ellos" (Sáenz, 2003: 26). Tal vez lo característico sea que hace un uso extremo de las asociaciones mentales (las de los personajes y las suyas) que parecen organizarse por una minuciosa técnica de montaje. Tal como Benjamin lo propusiera, "el montaje hace saltar las juntas de la novela, las hace saltar tanto desde el punto de vista estructural como del estilístico, abriendo nuevas posibilidades sumamente épicas" (1972). Es a través del montaje que el libro de Döblin adquiere una cierta armonía o unidad a través de la utilización de repeticiones, ironías, el monólogo interior, el discurso directo e indirecto libre, la ruptura sintáctica, los cambios de perspectiva, la presentación simultánea de diversas situaciones, entre otros recursos estilísticos.

En su transposición cinematográfica, Fassbinder se toma tiempo para desarrollar a los personajes a la manera de una novela y cada capítulo de su serie interviene en la totalidad como un capítulo literario. Sin embargo, parecen ser las únicas deudas literarias de su trabajo, pues el director elige numerosos recursos para poner término a la progresión de su relato, a fin de dejar lugar a que las imágenes "tomen la palabra", ya sea para dar cuenta de la interioridad de los personajes o volver visibles sus emociones. Él mismo toma el lugar del narrador omnisciente (pero extremadamente autoconsciente), de demiurgo omnipotente que no se priva de vincularse con Franz Biberkopf y hasta identificarse con él, sin dejar casi nunca de enjuiciarlo. El *Libro primero* de la novela de Döblin comienza con las líneas de un narrador que dice: "Aquí, al principio, Franz Biberkopf sale de la cárcel de Tegel, adonde lo ha llevado su insensata vida anterior. Le cuesta echar raíces de nuevo en Berlín, pero finalmente lo consigue y se alegra de ello, y jura llevar una vida honrada". Se trata de una voz omnisciente (porque sabe más que todos los personajes y que el espectador) que no se priva de arrojar sus propias asignaciones axiológicas ("insensata vida anterior").

7. Problemas de enunciación cinematográfica

En *El ojo interminable* (publicado en 1989), Jacques Aumont da una definición sucinta pero efectiva del cine: "una máquina simbólica de producir puntos de vista" (1997: 55). Esta definición pone en evidencia algunos aspectos esenciales para abordar la relación entre cine e historia y la configuración de sentidos históricos a través de la imagen audiovisual: el componente inherentemente tecnológico del medio cinematográfico, el carácter de "representación" iconográfica de los artefactos fílmicos, la factualidad discursiva, el punto de vista correspondiente al "emisor" del mensaje y la actualización o decordificación que se produce de ese mensaje en el "receptor". Podría decirse que el discurso es una expresión comunicativa que precisa de un enunciado transmitido a través de un canal desde un emisor a un receptor.

El texto cinematográfico supone, además, una complejidad mayor dado que "toda imagen es polisémica" como considera Barthes (1964: 64), porque la entidad denominada "autor" es un conglomerado de unidades creativas que actúan colectivamente y se ven sometidas a imposiciones tecnológicas.[86] También porque el lector no es individual sino colectivo y su

[86] El problema del autor en cine tiene su origen en la primera década de funcionamiento de la revista *Cahiers du cinéma*, fundada en 1952 por André Bazin. Con un antecedente en el texto *La caméra-stylo* de Alexander Astruc de 1948, los críticos de *Cahiers* impusieron una mirada sobre el autor como un culto a la personalidad, impensable en el ámbito del cine por su condición tecnológica, colectiva e industrial. Curiosamente, los autores que los críticos englobaron en una suerte de "Olimpo" cinematográfico, fueron directores mayormente norteamericanos

recepción va unida a procesos perceptivos y de identificación, porque el canal de transmisión precisa de requisitos técnicos muy específicos y porque los códigos no son estables como otros "organismos" de la cultura. De cualquier manera, es claro que el sujeto de la enunciación se manifiesta en el discurso porque es quien se define a sí mismo como "yo" frente a una cierta instancia de "tú". Este "yo" que enuncia adquiere nueva dimensión en el artefacto fílmico, dado que se trata de un ente colectivo de difícil concreción, pero, a su vez, se muestra por una enunciación que se visualiza (o no) como sujeto implícito o narrador, lo que da como resultado, una trama compleja de sujetos enunciadores y de sujetos receptores (ideales y reales). De este complejo juego participa también la serie de Fassbinder.

En el ámbito cinematográfico, la novela decimonónica podría identificarse con el discurso cinematográfico dominante, que ha recibido el nombre de Modelo de Representación Institucional (MRI),[87] pues tiende a ocultar la presencia de la enunciación falseando la instancia del "yo" convirtiéndola en un "él" que permite al espectador identificarse con una suerte de sujeto trascendental omnisciente (que oculta los mismos mecanismos que lo convierten en tal). El trabajo de Fassbinder no se engloba en este tipo de narrativa, sino que pertenece a un modernismo cinematográfico que intenta deliberadamente exacerbar la visibilidad de sus condiciones de posibilidad como artefacto. Los deícticos, que en el lenguaje son las marcas de enunciación, sufren gran transformación en el dispositivo fílmico y su presencia se vincula con la inscripción en el significante cinematográfico por medio de elementos formales. En el modernismo cinematográfico, esto está aún más puesto en evidencia, aún cuando sea sólo para desorientar espacio-temporalmente al espectador y desarticular la cronología de la que pueda valerse para la comprensión de la historia.

> Cada texto se presenta, por tanto, con una estructura semántica y un conjunto de instancias pragmáticas: con un sistema de valores y una estrategia de convicción en confrontación con el receptor (…). El sujeto de la enunciación se hace presente en el texto por medio de un simulacro compuesto por elementos modales, por elementos temporales, por elementos espaciales y por indicaciones-sugerencias-órdenes dadas al enunciatario. (Bettetini, 1996: 81)

---

que definieron de una vez y para siempre la noción de lo popular en el cine y trabajaron con las convenciones de los géneros cinematográficos, afianzados en su mayoría durante las primeras décadas del siglo XX.

[87] Se asume la distinción entre Modelo de Representación Primitivo y Modelo de Representación Institucional que propone Noel Burch en *El tragaluz del infinito.* El MRI coincide con lo que David Bordwell identifica como "narración clásica" en *La narración en el cine de ficción.* Sería el modelo de representación que cristaliza alrededor de 1915 y que tiene a *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a nation*) de David W. Griffith como su película paradigmática. En este film, convergen y se estabilizan una serie de experimentaciones que se venían haciendo desde los comienzos del cine en 1895 concernientes a la presentación y desarrollo de aspectos narrativos, a la utilización y técnicas del montaje, a la mostración de ambientes y a la configuración de una trama narrativa compleja de principio, medio y fin y dos líneas narrativas.

Esto se "traduce" en el lenguaje cinematográfico por rupturas en la transparencia discursiva que tienen lugar por medio de elementos formales como movimientos de cámara, angulaciones, miradas a cámara; manifestaciones del narrador, del autor implícito personificado en la diégesis; y elementos como las elipsis y el fuera de campo. Así es que siempre hay un sujeto enunciador entendido como propone Gianfranco Bettetini en *La conversación audiovisual* (1996), que es el aparato simbólico en tanto "principio ordenador de todos los procesos semióticos de un texto y que regula también las modalidades de aproximación al texto por parte del espectador", es decir, "un aparato ausente, productor y producido del texto, que deja huellas a su paso ordenador sobre sus materiales significantes" (p. 13).

En relación con la cuestión de la voz enunciadora, hay que recordar que "todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción", esto es, "donde no hay sucesión, no hay relato sino… solamente *cronología*, enunciación de una sucesión de hechos inconexos" (Bremond, 1981: 68). Esto implica aceptar que hay un relato cuando hay un mundo narrado (historia) y una instancia narradora (discurso). En esta dirección, está André Gaudreault (1995) que, al preguntarse *quién habla* en un film (enunciación) y *quién ve* (punto de vista) problematiza la enunciación que precede a la focalización desde el interior del relato cinematográfico. De este modo, el relato (enunciado) es producto del proceso narrativo que comprende la sucesión y la transformación.

En el terreno de la enunciación, las discrepancias entre el relato escrito y el fílmico son evidentes. A partir de que el autor implícito siempre impregna su huella sobre el significante cinematográfico en su calidad de meganarrador, función que ejerce tanto sobre el material profílmico en el momento del rodaje, como del material filmográfico en el momento del montaje,[88] el estudio de la enunciación ya no debe centrarse en el estudio de las funciones y las acciones, como sería el caso para el estudio del enunciado, sino en el intento de desvelar los procedimientos discursivos.[89] No se puede saber quién es el autor real o el lector real, ya que la

[88] Estas reflexiones se fundan en la lectura de Gaudreault, André y Jost, François (1995).

[89] En este sentido, la formulación ineludible es la de Gérard Genette en *Figuras III*, texto de 1972, en el que el autor plantea una distinción entre el ***Modo***, que corresponde a los aspectos de la visión (quién ve), y la ***Voz***, que es quién habla. Es decir, se distingue el narrador (sea o no personaje) y cómo se ven las cosas y quién es el que se construye como viéndolas. Finalmente, la ***perspectiva*** se corresponde con la idea de ***focalización*** (cero, interna o externa); es decir, la cuestión es quién tiene alguna ventaja cognitiva, si la enunciación, algún personaje o el espectador (Genette no utiliza los términos de "punto de vista" ni "visión" porque se ligan demasiado a la mirada y, en realidad, la idea de focalización tiene que ver con el área del conocimiento, de lo cognitivo.). A los efectos de este trabajo, habría que recordar que la Voz es "quién habla" y que Genette distingue tres categorías: persona, tiempo y nivel. La persona es el narrador (que puede ser o no alguno de los personajes) que puede ser homodiegético (narrador personaje) y heterodiegético (narrador que no interviene en la acción). El tiempo es la categoría que se refiere a la comparación entre la situación temporal en que se establece la narración y los hechos que se narran (ulterior, anterior, simultáneo). Finalmente, el nivel tiene que ver con que lo que se narre sea intradiegético (forma parte de la historia narrada), extradiegético (fuera de la historia) o metadiegético (otras historias que se cuentan dentro de una primaria). En relación con los problemas de la enunciación, el término

obra no se da en co-presencia y el destinatario real puede ser cualquiera en cualquier tiempo o lugar. Por eso una distinción importante es la que se establece en *Estética del cine* (1993) de Aumont respecto de *autor, narrador, instancia narrativa y personaje-narrador*. El narrador no es otro que el realizador del film, como ente que decide sobre la estructura y continuidad del relato, pero la instancia narrativa es el "lugar abstracto" donde se producen tales elecciones. Así es que el autor es un ente empírico que se mantiene al margen del artefacto fílmico mientras el narrador puede cobrar vida en él por medio de la encarnación en un personaje. Podría redondearse la idea de enunciación en tanto vinculada a un sujeto empírico cuya presencia en el texto es limitada. En todo texto cinematográfico, existe un autor implícito como segundo "yo" del autor, que puede o no manifestarse diegéticamente a través de un narrador y éste, a su vez, puede o no desdoblarse en múltiples "presencias".[90]

En relación con *Berlín Alexanderplatz*, podría asegurarse que no se está en presencia de un texto que pretende el "encubrimiento" de sus marcas enunciativas (estrategia correspondiente al MRI), sino que se esfuerza por hacerlas visibles, tanto en relación con la puesta en escena como con los procedimientos ópticos. La puesta en escena es, deliberadamente, "teatral" haciendo evidente la artificialidad y poniendo de manifiesto las propias condiciones de posibilidad del texto y la pretensión de distanciamiento que se quiere ejercer sobre el espectador (los efectos catárticos están completamente desactivados, precisamente, por la sensación de extrañamiento). La oscuridad de la propuesta lumínica, la artificialidad del cambio del día a la noche (como en la visita de Franz Biberkopf a Minna) o del sol a la tormenta (como en la estadía de Franz Biberkopf en la residencia de Nahum y Eliser). Es en las decisiones sobre el encuadre donde también son evidentes las marcas de enunciación con movimientos de cámara bruscos, la utilización de *zoom in* muy abruptos (como al portarretratos con la foto de Ida en la vieja habitación de Franz Biberkopf), angulaciones "aberrantes" que deliberadamente escapan a la perpendicularidad de la línea del horizonte (como todas las tomas en la casa de Nahum y Eliser, mientras Franz gime aferrado irracionalmente a la alfombra), movimientos y angulaciones que parecen "espiar" la escena (localizándose la cámara detrás del mobiliario o, por ejemplo, detrás de la pecera que tiene Minna en la escena del encuentro

---

narratario se introduce en la perspectiva de Genette, en el capítulo de la Voz, como el correlato del narrador, destinatario de la narración, que no tiene que ver con el lector real sino con una instancia de organización textual. Puede o no ser explícito y tiene una posición de igualdad, superioridad o inferioridad con el narrador.

[90] Las marcas de la enunciación se sitúan en el plano formal perceptible de primer nivel, como los movimientos de cámara y las angulaciones y en las relaciones imagen-sonido, saber-visión, presencia-ausencia. Lo que ve el espectador lo ve por delegación y las marcas son explícitas (internas o externas) e implícitas (ausencias). La fuerza discursiva del texto cinematográfico está en este aparato, puesto que la elección del punto de vista más la fijación de ese punto de vista sobre el significante,

sexual con Franz) y no ser atribuibles ni al seguimiento de un personaje o a su ocularización interna, es decir a la construcción del punto de vista de un personaje.

Las materias de expresión fílmica son los elementos de base que constituyen los significantes. Como el cine utiliza códigos heterogéneos por medio de los cuales se articulan los materiales, Metz acuñó la idea de "gran sintagmática" e introdujo una clasificación que permite discriminar entre códigos icónicos, códigos de la duplicación mecánica (los fotográficos), códigos de imagen múltiple (como los secuenciales), códigos que respectan al sonido, etc. Basta aquí simplemente señalar que lo que hizo Metz fue negar la posibilidad de una imagen neutra, sin intervención enunciativa, poniendo en entredicho toda idea de "objetividad" en cine y asumiendo que no hay una relación tan directa entre el significado y significante como lo hay en el lenguaje hablado.

En la novela de Döblin, aparecen mezcladas la voz del narrador, la de los personajes, la de otros discursos. Podría decirse que el texto funciona justamente por las rupturas a toda idea de homogeneidad. Una estrategia frecuente es que, en medio de la trama narrativa, aparezca el discurso directo, con o sin marcaciones tipográficas (como las comillas), la intercalación de distintos tiempos verbales, la aparición alternativa de la primera y la segunda persona, la introducción intempestiva de un discurso absolutamente ajeno a lo que se venía contando, como la letra de una canción, el reglamento de una prisión, los titulares de los diarios, el prospecto de un medicamento. Podría decirse que la heterogeneidad en la novela se vincula con rupturas clásicas, como la no-utilización de comillas para la introducción del discurso directo, por ejemplo; y con rupturas menos clásicas, como la no-transición historia-discurso. Podría resumirse diciendo que la heterogeneidad funciona en tres niveles: primero, al nivel de los marcadores privilegiados de anclaje enunciativo, que juegan un rol fundamental en la construcción de valores referenciales, que son los tiempos y la persona; en segundo lugar, al nivel de los rastros de modalización; en tercer lugar, al nivel de la heterogeneidad de las formas de la lengua misma, en la puesta en juego de variantes en todos los niveles, esto es, fonológico, morfológico, sintáctico y lexical.

A fin de dar cuenta de la heterogeneidad de la novela y antes de pasar a la transposición de Fassbinder, se reproduce a continuación parte de los primeros párrafos del *Libro primero*, donde se dan ya muchos de los mecanismos aludidos.

> Estaba ante la puerta de la cárcel de Tegel y era libre. Ayer aún, en los campos de atrás, había rastrillado patatas con los otros, en uniforme de presidiario, pero ahora llevaba un abrigo de verano amarillo; ellos rastrillaban atrás, él estaba libre. Dejaba pasar un tranvía tras otro, apretaba la espalda contra el muro rojo y no se iba. El vigilante de la puerta pasó varias veces por delante, le indicó su tranvía, pero él no se fue. Había llegado el momento terrible (¿terrible, Franz, por qué terrible?), los cuatro años habían terminado. Las negras

> puertas de hierro, que desde hacía un año contemplaba con creciente aversión (aversión, por qué aversión) se habían cerrado a sus espaldas. Lo ponían otra vez en la calle. Dentro quedaban los otros, carpinteando, barnizando, seleccionando, encolando, les quedaban aún dos años, cinco. Él estaba en la parada del tranvía.
> Empieza el castigo.
> Se sacudió, tragó saliva. Se pisó un pie. Luego tomó carrerilla y subió al tranvía. En medio de la gente. En marcha. Al principio era como cuando uno está en el dentista, que coge la raíz con las tenazas y tira; el dolor aumenta, la cabeza está a punto de estallar. Volvió la cabeza atrás, hacia la pared roja, pero el tranvía volaba con él sobre los raíles y sólo su cabeza quedó mirando hacia la prisión. El tranvía tomó una curva, se interpusieron árboles, casa. Aparecieron calles animadas, la Seestrasse, subió y bajó gente. Dentro de él, algo gritaba horrorizado: cuidado, cuidado, ya empieza. La punta de la nariz se le helaba, algo temblaba en sus mejillas. "Zwölf Uhr Mittagszeitung", "B. Z.", "Die neuste Illustrierte", "Die Funkstunde neu », « Billetes, por favor ». Los polis llevan ahora uniformes azules. Se bajó otra vez del tranvía sin ser notado, estaba entre personas. ¿qué pasaba? Nada. Un poco de compostura, cerdo famélico, haz un esfuerzo o te parto la cara. Gentío, qué gentío. Cómo se agita. Mi sesera necesita engrase, seguro que está seca. ¿Qué era todo aquello? Tiendas de zapatos, tiendas de sombreros, lámparas eléctricas, tascas. La gente tiene que tener zapatos para poder correr tanto, también nosotros teníamos una zapatería, no hay que olvidar."
> (…)
> Anduvo la Rosenthaler Strasse, pasando por delante de los almacenes Tietz, torció a la derecha por la angosta Sophienstrasse. Pensó: esta calle es más oscura, donde está oscuro será mejor. Los presos se encuentran en régimen de aislamiento, celular o común. En régimen de aislamiento, el preso es mantenido día y noche, sin interrupción, separado de los otros (…).

Como se puede ver en estos fragmentos –y sólo a título de ejemplo- se pasa de la tercera persona del singular, omnisciente y más o menos "objetiva" o distanciada a los comentarios explícitos entre paréntesis ("¿terrible, Franze, por qué terrible?") atribuibles al narrador, a la primera persona ("como cuando uno está en el dentista"), a la descripción de los titulares del *Berliner Zeitung*, a la introducción del Reglamento prusiano de establecimientos penitenciarios de 1923.

A la luz de estas consideraciones, es posible entender esta enunciación modernista como un "efecto se sentido global del texto". Este efecto es producido por las operaciones temáticas y retóricas que tienen lugar en la producción textual. En el campo cinematográfico, el modo en que se articulan las voces y los saberes, puede resultar interesante para pensar de qué modo la polifonía de la novela se convierte en texto audiovisual en la transposición de Fassbinder. Como estrategia general, se puede señalar que el montaje de distintos registros que, como se dijo, es la estrategia narrativa principal en la novela, se ve transformada en la transposición audiovisual en múltiples niveles. En el texto de Fassbinder, hay una intercalación de distintos niveles de voz y no hay ninguna intención de "velar" estos pasajes. Es posible resumir aspectos que pueden resultar interesantes para pensar la enunciación modernista cinematográfica de Fassbinder.

a) Los lugares puntuales del texto donde puede advertirse una marca enunciativa, sean éstos provocados por un *shifter* gramatical o por una modalización del texto.

Esto podría vincularse, claramente, con las marcas de enunciación ya señaladas en relación con la puesta en escena y los artilugios de la técnica cinematográfica. En el caso de la obra de Fassbinder, son evidentes, a fin de borrar toda posibilidad de velamiento de la enunciación, la utilización de la teatralidad en la construcción de los ambientes, la iluminación en clave muy baja y que, ostensiblemente, no intenta ser una iluminación realista. Por ejemplo, la iluminación titilante que baña el cuarto de Franz que simula los tubos de neón de la época. Por otro lado, se han mencionado las angulaciones de cámara aberrantes, la utilización del *zoom in* a gran velocidad, el subrayado por medio de planos detalle o de primerísimos primeros planos (como la expresión de horror de Minna cuando reencuentra a Franz después de su estancia en prisión), la utilización de puestas de cámara que parecen estar "espiando" las escenas, a partir de la interposición de objetos entre la cámara y la acción central de la escena, entre muchos otros.

b) Una configuración textual determinada a partir de la interrelación de esas marcas enunciativas: el narrador.

El estilo "heterogéneo" de Döblin se traspasa al texto de Fassbinder en la figura de varios narradores que se entremezclan y relacionan. Por un lado, hay un narrador extradiegético que no participa, en principio, de la historia narrada, pero que, en determinados momentos, interactúa con el personaje. Ejemplos de esta utilización de la voz es la que, al igual que en la novela, parece interactuar con el personaje de Franz como en el momento en que, ya en la casa de Nahum y Eliser, mientras Franz gruñe en el piso obsesivamente, dice: "¿Por qué gruñe y suspira? Debe tomar una decisión. Ha de tomar un camino. Y no sabes cuál, Franz. El viejo no lo quieres… y en tu celda, sólo gruñías y te escondías para no pensar. No pensabas, Franz." Y es la misma voz en off que le dice: "Es fácil lloriquear. Un razón enfermo puede lloriquear" o "Un camello enfermo también puede gruñir".

Pero es también la "voz" extradiegética de los carteles en letras negras sobre fondo blanco que interrumpen la progresión dramática. Ejemplo de esto es aquel que reproduce literalmente el "EMPIEZA EL CASTIGO" de la novela o el que anuncia el relato que Nahum hará de "LA PARÁBOLA DE ZANNOWICH". Estos carteles hacen evidente la enunciación como también lo hace el cartel que dice "Sorprendente final de la historia y el efecto estimulante que tiene sobre el preso puesto en libertad", que no se corresponde con ninguna línea exacta de la novela. Y es la misma estrategia que se utiliza para poner las fórmulas procedentes de la física que parecen explicar la fuerza que Franz ejerció sobre Ida para matarla. Esta escena –que es, en

términos de Gaudreault y Jost, una analepsis externa en el relato, es decir, una evocación del pasado- termina con Franz huyendo después de advertir que ha matado a Ida y que la casera, la señora Bast, lo ha presenciado. Franz, entonces, sale corriendo y con música de fondo se funde a un cartel blanco con letras negras que reproduce la siguiente fórmula:

$$\overline{\Delta v} = \frac{1}{\bar{c}} f \Delta t$$

Y por un fundido encadenado a la siguiente:

$$\text{f= c lim} \frac{\Delta v}{\Delta t} = cw$$

Se puede decir que estos carteles tienen diversas funciones. En primer término, que hacen acopio de la curiosidad científica y de discursos diversos por parte de la instancia de enunciación. En segundo lugar, podría decirse que, exhibiendo una enunciación modernista, dan cuenta del tipo de enunciador que el texto construye (que no se oculta) y del enunciatario que queda construido en la obra por esos mismos gestos (al que se le presenta un texto de catarsis imposible). Este narrador es extradiegético porque está fuera de la diégesis pero, por momentos, toma la palabra dentro del mundo creado complejizando la utilización que Fassbinder hace de la idea de voz. Este es, sin duda, uno de los aspectos a través de los cuales Fassbinder transpone la heterogeneidad (en tanto polifonía, pluralidad de discursos) y la utilización del discurso indirecto libre que aparece, constantemente, en la novela.

c) El punto de vista.

Berlín Alexanderplatz de Fassbinder construye un dispositivo a partir del cual el espectador comparte el saber del personaje y lo sigue en sus derroteros dramáticos. Sobrarían los ejemplos para dar cuenta de esto; uno de ellos es la sorpresa que genera la carta de las autoridades que recibe Franz cerca del final del capítulo uno. El efecto de sorpresa se genera justamente porque tanto Franz como los espectadores reciben la misma información al mismo momento.[91] Hay múltiples momentos donde el espectador tiene una ventaja cognitiva sobre Franz –como cuando acontece el crimen de Reinhold contra Mieze- que determina una actitud empática con el personaje protagonista y la construcción de éste desde el patetismo.

d) Finalmente, hace falta una caracterización del enunciador y el enunciatario a partir de la atención a los temas, su modalización en el texto, los motivos temáticos, etc.

[91] Como indica Genette y los comentaristas, Tassara entre ellos, la focalización tiene que ver con esta ventaja cognitiva y no tiene que ver con lo que efectivamente se ve. En este sentido, es interesante recordar las ideas de ocularización y auricularización que trabajan Gaudreault y Jost en *El relato cinematográfico,* que, junto con la focalización, construyen el punto de vista cinematográfico. Así es como en *Berlín Alexanderplatz*, Fassbinder combina la focalización interna ya mencionada con la ocularización interna primaria y secundaria (subjetiva y mirada construida por montaje) y con la auricularización primaria y secundaria. Un ejemplo interesante de auricularización está en la primera secuencia del relato, cuando Franz sale de la cárcel de Tegel y se tapa los oídos para cubrirse un poco de lo ensordecedor que le parece el "afuera".

Habría que decir que el enunciador-enunciatario que el texto de Fassbinder construye es aquel que renuncia a la expectación descomprometida, pues la mostración y la narración disuelven la acción en el discurso de la psicología, la biología, la sociología y cierto saber sobre la sociedad alemana de la República de Weimar. *Berlín Alexanderplatz* construye un espectador que debe estar atento a la multiplicidad de discursos, que es capaz de distinguir entre las voces entremezcladas o que es capaz de dejarse llevar por esa polifonía confusa a fin de comprender el retrato que se hace del personaje y su época.

A fin de pensar el narrador extradiegético en *Berlín Alexanderplatz*, es interesante referir mínimamente el acercamiento metadiscursivo de Metz en *L'enonciation impersonnelle ou le site du film* (1991). Aquí Metz considera que la enunciación afecta a todos los lugares de producción de sentido del film siendo todo el enunciado espacio de enunciación. De este modo, Metz ve al enunciador como un efecto producido por todas las operaciones de sentido que tienen lugar en el film. Así es que el narrador extradiegético –que en la literatura no parece generar mayores inconvenientes- en el cine se expande en múltiples instancias de lenguajes (voces, carteles, efectos formales). En el caso del texto de Fassbinder, la heterogeneidad y polifonía de Döblin se han convertido en una voz-off extradiegética que hace comentarios "neutros" a veces pero que, otras veces, asume su subjetividad e interactúa con el personaje de Franz y lo juzga. Y esa instancia de enunciación se multiplica en otros niveles, en los carteles, en los encuadres, en la utilización de la música, en la puesta en escena artificial. Además, es también problemática la enunciación cuando el relato se abre al subrelato, como cuando Franz "recuerda" el asesinato de Ida, por ejemplo. Es también la enunciación heterogénea y compleja la que intercala diversos discursos en el relato. Hay múltiples ejemplos: la inclusión del reglamento de establecimientos penitenciarios en los parlamentos del protagonista; la lectura del artículo de una revista sobre la impotencia que realiza la prostituta con la que Franz se encuentra a la salida de la cárcel; la descripción farmacológica del *Testifortán* cuando Franz encuentra la botellita en la buhardilla donde vive Lina. Así dice: "Testifortán, marca registrada, número 365635. Medicamento para trastornos sexuales…"

La "traducción" que Fassbinder hace de la novela de 1929 opera un desplazamiento de sus estrategias textuales que se convierten en diversos usos de la voz en *off*, carteles de distinto tipo, inclusión de música con efectos distanciadores, incorporación de discursos de distintos campos disciplinares que quedan verosimilizados a través de objetos o de los parlamentos de los personajes. Con Metz, podría decirse que el pasaje de un código a otro, de lo lingüístico a lo audiovisual, trascurre a nivel del significado a partir de la actividad mediadora de la lengua que pone en movimiento una múltiple interacción entre sistemas con la natural consecuencia de

que comparte algunos signos (la lengua) y otros no (los signos visuales y la música). El cambio de dispositivo que implica la transposición produce, naturalmente, un sentido específico, que es, también, una interpretación de la historia.

8. La narración distanciada

Tal vez uno de los mecanismos modernistas más relevantes del texto de Fassbinder sea la actualización en los años 1980 del brechtiano efecto de distanciamiento ("*Verfremdung*"), que intenta –para conseguir un efecto de concienciación extremo por parte del espectador- interrumpir toda posibilidad de compenetración afectiva. Fassbinder compartió con Brecht una mirada materialista de los personajes como productos dinámicos de sus relaciones y su situación social. La diferencia principal es que, mientras Brecht creía de forma optimista en el cambio de la sociedad para mejor, Fassbinder sólo presenta errores sociales sin que sea posible augurar optimismo alguno. *Berlín Alexanderplatz* es la evidencia de la imposibilidad de salir de ciertas situaciones sociales, de los efectos de los mecanismos represivos, de la naturalización de la corrupción, el mercado negro, la indignidad de la vida y la violencia.

El narrador de Döblin es un narrador olímpico que mira desde su superioridad el sufrimiento de Biberkopf ("mi pequeño hombre" / "*meines kleinen Menschen*"), a veces refiriéndose a él como "yo" ("*ich*") y otras como "nosotros" ("*wir*") y es como un doctor examinando un espécimen extraño. El protagonista es "nuestro Franz Biberkopf", al que es posible referirse directamente como un "tú" ("*du*"), que es al mismo tiempo objeto de estudio. El distanciamiento que Fassbinder adaptó para la versión audiovisual proviene directamente de la prosa de Döblin. A través del uso del monólogo interior para meterse en la cabeza de algunos de sus personajes, se consigue una profusión de voces narrativas. En efecto, podría decirse, son como personajes brechtianos con los que es imposible identificarse. Como Brecht, Döblin y Fassbinder usan titulares para comenzar cada capítulo (los nueve libros en el caso de Döblin, las 14 partes en el caso de Fassbinder), que ya introducen un comentario sobre la acción que es, al mismo tiempo, una anticipación de los eventos para desvelar la moral de la historia.

Fassbinder emula alguna de las estrategias a través de las cuales Döblin logra configurar el tono de la Berlín de fines de los años 1920. La utilización de leitmotivs repetitivos y rítmicos, usualmente sacados de canciones alemanas pervive en algunos de los capítulos de Fassbinder. Los temas e imágenes brechtianos son usados también profusamente. La idea de que no es posible ser bueno en un mundo cruel y capitalista se encuentra en los trabajos de Brecht como *La ópera de tres centavos* (*Die Dreigroschenoper*) de 1928 y *El hombre bueno de Sezuan (Der gute Mensch von Sezuan*), escrito entre 1938 y 1940. Döblin y Fassbinder condenan la mirada

idealista de Franz y lo obligan a abandonarla a fin de aceptar el mundo de modo realista. Aseguran que sufre de "arrogancia" ("*Hochmut*"), al creer que podrá resolver los problemas por sí mismo. El individualismo ya no es posible y Franz tendrá que aprender la importancia de lo colectivo y que necesita de otros para sobrevivir. La imagen del "matadero" ("*Schlachthof*") simboliza la brutalidad sin piedad del capitalismo, que también se puede encontrar en la brechtiana *Die heilige Johanna der Schlachthof*, escrita entre 1929 y 1930. Döblin combina esta imagen con una profusión de animales para igualar a Franz con un animal y a los crueles golpes del destino que se abaten sobre él con los golpes del martillo que mata a los animales en el matadero. Como en la brechtiana *Der aufhaltsame Ausfstieg des Arturo Ui* (1941), el crimen es solamente otra forma más de hacer negocios. Pums, en efecto, podría pensar como un "hombre de negocios" ("*Geschäftsmann*"), pues Döblin comparte con Brecht un cierto gusto por la imaginería pugilística para reflejar la fuerza del hombre pequeño en su batalla por sobrevivir. Fassbinder lleva al extremo este imaginario en el epílogo de la serie.

Además de los temas típicamente brechtianos, es evidente que Fassbinder se siente atraído por otros motivos visuales y temáticos. Franz es presentado como una víctima perpetua, como un ciudadano apolítico promedio que sólo está interesado en sí mismo y que, en más de una oportunidad, podría representar la desconfianza frente al activismo político, rechazando la acción directa y la violencia armada, prefiriendo, en cambio, una crítica social de miras más cortas. En este sentido, un ex-prisionero, que no puede evitar seguir mezclándose con criminales y delincuentes, está atado inexorablemente al submundo, a los eslabones más bajos de la escala social. Coquetea con la política, pero no se involucra realmente. Aunque los judíos han sido buenos con él y no es antisemita, no tiene reparos en vender "*volkische Zeitungen*" y hasta canta cuando lo cree oportuno *Die Wacht am Rhein*, canción patriótica con acentuado tono nazi. Después de perder su brazo, lleva una cruz de hierro para lograr simpatía y dar la falsa impresión de ser un héroe de guerra. Cuando asiste a reuniones políticas, sólo consigue problemas a causa de vivir con Mieze como proxeneta. Cuando eventualmente da la espalda a la política, Franz es caracterizado por Döblin y Fassbinder a partir de su mirada cínica sobre el amor como una trampa, como un mecanismo de coerción social sin mayor beneficio. Este tema muy fassbinderiano anticipado por Döblin tiene una función muy importante en la caída de Franz.

Reinhold, el villano de la novela, sólo puede mantener una relación con una novia por aproximadamente cuatro semanas antes de que se aburra y quiera cambiarla. Es a partir de esto que establece un acuerdo con Franz en el que él toma cada vieja novia de Reinhold para que él pueda comenzar una nueva relación por otras cuatro semanas. El comienzo de la caída de Franz

por Reinhold, que eventualmente conduce también a la pérdida de su brazo y a que Reinhold asesine a Mieze, comienza porque Franz quiere detener este pasaje de mujeres. Franz cree que las mujeres no son meros objetos, sino verdaderos seres humanos. Sin embargo, deja que Eva le dé a Mieze como un objeto del que pueda comenzar a ser su proxeneta y a vivir del dinero que ella consigue vendiendo su cuerpo. Mieze incluso llega a decirle "Yo te pertenezco", aunque no quiere que Franz la intercambie con Reinhold. Como el resto de la gente de una metrópolis como Berlín en la década del veinte, Mieze se ha convertido en un objeto y sus emociones y ella misma se han vuelto una mercancía. Incluso su muerte o su sacrificio hacen referencia sin demasiado esfuerzo al tipo de vida berlinesa de la época en su sacrificio cotidiano. En efecto, la idea misma de sacrificio deja de tener sentido cuando la vida humana es sólo un número en términos económicos.

A través de su forma cinematográfica modernista, Fassbinder logra exponer claramente las condiciones sociales que fueron ocasión para el ascenso del nazismo (especialmente, el desempleo masivo y la pobreza). Este contexto fuerza a Franz a realizar determinados compromisos, a ir en contra de sus más profundas creencias y deseos y a hacer lo que sea para vivir –desde vender revistas gay hasta vestir una esvástica y vender el *Völkischer Beobachter*- y le es imposible no terminar asociado con criminales. Fassbinder lo describe rompiendo la linealidad narrativa y construyendo un estilo complejo que avanza progresivamente hasta lo que podría denominarse una forma modernista antinarrativa, como ocurre con el epílogo de la serie. Respecto de la novela de Döblin, realiza cambios a fin de condensar la acción, simplificar la cantidad de locaciones, reemplazar algunos personajes como el de Klempnerkarl por el de Meck y evitar algunas de las extravagancias estilísticas de Döblin. La voz del narrador permanece tranquila, seca, sumando algo de distancia en la escena del asesinato del primer episodio cuando describe, como de su expediente judicial, las acciones sin remedio de Franz. La linealidad narrativa se quiebra con *flashbacks* (al asesinato Ida recurrentemente, por ejemplo), con montajes (los créditos iniciales describiendo escenas históricas de las penurias económicas de Berlín y del montaje de fotos históricas del matadero de Berlín) y por medio de canciones y carteles. Así como Döblin usa sus leitmotivs para mantener unida su elusiva estructura narrativa, Fassbinder usa el *flashback* del asesinato de Ida como una imagen-emblema para romper la fluidez narrativa y recordar el lado violento y sin redención de Franz.

La forma cinematográfica acompaña estos dispositivos de distanciamiento con angulaciones de cámara inusuales, tomas desde el techo o desde el piso, cámaras circulares que rodean a los personajes envolviéndolos en una espiral expresionista, interiores claustrofóbicos y exteriores húmedos y oscuros. Pero estas rupturas desvelan una Berlín convulsionada y compleja, tanto

más veritativa que un relato historiográfico convencional (al menos los primeros trece episodios). Los mecanismos de distanciamiento no alcanzan al estilo de actuación, que es, predominantemente, realista o naturalista, subrayado por el dialecto coloquial berlinés que colabora con el efecto de realidad.

En « Le système d'echanges [sexuels] de Franz Biberkopf. *Berlin Alexanderplarz* », Thomas Elsaesser asegura que la voz de la novela de Döblin no sólo habla –como las brujas en *Macbeth*-, sino que también plantea un enigma que el espectador deberá descifrar. La adaptación *Berlín Alexanderplatz* puede ser incluida en un específico grupo de películas de Fassbinder –*Marchand de cuatro estaciones* (1971), *Effie Briest* (1974), *Bolwieser* (1977), *El matrimonio de Maria Braun* (1979), *Lili Marleen* (1981), *Lola* (1981) y *El secreto de Verónica Voss* (1982) - en las que el autor describe, a partir de la autodestrucción, el sacrificio y la muerte, una visión singular sobre la historia de Alemania. Con esta clave como antecedente, Fassbinder configura para Franz un destino de sufrimiento y aridez emocional que incluye un amor imposible entre dos hombres (Biberkopf y Reinhold), en el que el protagonista se mueve más o menos violentamente y a partir del cual es posible entrever parte de la historia política y social alemanas, a partir de la disección de la subjetividad y el cuerpo de su protagonista.

Uno de los núcleos centrales del abordaje de esta historia es la relación entre Biberkopf y Reinhold, que escapa a los condicionamientos sociales, pero también a las explicaciones en términos de pulsiones sexuales exclusivamente. Se trata de un amor que no comprenden ni aceptan, pero que, a diferencia de un melodrama tradicional, no conduce a ningún resultado, ni bueno ni malo. No se consuma ni se convierte en un problema consciente para los personajes. Se trata de la narración de un amor que no conduce a nada y que se perfila dificultosamente para el espectador a través de una causalidad muy debilitada e inútil. Elsaesser señala que indudablemente la historia de amor no está determinada por los condicionamientos sociales en relación con tabúes sexuales, sino que su única determinación es la energía autodestructiva y deshumanizante que articula los procesos sociales modernos que aparecen en la representación.

> [E]l amor, como la sociedad, hacen pedazos a Franz Biberkopf antes de reconstituirlo. Para comprender el movimiento, hace falta de una muerte a la otra, que afecta la evolución de la identidad amenazada de Franz BIberkopf, reconstituir la lógica de la historia tal como Fassbinder la cuenta y aislar la mirada que el film tiene sobre los héroes a lo largo de esta experimentación de una insoportable crueldad, pero en la que afirma al mismo tiempo la necesidad. (Elsaeser, 2005: 354)

De la compleja prosa modernista de Döblin, Fassbinder retiene una historia relativamente simple cuyo dispositivo central es, en algún sentido, que Franz no abandone nunca el campo visual del relato, además de configurar una adaptación cinematográfica del *collage* de la novela, en la aparición de cifras estadísticas, los documentos de archivo e informaciones que

aparecen sobre Berlín. En el film de Fassbinder, Franz no se encuentra con Reinhold hasta el quinto capítulo, llamado "Un segador con poderes de Dios". La historia entre estos dos hombres –que transcurre a lo largo de casi diez horas de relato- no es objeto de un relato continuo, teniendo en cuenta los modos más o menos tradicionales de narración (tanto para cine como para televisión). El director construye un dispositivo a partir de una serie de recursos y la superposición y repetición de superficies significantes de todo tipo: el trabajo de cámara configura una espacio-temporalidad compleja y el juego alternado entre un modo de filmación más autoconsciente y otro que pretende borrar las huellas enunciativas para jugar con las emociones del espectador. El espacio visual está sobrecargado y tiene un papel central en este juego enunciativo dividiéndose, nuevamente, entre la autoconsciencia y la incomodidad (planos denominados "aberrantes", angulaciones alejadas de los estándares de composición del cuadro, planos con varios estratos de significación a deconstruir). La cámara constituye el punto de vista de personajes secundarios o de la enunciación misma a fin de construir la sensación de que todo lo que ocurre a Franz está siempre siendo observado minuciosamente por alguien, muchas veces inidentificable. La voz *off* que ancla y comenta el relato y otros artilugios narrativos dan la impresión de que el film dice más de lo que es posible inteligir, combinado con una causalidad muchas veces debilitada y unas elipsis inconmensurables que por momentos dan la sensación de no querer decir demasiado.

Elsaesser señala que esta combinación de recursos y, al mismo tiempo, esta economía en la modalización de ellos otorga a los personajes y los intercambios entre ellos una "potencia elíptica extremadamente estimulante" (2005: 357), mientras las motivaciones de las acciones de los personajes permanecen completamente oscuras. Pensando en la serie en su totalidad, es difícil responder a varias cuestiones en el film, como qué es lo que empujó a Franz a ese primer acto de violencia que costó la vida de su mujer; qué relación había con la hermana de su esposa; cuán honesto es el intento de Franz por convertirse en un hombre honrado después de haber pagado por su crimen; por qué Franz permite a Reinhold –en un momento decisivo en su intento de recuperación- entrar en su vida; qué le ocurre a Franz cuando se entera de la muerte de Mieze y, en relación con esta línea narrativa, cuán dispuesto está a lidiar con que muy posiblemente Reinhold la asesinó. Estrictamente, estas preguntas no constituyen ni la estructura del relato ni el motor de los intercambios entre los personajes, ni reciben respuestas satisfactorias. El film cambia de tono varias veces de forma deliberada, se desplaza de un relato (de una línea narrativa ya sea más o menos central) a una serie de cuadros en los que la cámara se detiene largamente a pesar de que el registro de esas informaciones no sea más que subsidiario y que conforme, en todo caso, la sensación de extrañamiento y ajenidad que

sobrevuela todo el relato. “En un film en el que lo esencial se juega en el interior, esto [estos mecanismos audiovisuales orquestados de forma compleja] refuerza la impresión de una causalidad laberíntica entre una escena y otra, un episodio y el otro” (Elsaesser: 358). El espectador asiste a una suerte de narración en la forma de “cajas chinas”, pero difícilmente detecte la lógica de un entramado que está lejos de ser explícito. Como si hubiera una suerte de secreto que mueve la historia y las acciones de los personajes, pero éste no fuera nunca revelado.

Esto hace, de alguna manera, que la historia de amor entre dos hombres no aparezca como tema central de *Berlín Alexanderplatz,* sino el intento infructuoso e imposible de Franz de volverse un hombre honesto a partir de una economía muy compleja de características –que van de la dulzura casi aniñada a la violencia más extrema-. La serie funciona más como una especie de radiografía de lo social y se manifiesta –y se inhabilita- justamente a partir de ese encuentro con lo social. Pero la vida de Franz –tal como lo representa Fassbinder- no opera como el reflejo, en la esfera privada, de un desastre de la Alemania de los años de la primera posguerra, sino que es, precisamente, una vida completamente constituida a partir de esa vida pública. La vida de Franz –y el intento de convertirse en un hombre honesto- no funciona solamente en términos alegóricos, sino que se mueve como la consecuencia necesaria de un contexto convulsionado y devastado política, social y moralmente. Franz no es la metáfora de la Alemania de posguerra, sino que *es* el emergente necesario de su contexto.

El intento del protagonista por rencontrarse con su identidad y conseguir una vida honesta se narran, paradójicamente, a través de la disolución de su vida y el cuerpo social. Según Elsaesser, el derrotero del personaje se constituye a partir de un proceso que obedece a una triple lógica que incluye metamorfosis, repetición y usura. Podría pensarse a estas fases del personaje de Franz a partir de los dos actos de violencia traumáticos –contra dos mujeres- que son el asesinato de Ida por él mismo y el de Mieze en manos de Reinhold. Pero podría ensayarse este intento con muchos otros hechos de la compleja narración de Fassbinder: la aparición consolatoria de Eva, las traiciones y reencuentros con Meck, la aparición de los testigos-*voyeus, bystanders* como la Sra. Bast, la portera del edificio, y Max, el dueño del bar, que redefinen las ideas de culpa y complicidad. La repetición y la metamorfosis funcionan como movimientos narrativos que, a diferencia de su funcionamiento en un relato de narración más convencional, no se distinguen desde un punto de vista formal y se entrelazan en la trama con una causalidad dudosa y funcionan, asimismo, estructurando ideológicamente al relato, pues la muerte traumática de Ida se repite –incluso fragmentariamente más de una vez- en la casi totalidad de los capítulos, la muerte de Mieze configura una metamorfosis no a partir de la

repetición, pero sí por el modo de configurar la asimetría entre lo femenino y lo masculino, las traiciones de Meck van involucrando a Franz en negocios problemáticos que atentan contra su intención de ser un hombre honesto, y los testigos, observadores silenciosos, se desplazan desde la complicidad y el encubrimiento –como parece hacer la Sra. Bast incluso en un rol muchas veces maternal- hasta la situación de silenciosos mirones que asisten simplemente a la caída del personaje con cierta complicidad.

A partir del entramado de metamorfosis, repeticiones y desplazamientos, el film insiste de múltiples maneras sobre la naturaleza destructiva y patológica de la identidad cuando está postulada bajo la forma de los valores machistas del control de sí y fálicamente buscada a través de una serie de objetos fetiches. En esta dirección, es posible pensar la escena en la Franz asesina a Ida con un batidor de cocina que Fassbinder repite hasta el cansancio. Contrariamente a la estructura simbólica clásica, la constitución de una pareja heterosexual es la constelación que desestabiliza absolutamente al personaje de Franz; en efecto, pasa todas las veces que está en pareja aunque sea circunstancialmente -Ida, Lina, Cilly, Fränze, Mieze- que se vuelven ellas mismas víctimas de esta imposibilidad.

Hay otro rasgo que caracteriza la lógica narrativa de *Berlín Alexanderplatz* y es el modo en que las crisis marcan el relato a intervalos regulares. Sin embargo, hace falta notar que esa regularidad no permite ni anticipar los cambios ni cambiar el curso de las acciones. Controlan la pulsión narrativa, pero no la contienen ni modifican su potencial. Los momentos de crisis ni siquiera se presentan como crisis, sino que, más bien, aparecen como no cambiando nada y se entrelazan con las lagunas narrativas que subsisten sobre las motivaciones de los personajes y las transiciones inexplicadas que dan la sensación de un espiral de pérdidas y frustraciones que, ni a costa de crímenes y dolor, pueden efectivamente cambiar nada. El personaje de Franz, estrictamente, se mantiene siempre igual y, si bien comienza el relato con el claro objetivo de convertirse –después de cuatro años en Tegel- en un hombre honesto, va rindiéndose ante la evidencia de que sólo es posible acaso a costa de la compulsión a la repetición del crimen y el retorno permanente al punto de partida. En un aparentemente inexorable movimiento de caída y pérdidas que se agravan, Biberkopf pierde su trabajo, su brazo, aquello de ama y un amigo, sin que sea del todo claro para espectador hasta qué punto las siente como dolorosas. Lejos está de explicar estas ambivalencias de los personajes y del relato en su totalidad, pero un trabajo más exhaustivo sobre el epílogo del film podría ayudar a comprender la trama modernista del relato.

9. El infierno modernista de *Berlín Alexanderplatz*

Pensar el alcance de *Berlín Alexanderplatz* como una representación modernista del contexto histórico-social de la Berlín de los últimos años de la República de Weimar, implica ceñirse a los primeros trece episodios de la serie. En el epílogo, en cambio, la estrategia benjaminiana del montaje parece cobrar toda su fuerza y ya no es posible encontrar una correspondencia entre referente y representación o entre acontecimiento y ficción. Mientras en los primeros trece episodios Fassbinder logra plasmar el espíritu radical del modernismo döblineano, en el epílogo desafía toda lógica de representación realista o modernista y redobla la apuesta hacia el terreno de la "sobrerrealidad" de los acontecimientos. El efecto veritativo desaparece en lo que podría calificarse como la versión *kitsch* del infierno contemporáneo, como una suerte de actualización punkexpresionista del *Sturm und Drang*, un sincretismo ideológicamente complejo de fascismo y religión. Fassbinder combina en ese último capítulo diversos temas del texto de Döblin con música moderna y visiones anacrónicas de la cultura alta y popular. Desde un moderno matadero humano hasta una explosión nuclear de pájaros enjaulados colgando surrealistamente (recuérdese que "sur" en francés es "sobre" para la comprensión de "surréalisme") en un bosque, pasando por imágenes alucinatorias de todo tipo, flashes lumínicos, cámaras rodantes, música distorsionada, nazis y bolas de espejos. En este contexto, sobreviven algunos de los motivos narrativos de la obra. Reinhold es un avergonzado amante de Konrad en prisión. De algún modo, queda implicado que no podía mantener relaciones prolongadas con mujeres a causa de su latente homosexualidad. Esta inferencia conlleva también el hecho de que asesinó a Mieze por celos o por el reflejo que la imagen de la joven le devolvía con su lealtad feroz a Franz. O tal vez fue una forma por medio de la cual llevar a Franz hacia él. Por su parte, Franz es descripto como un masoquista azotado por Reinhold y luego crucificado. Un encuentro brechtiano de boxeo se transforma en una fiesta gay, la de Franz y Reinhold abrazándose.

El epílogo comienza con Franz caminando y encarnando una suerte de "descenso a los infiernos", pues se le van apareciendo los personajes que el espectador ha visto a lo largo del relato, pero lo hacen fuera de contexto, configurando tiempos imposibles donde los vivos y los muertos se dan cita, en espacios que aparecen destruidos, incendiados o que son irreconocibles. El recurso de la voz *off* principal (dado que en algunas oportunidades aparecen otras voces) tiene un tono cansado, con cierta resignación y presenta el epílogo de este modo:

> ¿Por qué hay dos ángeles caminando al lado de Franz y qué clase de juego es este? Dos ángeles en la Alexanderplatz de Berlín en 1928, junto a un ex-asesino, ahora ladrón y proxeneta. Esta historia sobre Franz Biberkopf y su difícil, verdadera, iluminadora existencia ha llegado hasta aquí. Todo se va aclarando con la rabia y la ira de Franz. Se acerca el momento en que todo se esclarecerá.

Mientras tanto, se ve a Ida, la víctima de Franz, que en una actitud desafiante, le dice a un Biberkopf atónito: "Tiene un brazo falso. Todavía no ha terminado el juego. No quiere que le reconozcan". Esta estrategia se da con otros personajes de todos los capítulos, configurando una trama anacrónica plagada de imposibilidades. Los personajes se le aparecen para recordarle sus crímenes y la culpa que tiene incluso de aquellos que no cometió personalmente, como el de Mieze. Mientras coreográficamente le habla a un protagonista enmudecido, se va desvelando completamente la enunciación; los personajes miran a cámara (prohibición regla de oro de la narración cinematográfica clásica) y funcionan, a la vez, como una suerte de coro griego que anticipa y explica algunos cursos de acción del personaje y el espectador.

"¿Por qué va a seguir viviendo un personaje así?", dice una de sus antiguas mujeres mientras se ve a Ida erguida, pero caminando con dificultades por la herida mortal ocasionada por un Franz que, como para sí, asegura: "Mi vida ha terminado, estoy acabado, ya basta. Qué ciudad tan gigantesca es esta, qué clase de vida, qué vida llevé en ella. Pero yo no maté a Mieze, yo no lo hice. Y no sé cómo sucedió todo". Le contestan: "Ella te llamó mientras moría. Seguramente ya habrá llegado aquí. Tú has venido más deprisa de lo que crees". Un personaje lo insta a suicidarse y no esperar la muerte ordinaria y natural. Pero Franz contesta con una racionalidad excepcional: "No, han matado a mi chica y no sé dónde está su cuerpo". La muerte se vuelve la verdadera protagonista del contexto de fines de los años 1920.

> En Berlín en 1927, sin contar los nacidos muertos, murieron 48.742 personas. 4.570 de tuberculosis, 6.443 de cáncer, 5.656 de enfermedad cardíaca, 4.818 de enfermedad vascular, 5.140 de apoplejía, 2.419 de neumonía, 961 de tos ferina, murieron 562 niños de difteria, 123 de escarlatina, 93 de paperas, murieron 3.640 bebés. Nacieron 42.696 personas [narrador en *off*].

Franz encuentra a Mieze, que yace muerta, pero le hace un gesto amoroso. Franz se apura a improvisar una tumba mientras los planos-secuencia describen las llamas de fuego que pueblan todo el lugar y un coro de jóvenes entona una canción católica alemana. La acción se interrumpe por la aparición de otros personajes que configuraron el pasado tortuoso de Franz, como Lüders ("el primer cerdo asqueroso") que le habla de una depresión nerviosa y de que su lugar es el manicomio. Esta acción que parece pertenecer a parte de ese estado perturbado del protagonista, se interrumpe de pronto al aparecer Eva y su esposo, quienes advierten a Biberkopf que lo buscan por toda la ciudad por la muerte de Mieze, cometida en realidad por Reinhold.

La enunciación también se hace explícita en las placas que, aparentemente no adjudicadas a nadie, irrumpen en el fluir narrativo agregando una superficie más que no encuentra, causalmente, ninguna relación ni con lo anterior ni con lo siguiente en la mayor parte de los

casos. Un claro ejemplo es la placa que aparece justo después de que, entre blasfemias y promesas de suicidio, Biberkopf sea apresado por la policía: "SI HAY UN SOLO DIOS, NO SÓLO SOMOS DISTINTOS DE ÉL A CAUSA DE NUESTRA MALDAD O NUESTRA BONDAD. TENEMOS DISTINTA NATURALEZA Y DISTINTA VIDA EN FORMA Y EN ORIGEN Y EN DESTINO, SOMOS DISTINTOS".

La línea de amor entre los dos hombres –Franz y Reinhold- se constituye a partir de diversos elementos a lo largo de la serie –una atracción y entrega inexplicables de parte de Franz, la incondicionalidad frente a sus pedidos, el perdón y la falta de deseo de venganza-, pero es también una construcción que se vincula con la imposibilidad de determinar la diferencia entre lo "real" y lo imaginado, o entre sueño y vigilia. El tratamiento estético de ambas dimensiones es el mismo, de modo que no hay cesura clara entre el terreno de la alucinación y ciertos elementos referenciales que devienen el evento (a)histórico a partir de su configuración audiovisual. La artificialidad que le dan una enunciación cuyas huellas no se ocultan y la puesta en escena "teatral" colaboran con la sensación de extrañamiento que puebla todo el film y que llega a su epítome en el epílogo. Incluso la escena en la que Franz mata de un disparo a Reinhold adquiere enseguida un tono enrarecido a través de la música a una velocidad muy lenta, la caída coreografiada del cuerpo y la gestualidad exagerada. Finalmente, un desplazamiento vuelve evidentes los mecanismos de transposición cinematográfica, pues Ida aparece en vez de Reinhold en el lugar del muerto. Los recuerdos se superponen volviendo inescindibles pasado y presente.

Los médicos se debaten entre las distintas posibilidades: que Franz esté fingiendo la locura para escapar a su condena, que tenga alguna suerte de parálisis mental, que tenga sentido experimentar con electricidad aunque esté considerado una forma de "tortura moderna". Le diagnostican lo que califican de "estupor catatónico" seguido de una "pérdida de contacto con la realidad" provocada por "fracasos, esperanzas infantiles relacionadas con la realidad, intentos infructuosos de recuperarlo". Luego tiene lugar una secuencia oscura y violenta, que es imposible atribuir a la dimensión de la realidad, a la fantasía afiebrada del protagonista o a la enunciación. Está plagada de elementos discordantes que construyen una atmósfera de alienación con la mezcla de prácticas medievales de tortura, experimentos eugenésicos, música intra y extradiegética, observadores que asisten como a una función de teatro, reclinatorios, humo, vestimentas cuya localización es difícil de determinar, ratas y bola de espejos de los setenta. En esta espaciotemporalidad anacrónica, Biberkopf recibe latigazos de Reinhold, maquillado y con pestañas postizas, ante un público de personajes conocidos para el espectador y que nada tienen que ver ni con el espacio de la cárcel ni el del manicomio, pero que

participan igualmente de esta superposición topo y "cronográfica", configurada a través de la música: canciones alemanas de la Primera Guerra mundial, marchas militares, melodías infantiles, música de Janis Joplin, Elvis Presley en italiano o *El Danubio azul* (*An der schönen blauen Donau* op. 314), de Johann Strauss (h). Se produce el encuentro con un personaje de los primeros capítulos que, no sólo viste la ropa de los deportados a los campos de exterminio nazis, sino que tiene además unos muñecos vestidos de la misma manera y porta con orgullo la esvástica que alguna vez también Biberkopf usó. Se trata de un viejo camarada judío que condenaba a Franz cuando vendía el *Völkischer Beobachter*, publicación de la extrema derecha, e incluso llegó a portar el brazalete de las SS (*Schutzstaffel* o Escuadrón de defensa nazi). En aquel entonces, este camarada pensaba que estar con los nazis era el camino equivocado, pero ahora, asume que está "del lado de los buenos".

Si el asesinato de Ida era la imagen recurrente de los primeros trece capítulos, en el epílogo lo es la muerte de Mieze a manos de Reinhold, como si toda la serie se articulara en torno a estos dos episodios violentos, provocados por productos perfectos de la sociedad de su tiempo. La secuencia se corona con un enfrentamiento de boxeadores en un ring: Franz Biberkopf y Reinhold se baten en una lucha sin cuartel de reproches, culpas y recuerdos perturbadores, mientras no deja de sonar lo que parece un latido de corazón que se acelera y el tema *Radio Activity* del grupo Kraftwerk acompaña musicalmente. En el ring, Biberkopf termina en un beso apasionado con Reinhold, que gana el round. El collage se completa sin pudor con la *Internacional*, Domenico Modugno, *La guardia junto al Rin* (*Die Wacht am Rhein*), canción nacionalista compuesta durante la guerra franco-prusiana, *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, Lou Reed, *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss y Kriss Kristofferson, mientras se crucifica al protagonista delante de una reproducción de *El Jardín de las Delicias* (1480-90) de El Bosco y una especie pesebre de Belén viviente, con adoración de los magos que caen uno a uno mientras se oye *In The Mood* de Glenn Miller, que termina de (des)componer la secuencias. La voz en *off* lo dice claramente, esta vez en primera persona: "Así fue la caída de Franz Biberkopf que yo quería contar desde su salida de la prisión de Tegel, hasta su muerte en el sanatorio mental de Buch en el invierno de 1928-29", dando paso a *Noche de Paz* cantada por Dean Martin.

Finalmente, Biberkopf se repone del estado de demencia que siguió a la muerte de Mieze y está en condiciones de afrontar el juicio. Aún entonces Franz es muy cuidadoso con su declaración en contra de Reinhold como si aún quisiera defenderlo y habla con cariño y le sonríe frente al estrado. Reinhold recibe sólo diez años de condena por ser culpable de asesinato sin premeditación. Franz termina siendo mozo en un restaurant y, tal como lo anuncia uno de los

carteles, “DESDE ENTONCES NO HAY NADA QUE CONTAR DE SU VIDA”. Se sabe que Franz siguió siendo un empleado de bajo nivel y un cartel clausura el relato sin fin: “NOSOTROS SABEMOS LO QUE SABEMOS. QUE HEMOS TENIDO QUE PAGAR UN PRECIO MUY ALTO”. Entonces, los créditos finales pasan sobre las imágenes del asesinato de Mieze y se superpone *La guardia del Rin* (*Die Wacht am Rheim*, 1840), el himno de Alemania y una versión de la conocida canción *Katyusha*, coro del ejército rojo, compuesta en 1938 por Matvei Blanter, que cuenta la historia de una joven que añora a su esposo que partió para cumplir con sus obligaciones militares. Así se completa el mayor desafío a la crono-normatividad de toda la serie; se siga la imagen o la banda sonora, es imposible “localizar” *Berlin Alexanderplatz* o, por el contrario, es fácilmente ubicable en una estética punk post-totalitaria.

Berlín Alexanderplatz se configura como el relato de una caída inexorable subordinada a una lógica narrativa que en el epílogo *–Mi sueño del sueño de Franz Biberkopf-* es una suerte de reacción *kitsch* al hecho de que la búsqueda del protagonista no es una purificación catártica, sino un descenso a los infiernos. Las repeticiones compulsivas de Biberkopf, los múltiples relatos configurados por el *collage*, construyen un sentido histórico complejo, anacrónico, plagado de significantes que no clausuran significado. En algún sentido, el final de *Berlín Alexanderplatz* detiene el relato, pero la historia del protagonista no termina; no evoluciona, no hay una transformación, ni la búsqueda de un objetivo coronada con la victoria o la derrota, sino que se entremezclan en su vida los momentos de extrema violencia con otros de amor inconfesado. Con el fondo de la plaza Alexanderplatz en la que conviven prostitutas, proxenetas, ladrones, agitadores comunistas y agentes nazis, *Berlín Alexanderplatz* representa un fragmento de mundo histórico convulso y perverso y la época que lo cobijó. La imagen audiovisual modifica y reconfigura los protocolos lingüísticos para su narración de la historia, volviendo evidente que el cine modernista reordena técnica y narración para redefinir de su vocación significante.

Con innumerables referencias intertextuales, el *collage* de Fassbinder se podría entender como un ejercicio de comprensión de la modernidad; más específicamente, del siglo XX y la violencia extrema que lo ha caracterizado. Sólo atendiendo a las referencias musicales que ilustran las secuencias es posible apreciar que, entre las marchas militares alemanas, las polkas rusas revolucionarias y las canciones populares norteamericanas, hay un relato sobre la historia convulsionada hasta los años 1927-1929 de la República de Weimar, la Guerra Fría y del año 1980 en que se produjo *Berlín Alexanderplatz*.

En el intento infructuoso de Biberkopf por cambiar su destino, resuena desde el príncipe Mishkin de *El idiota* de Fiódor Dostoyevski hasta el Job del libro bíblico. Desde la crucifixión hasta la resurrección irónica –como un empleado de bajo nivel del que no hay nada que decir- el film reúne, en la interpretación de Elsaesser, dos de las mitologías bíblicas más importantes sobre el sufrimiento, esto es, la de Job en el Antiguo Testamento y la de Cristo, como salvador del mundo. Biberkopf no es ni un creyente abnegado, ni un chivo expiatorio, pero allí están el pesebre y el viacrucis como una sucesión de cuadros orgiásticos que, en realidad, comenzaron –con sus catorce estaciones- en el primer capítulo, cuando el protagonista promete abandonar el mundo de la ilegalidad y ser un hombre honesto y derecho.

La narración modernista se construye a partir de una la lógica seriada, plagada de lagunas narrativas. Cada una de las "caídas" de Biberkopf da lugar a relatos adentro del relato, que, narrativamente, sostienen la interpretación del texto en su totalidad: por más empeño que ponga, un proletario en el contexto de Weimar no puede evitar ser arrastrado hacia la miseria y el crimen. Sólo la muerte podría salvarlo; o tal vez ni siquiera eso. En este caso, el barroquismo de la imagen representa el infierno del personaje y, al mismo tiempo, se convierte en el dispositivo a través del cual dar cuenta del terror al Estado moderno y el nivel de decadencia al que es capaz de llegar el hombre determinado por las circunstancias en cualquier época y en cualquier nación. A esto último podría aludir la anacronicidad en la elección de las referencias musicales e icónicas, a partir de la cual se configura un mundo corrupto donde las mujeres son el objeto de intercambio más frecuente y los hombres son, fueron o devienen ladrones o proxenetas. El vínculo de dependencia más explicitado en el film es el triángulo entre proxeneta, cliente y prostituta que sostiene, además, la búsqueda identitaria del protagonista en el tramo final del film a partir de la relación entre Franz, Reinhold y Mieze. Es el juego de explotación-deseo-posesión que se configura entre estos tres personajes lo que da más posibilidades de penetrar en la profundidad psicológica de los personajes –aún sin conocer casi en ningún caso sus motivaciones- y seguir el entramado que permite anticipar la inexorable caída de Biberkopf en un mundo habitado por personajes siniestros. El perverso Reinhold es una suerte de doble de Biberkopf, su objeto de deseo y de admiración, su parámetro de desprecio, el culpable de gran parte de sus desgracias y quien asesina a su amante, repitiendo el derrotero de actos violentos que protagoniza Franz desde Tegel. Mieze, por su parte, es una suerte de sustituto o médium para la relación de deseo, imposible de consumar entre los dos hombres, quienes, con gran manía por las mujeres, terminan fagocitando a la más virginal para quedar solos, enfrentados en un ring o en el estrado donde, fantasmáticamente, consuman su

encuentro erótico, al tiempo que protagonizan una parodia del intercambio de servicios en el mundo capitalista.

Los primeros tres capítulos de *Berlín Alexanderplatz* son una demostración casi didáctica de las condiciones en las que las identidades conflictuadas de Biberkopf podrían estabilizarse, pero muestran también el precio a pagar para ello y las razones profundas de su violenta inestabilidad. A la salida de Tegel, el personaje es arrojado a un mundo donde no es posible armarse un destino y donde sólo es probable dejarse conducir por su naturaleza dicotómica, es decir, por su estar adentro o afuera, hacer cosas legales o ilegales, trabajar o estar desocupado, ser heterosexual u homosexual, comunista o nazi. En este sentido, Elsaesser, ve que el film de Fassbinder coloca al personaje en una lucha "contra esas potencias simétricas binarias" (Elsaesser, 2005: 362), que hacen al mundo invivible. La puesta en escena general pone gran énfasis en este conflicto mostrando sistemáticamente puertas, paredes, líneas divisorias, fronteras visuales y sonoras que debe cruzar el personaje. Las puestas abiertas son, sin duda, ese primer suelo poco firme que Franz debe cruzar y que sólo puede hacerlo gritando de desolación (como lo hace explícitamente en el capítulo 1). La enunciación irónica lo subraya, pues un cartel anuncia "COMIENZA EL CASTIGO". El adentro/afuera de la cárcel diluye la posibilidad de discernir entre bien y mal y fracasa al establecer una relación justa entre crimen y castigo. La ley libera a Franz por haber determinado que no tenía la intención de asesinar a Ida –aunque la haya golpeado con un batidor de cocina hasta matarla- y lo arroja a una libertad que se habrá de convertir en la verdadera condena.

Elsaesser califica como *ética de la pérdida* a la economía de personajes que se establece alrededor de Franz, con quienes forma pares que lo conducen inequívocamente a la caída: Lüders, Pums, Reinhold. Economía que se completa con las mujeres que van siendo sustitutos libidinales del deseo prohibido en un contexto propenso a la explotación y la soledad, como Ida, Lina, Mieze. La única excepción podría ser Eva, que cumple un rol que escapa a la economía fálica que gobierna los vínculos entre los personajes: es la ex-amante que deviene amiga, madre y protectora, la que da dinero, la que contiene sus desbordes e intenta protegerlo, la que le entrega a Mieze y la única que es un sujeto deseante, que escapa a la fuerza avasalladora y violenta de Franz.

Biberkopf encuentra placer en ser humillado y castigado. Esto es evidente en el episodio en el que Reinhold empuja del auto a Biberkopf a causa de lo cual él pierde su brazo. No es clara la motivación de Reinhold, pero aún menos explicable es por qué Franz rápidamente olvida el suceso y de forma inmediata parece perdonar. Ofrece su brazo en sacrificio como hace a lo largo de todo el film con otros bienes preciados que negocia a cambio de asumir la caída. La

falta del brazo lo aleja del trabajo, pero también de una configuración de lo masculino que antes se hiciera evidente en él, la de la potencia fálica que ahora debe negociar. La mutilación permite reordenar la economía de los sexos en el film y simboliza, en algún sentido, la aceptación por parte del protagonista de una falta fundamental. Ahora es la "incompletitud" el chivo expiatorio frente a su infructuoso intento de convertirse en un hombre honesto y la falta –como hombre- que Mieze debe compensar.

A través de la construcción del punto de vista del protagonista, pero también de las relaciones entre los otros personajes, el film configura una mirada sobre el comercio social que, en *Berlín Alexandeplatz*, toma la forma de una sustitución, donde ciertas acciones –más de allá de la causalidad más o menos debilitada- producen una consecuencia irónica o trágica como los dos tropos principales del film. En este sentido, es posible pensar en Herbert, el amante de Eva, que la usa como un agente de unión con Franz y utiliza a éste como informante involuntario; Reinhold, que utiliza a Mieze para saber hasta dónde conoce el vínculo que él mantiene con Franz; Mieze, que, como no puede tener hijos, le pide a Eva que quede embarazada de Franz para cuidarlo como si fuera propio. Todos los personajes tienen alguna suerte de objetivo que asigna a los otros un rol determinado. Más allá de las interpretaciones en términos alegóricos, implica asumir el modo en que se renegocia la comunidad en ese contexto y se comercian los sentimientos y deseos.

Considerada desde el punto de vista de las relaciones triangulares, *Berlín Alexanderplatz* se puede pensar como un intento de exponer los intercambios en una economía generalizada de la escasez y la demanda que provocó el *crack* bursátil y el desmoronamiento de la República de Weimar. Estos movimientos de crisis traducen sus consecuencias en la economía afectiva de los personajes. Ocultan, sin embargo, un fenómeno contradictorio: lo que podría denominarse puntos de ruptura revolucionaria del siglo anterior han encontrado una expansión política en el fascismo y el capitalismo multinacional que, a través de la transformación radical de las relaciones de producción, destruyeron los sistemas tradicionales de valores. Desde el punto de vista de la historia, hay sin duda una diferencia fundamental entre un sistema económico que fija el curso del cambio del comercio social y los valores morales por medios totalitarios y somete toda heterogeneidad a un principio único, y un sistema que –como el capitalismo contemporáneo- instaura un régimen de valores fundados sobre una equivalencia universal e ilimitada por la explotación global permanente del espacio y el tiempo, del mundo del trabajo y la economía afectiva de los individuos. En este sentido, *Berlín Alexanderplatz* se pronuncia con una política de los sexos y excesos que plantea al anarquista romántico que parece ser el

despojo o el fantasma económico-histórico y que sólo entonces puede producir algún intercambio en el ámbito simbólico. Al respecto, Elsaesser propone lo siguiente:

> Aquello que, por un lado, aparece como explotación y autoridad para imponer los términos de una transacción es, desde otro punto de vista, una forma de negocio en el que el comercio exige a la poesía materialista del pensamiento salvaje, las estafas y los negocios, la capacidad de respuesta rápida de los oportunistas y el apetito por el riesgo de los especuladores. (2005: 378)

El film parece consciente de la perversidad de una posición como esta que lo posiciona tan a la extrema izquierda que podría confundirse con una posición política de derecha. Es precisamente la orquestación de personajes y el modo de configurar sus puntos de vista a partir de lo cual el film se inscribe no sólo ética y epistemológicamente, sino de forma ideológica. Si se acepta cierta correspondencia entre la República de Weimar representada y el año 1980 de su producción, el film podría estar haciendo su verdadera apuesta en términos de representación de la historia. De alguna manera, *Berlín Alexanderplatz* podría estar diciendo que la única práctica posible es la práctica del cineasta como un modo de inscripción artístico-político.

A través de las energías emocionales y sexuales entre los personajes y una batería de recursos audiovisuales que alejan mucho la imagen del film de la narración más clásica, *Berlín Alexanderplatz* configura un entramado en el que aparecen las relaciones económicas y de clase de una época muy particular de la historia alemana: el mercado de trabajo y la moneda que la hiperinflación vuelve muy inestables y los factores que acompañan a esta inestabilidad que establecen una dialéctica propia que arrojan a Biberkopf a un territorio nuevo cuyos mismos factores lo condenarán inexcusablemente a la caída, la mutilación y la destrucción moral. El epílogo en esta lógica narrativa revisita en clave alegórica los tópicos que en los trece capítulos anteriores se presentaron en un registro que por momentos se acercaba a la representación realista. De algún modo, vuelve a presentar las desventuras de Biberkopf, pero fuera del tiempo, fuera de la historia, configurando un espacio-otro que no determina ni la simbolización ni la discursividad, sino una afiebrada sacralización a través de la transfiguración y el desplazamiento de los motivos narrativos.

Berlín Alexanderplatz es una superficie constantemente polifónica y dinámica, que arma y desarma una espaciotemporalidad anacrónica a partir de la contextualización y la descontextualización de motivos visuales, icónicos, temáticos y sonoros. El crimen y el castigo son los pilares de la historia, así como el realismo y el modernismo épico son los baluartes de la representación y el naturalismo vacilante, la lente a partir de la cual examinar al personaje y su relación con el medio. El final está teñido de escepticismo: la incorporación de Biberkopf al

conjunto social va acompañada de la idea de que el proceso de formación-integración satisfactoria ha fracasado. “Al hombre se le ha dado la Razón, los burros, en cambio, se integran en una corporación” (p. 511), dice Döblin. La violencia institucional y la inexistencia de comunidad de destino conducen a una integración que supone la pérdida de la identidad y la autonomía individuales, pues “el precio de la integración es la desaparición de la personalidad” (Kracauer, 2007: 265). La masa disponible ha reemplazado definitivamente a la goetheana comunidad de destino y el relato devuelve a Franz al registro de la más banal normalidad de la representación de la Alemania de comienzos de 1930, lista para el culto a la personalidad de un líder oportuno. Allí, la hiperinflación y la desocupación tomarán su curso y los nuevos bríos del partido reordenarán las piezas de su maquinaria, es decir, sus proletarios apolíticos y sus empleados de bajo nivel de los que no hay mucho que decir.

La estética radical del epílogo interrumpe todo código al que el espectador se hubiera habituado hasta el momento. Se trata de un collage fragmentario y onírico, imaginario y lleno de visiones y reflejos que es difícil relocalizar en narrativas conocidas. Casi comatoso, en una institución mental, Franz y su mente errática se convierten en el espacio de inscripción de la historia, rico en iconografía cristiana, cultura gay, sadomasoquista, símbolos nazis y hasta imaginería soviética. Sin temor a sobreinterpretar, es posible identificar el sexo en prisión que Jean Genet inmortalizara en su cortometraje *Un chant d’amour* (1950). En *Berlin…,* Reinhold accede a la epifanía de su relación de amor/odio con las mujeres a partir de la revelación de su sexualidad reprimida que alterna entre los latigazos a Franz y el disfrute homoerótico de su caída. Reinhold, Mieze, Eva, Meck, Ida conforman el pastiche que Franz atraviesa con un par de ángeles vestidos con armaduras doradas, que asisten impasibles a su sufrimiento.

Una de las escenas más impactantes del epílogo es la de una suerte de carnicería que sugiere una cantidad indefinida de significados. Franz está sobre una pila de cuerpos desnudos, mientras Reinhold y otros de sus secuaces, armados con hachas y vestidos como carniceros, pican los cuerpos como si fueran reses en un matadero. Esta descripción más o menos literal puede referir infinitas posibilidades; posiblemente, una de ellas sea comprender la escena como una metáfora que Fassbinder usa a lo largo del film aunque con sutilezas variables. Franz es un animal que apenas se acerca a la raza humana y que está siempre al borde de ser tratado como un animal indigno de ser considerado persona, más digno de ser carneado que oído. Su cuerpo es tratado como un trozo de carne, como si la pérdida de su brazo y de toda moral no hubieran sido suficientes. De algún modo, es inevitable ver allí una alusión a los campos de exterminio nazis donde la lógica de la industrialización de la muerte puede ser asociada a las etapas de un matadero llevadas adelante por un carnicero proxeneta y sadomasoquista. Pero esa misma pila

de cuerpos puede convertirse en una orgía deslucida y deserotizada. Sexo y violencia, disfrute y castigo se desplazan y sobreimprimen en la imagen alternativamente. Entre carnicería y *lager*, el film de Fassbinder no teme a la incorrección política y las comparaciones abusivas que no desactivan la potencia política de la imagen que une la pila de cuerpos al horror y al placer contingentemente.

Entre la Velvet Underground, Kraftwerk, Janis Joplin, Leonard Cohen y la música clásica, Fassbinder escande la violencia con canciones a intervalos que cesuran secuencias dramáticas que posicionan la imagen audiovisual en un terreno tan desconcertante como inclasificable, pero que apunta a ciertos referentes ineludibles, como el contexto de los albores del nazismo, en el que los hombres como Franz adquieren, finalmente, cierto protagonismo. Pero también queda claro que su sufrimiento no ha servido para nada. Los vencidos de la historia –y eso incluye a los pusilánimes y cómplices, los arrepentidos y conversos- siguen siendo una memoria periférica y un agente político fácilmente maniobrable, como los obreros sin voluntad de *Metrópolis,* el film de Fritz Lang que en 1926 evidencia que el secreto de la revolución se enraíza en la lucha de clases.

Capítulo 7. *Hitler, un film de Alemania* (1977) de Hans-Jürgen Syberberg o de la interpretación

1. El sueño de Syberberg

Walter Benjamin parece convencido del potencial transformador de las imágenes, tal como lo atestiguan *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y *Pequeña historia de la fotografía* (1931). Es este último, posiblemente, el núcleo de la filosofía de la historia benjaminiana en tanto su premisa fundamental es que "la historia se descompone en imágenes, no en historias" (1987g: 64). El historiador y el artista tienen la posibilidad de revelar las injusticias del pasado y propiciar el cambio político-social contra la tradición de la injusticia, pues las imágenes dialécticas tienen el poder de actuar como estrategias de concienciación sobre las dos dimensiones temporales –pasado y presente- y la posibilidad de aferrarse a algún sentido histórico para proyectarse hacia el futuro en una amalgama de pensamiento e historia, experiencia e imagen.

En *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin produce varias operaciones: en primer lugar, configura una valoración cualitativa del tiempo, es decir, no-acumulativa como en la historia historicista; en segundo lugar, el devenir de los acontecimientos se convierte en un advenir, pues no son esperados ni supuestos, sino que irrumpen. Por otro lado, el continuismo historicista cede su lugar a la discontinuidad y la contingencia, la heterogeneidad y la diferencia, que marcan el destino político de la historia. La cita, la ruina, la remembranza y la fotografía se convierten en los operadores históricos que permiten una hermenéutica del pasado que tensiona la posibilidad y la existencia, la forma y el contenido, pues las imágenes dialécticas "no son objeto, sino medio y matriz de su concepción teórica" (Weigel, 1999: 14). Las imágenes del pasado pueden ser captadas bajo una luz hermenéutica que les permite desvelar el pasado silenciado (inconsciente) para redimirlo, desmitologizándolo, sacándolo de la parálisis. El movimiento de la historia sigue la misma lógica no lineal que la de la fotografía. Con su instante congelado interrumpe la continuidad y se instala entre el movimiento y la detención.

> Lo que toma lugar en el historicismo es la naturalización de la cronología, por un lado, y la naturalización del mito, por otro […] el acto que desnaturaliza el mito y la cronología es la interrupción. La consecuencia inmediata de esta interrupción es la re-configuración del presente. (Benjamín, 2004: 109)

La sincronía entre el presente y el pasado produce una suerte de reconfiguración de la historia en "la forma de una construcción recordando a un fotomontaje, o incluso a un collage" (Harootunian, 1996: 63). En este sentido, puede pensarse la legibilidad de la historia bajo la

imagen de la "constelación", es decir una trama en la cual el pasado se salva preservándose en el presente, pues "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" (2009: 67).

Este resulta un marco interesante para pensar una de las producciones seleccionadas para este trabajo. En *Hitler, un film de Alemania,* se ponen en funcionamiento la mayoría –si no todos- los procedimientos historiadores benjaminianos y la lógica del collage que posibilita pensar sincronía y diacronía como una operación dialéctica y política, ya no conciliable con narración historicista y continuista alguna. Es por eso que examinar algunas de las operaciones del film de Syberberg permite revisitar lugares benjaminianos para examinar la potencia política de las imágenes y los modos de construcción de la historia a través del cine.

Susan Sontag (2007) comienza su artículo sobre *Hitler…* de Syberberg con la referencia a la afirmación de Benjamin acerca de Proust: "Todas las grandes obras de literatura fundan un género o disuelven uno" (cit. 2007: 145-146). Se trata de un evidente juicio modernista sobre las potencialidades del discurso literario proustiano para dar cuenta de la sensación de abatimiento a que los acontecimientos modernistas del siglo XX dieron lugar. Sobre este fondo, Sontag define el film de Syberberg como "intimidador" y se refiere con justeza a la realización extrema, desbordada e inclasificable y también como "desalentador" en relación con el hecho de ser un "hijo no deseado en la época del crecimiento de la población cero" (2007: 146). El modernismo que Sontag critica es el que en *Hitler* está más a tono con la sociedad capitalista de consumo de fines de los años 1970 que con la intención de hacer alguna revisión políticamente informada de la historia. El film es más un producto a ser consumido que un dispositivo a través del cual reflexionar sobre una era y sus personajes.

Syberberg sintetiza en su proyecto dos grandes apuestas del siglo XX: el cine como uno de los dispositivos de transmisión cultural esenciales y el nazismo como su tema predilecto. Este es el marco en el que inscribe un proyecto que dialoga con los documentales nazis, los discursos fascistas, la cultura alemana clásica y el imperio como con la referencia dantesca al infierno, el apocalipsis, el sueño alemán como paraíso perdido y la humanidad como artífice siniestro de su destino. Con una factura nacida del pastiche posmoderno, entrama una combinación de solemnidad romántica e ironía modernista y ofrece "un espectáculo sobre el espectáculo en sí" (2007: 147). El espectáculo es un film de más de 400 minutos sobre los últimos días de la humanidad en distintas claves como el cuento de hadas, el circo, el drama alegórico de inspiración barroca, el ceremonial litúrgico, el monólogo filosófico y la danza orgiástica cuyo

principal bailarín es un Hitler demoníaco, a veces simplemente representando el mal y otras un hombre de gustos refinados y costumbres ritualizadas o una marioneta patética y burda.

El tema del film no es la historia del nazismo ni el Hitler histórico, sino la relación que el espectador establece con él ("nuestro Hitler", dice Sontag, y así fue traducido el título del film en España y Estados Unidos, por ejemplo) a través de la representación de las atrocidades nazis en registro irónico o trágico-romántico. "Una película de Alemania" (*Ein Film aus Deutschland*) alude, precisamente, a esta condición de ritual alemán que intenta ser la película y que, por consiguiente, funciona más como una mirada al horror nazi en tanto decadencia de la cultura germana, que como un plan racional de aniquilamiento de millones de víctimas.

La cercanía con lo irrepresentable, lo infigurable, es tal que la simulación que articula como su mecanismo principal deja atónico al espectador volviéndolo pasivo frente a estereotipos que, si bien no permiten una compenetración afectiva espectacularizada tampoco está claro que motiven una reflexión filosófico-histórica profunda sobre los acontecimientos referidos. El espectáculo es tan sobrecogedor que está más cerca de generar fascinación que de confirmar una distancia productiva.[92] Las estrategias de ficcionalización y los documentales son sólo un telón de fondo para el simulacro que monta Syberberg, desconfiando del realismo y creyendo en que una suerte de pornografía del nazismo.

No hay materiales documentales ni fotográficos ni cinematográficos que no estén intervenidos por la superposición, el collage, la yuxtaposición de voces, la explicación, la traducción y la parodia. *Hitler* es un enorme espectáculo en presente que se nutre de un pasado conocido y detiene el tiempo para que comience la función. El antirrealismo del director exige asumir el presupuesto de cierta irrepresentabilidad desde el comienzo, con sus leitmotivs (la niña angélica que puede identificarse con *Melancolía I* de Dürer, que al final del film contempla todo desde una enorme lágrima) y sus distintos artilugios y registros en cada una de las cuatro partes: "El Grial", "Un sueño alemán", "El final de un cuento de invierno" y "Nosotros, hijos del infierno".

[92] También en *Bajo el signo de Saturno* (2007), Susan Sontag articula en el artículo "Fascinante fascismo" una suerte de teoría de la fascinación pensando en el modo en que el aparato estético del fascismo tenía la potencialidad de obturar el pensamiento ejerciendo un poder de afectación sustentado en ciertas ideas de belleza y ciertos esquemas axiológicos dependiendo del dispositivo del que se tratara. "El arte fascista (está pensando principalmente en los films de Leni Riefenstahl, en las obras arquitectónicas con resabios imperiales y la organización de los desfiles de Hitler) glorifica la rendición, exalta la falta de pensamiento, otorga poder de seducción a la muerte. (…) El arte fascista desdeña el realismo en nombre del idealismo. La predilección por lo monumental y por la obediencia de las masas al héroe es común al arte fascista y al comunista, y refleja la idea de todos los regímenes totalitarios de que el arte tiene la función de inmortalizar a sus jefes y doctrinas. La reproducción del movimiento en pautas grandiosas y rígidas es otro elemento común, pues tal coreografía repite la unidad misma del Estado" (pp. 100-101).

Syberberg ha construido su película "como una fantasmagoría: la forma meditativa-sensual preferida por Wagner que distiende el tiempo y genera obras que el desapasionado encuentra demasiado largas" (Sontag, 2007: 149). La tetralogía de siete horas sobreactúa lo elemental de su factura, haciendo evidente sus condiciones de producción de fantasía barata. El estudio tiene una imagen surrealista sobre la que se monta la utilería acartonada y vieja. Es a través de esta hechura casera que *Hitler* construye un espacio de reflexión y escándalo, de afirmación teatral (la silla del director, el megáfono, la puesta en escena, el *backstage*) y apertura simbólica (desde los iconos del cine de la República de Weimar –Nosferatu, Caligari, Cesare, la María de *Metrópolis*- hasta *Melancolía I*, el escenario de *Die Walküre* y la referencia a *Los Nibelungos* de Fritz Lang). Es también un espacio de enjuiciamiento, donde múltiples personajes (Hitler, Himmler, el valet de Hitler, Goebbels, Albert Speer) van a hacer su descargo contra la historia, cuyo signo Sontag encuentra en las crepusculares "hojas muertas esparcidas por el suelo" (p. 150).

El limbo, la luna, el infierno, el estudio cinematográfico, la UFA constituyen un multiespacio alegórico diseñado para contener las multitudes imaginarias. Se trata de una fantasmagoría melancólico-melodramática donde su director lamenta la herida de muerte a la cultura germana oficiada por el nazismo. La catástrofe nazi tiene la forma de una ironía fantasmal donde aparecen espíritus y títeres al mismo tiempo, donde los muertos del pasado, los fantasmas del presente y la redención futura se imbrican intrínsecamente. El registro es ineludiblemente intelectual y el texto construye un espectador erudito que debe capturar infinitas referencias para comprender la lógica temporal no-cronológica que el film establece. Los juicios, las preguntas, las anécdotas históricas y las caracterizaciones que van desde la fidelidad a la irreverencia, confirmando una estructura retórica que roza la factura de la estética fascista para exhibir sus mecanismos.

En *Hitler*, hay dos protagonistas: el *Führer* y el cine. Entre el despojamiento y el lujo, Syberberg ofrece un espectáculo complejo sobre la historia del siglo XX desde los remanentes de la cultura imperial y post imperial germana hasta la decadencia de su contemporaneidad (fin de los años setenta). El principal operador cinematográfico es la repetición de elementos claves dentro de la representación del sueño. Repetición incluso de los actores que deben desempeñar varios papeles, dialogando con la estética brechtiana del uso múltiple y la ruptura de la ilusión de realidad. Casi nada en el film aparece sólo una vez, todos los elementos aparecen al menos dos veces en registros miniaturizados, en tamaño natural, a través de la la descontextualización y la reduplicación por medio de fotografías.

Polifonía y polisemia son dos articuladores centrales. La infinidad de voces reactualizan discursos históricos, sueños imaginados, fantasías megalómanas de todo tipo articuladas en registros diversos. Su correlato está en la consolidación del significado a partir de signos que duplican su potencialidad explicativa y definitoria. La banda sonora ofrece casi siempre dos textos al mismo tiempo, lo que obliga al espectador a abandonar toda pasividad para atender siempre distanciadamente al entramado complejo de imagen y sonido. Fragmentos de discursos de Hitler y Goebbels (tomados de retransmisiones de la BBC y la radio alemana durante la guerra), la interpretación de parlamentos de Einstein hablando de la guerra y la paz, el *Manifiesto futurista* de Marinetti y la música de Wagner y Beethoven.

Las imágenes se suceden de modo indefinido y los emblemas de la cultura alemana dejan espacio momentáneamente a otros íconos de la industria cultural. Pero también el Infierno de Dante y la Biblia, Federico el Grande en un retrato, el *Viaje a la luna* de Georges Meliès, paisajes sublimes de Caspar David Friedrich como *El mar helado,* se proyectan en pantallas múltiples que se superponen dando lugar a un ecléctico compendio de momentos del siglo XIX y el XX. El principio del montaje es el de la superposición y el desplazamiento momentáneo para dar lugar a la preminencia de alguna imagen sobre las demás, sobre la que se monta la ingeniera locuaz y afectiva de cada una de las partes. En este entramado complejo, hay unas notorias ausencias: prácticamente, no hay imágenes de documentos históricos, ni de la cultura alemana, ni del exterminio en los campos de concentración, ni de la vida cotidiana durante el nazismo.

La artificialidad del decorado desborda cualquier documento fotográfico. Los documentales nazis aparecen intervenidos, como gigantografías indefinibles, lo mismo ocurre con los documentos sobre campos de exterminio. Los cuerpos aparecen enormes y deformados, volviéndose irreconocibles. El montaje realiza una suerte de equiparación: todo está al mismo nivel. Los paisajes nazis, las fotografías documentales, los monólogos actuados, las referencias a films y obras literarias alemanas articulan por igual el pastiche. En la parte III, por ejemplo, están al mismo nivel el actor que interpreta a Himmler, su masajista, el proyectorista de Hitler, sus memorias representadas en pantalla y el muñeco de Hitler del final que habla como "el demonio". En la banda sonora, se construye un collage con particularidades similares, pues los parlamentos inventados de los grandes jerarcas, los diálogos de los personajes sin trascendencia histórica, los discursos de Himmler, Goebbels y Hitler, todos están al mismo nivel.

Los espacios se suceden del mismo modo tomando protagonismo circunstancialmente y convirtiéndose en vistas abstractas. La Gruta de Venus en Linderhof, la casa de Wagner en

Bayreuth, el salón de conferencias de la Cancillería del Reich en Berlín, la casa de Hitler en Berchtesgarden, Auschwitz, el predio y sus dependencias, los fantaseados estudios de Meliès y la UFA. El método benjaminiano de la cita se hace explícito y con él alguna lectura posible de la historia. Podría decirse que en efecto la cita implica desnaturalización y recontextualización para referir nuevos relatos sobre la historia.

> El nazismo se conoce por alusión, mediante fantasías en citas. Las citas son a la vez literales, como el testimonio de un superviviente de Auschwitz; y, más comúnmente, fantásticas referencias cruzadas, como cuando un histérico SS recita la plegaria del asesino de niños en *M, el vampiro de Duseldorf* de Lang; o cuando Hitler, en un arranque de autoexculpación, se levanta en una toga llena de telarañas de la tumba de Richard Wagner y cita a Shylock: "Si nos pincháis, ¿no sangramos?". (Sontag, 2007: 153)

Los actores cumplen una función de sustitución como los decorados, las fotografías y los parlamentos. Podría decirse que así como la equiparación es la operación historiadora, la sustitución es la principal operación cinematográfica, en la medida en que todo el relato podría evaluarse en términos de una lógica de la sustitución que coloca una imagen o un parlamento donde hubo un hecho histórico que elige deliberadamente no mostrar o deformar. Pero no lo hace por fraguar la realidad o desafiar el carácter representativo del cine, sino para poner en evidencia la potencialidad de artificio del dispositivo comunicacional que construye. Un dispositivo que irrumpe en el relato historiográfico para poner el acento sobre la decadencia de la cultura germana durante el nazismo y no sobre el exterminio en los campos de concentración como la historiografía académica desde los años sesenta.

Los títeres de Hitler, Goebbels, Goering, Himmler, Eva Braun, Speer y los actores que los interpretan alternativamente hablan en monólogos y en breves diálogos. Los maniquíes y los actores se mezclan por igual y tienen una preminencia similar. Los recortes cinematográficos de Mabuse, Alraune, Caligari y Nosferatu los enmarcan y, todos en tamaño natural, se convierten en los representantes de esta fantasía distópica que apunta al pasado (de la cultura germana), al presente alemán (igualmente decadente) y al futuro (despolitizado y paródico). La parodia y el *burlesque* se alternan en el mosaico de citas "de los mil focos de la cultura" como diría Roland Barthes en "La muerte del autor", un breve texto de 1968, en el que apuesta a la desarticulación del autor como fuente explicativa y de cumplimiento de la obra.

Los agentes más importantes de este pastiche son presentados con múltiples estrategias. Sontag identifica desde técnicas de distanciamiento brechtianas hasta teatro de títeres pasando por lo que denomina "barroco homosexual" y cierto surrealismo romántico (de donde extrae el tono de Gran Guiñol, el teatro de títeres, el circo y las pasiones surrealistas). El conjunto arroja un estilo indefinible en el que prima la cita constante que impide establecer la correspondencia entre la figura y su entorno. Este complejo collage permite identificar un mundo fisurado por el

nazismo, independientemente de la cronología de sus referencias, cuyo aglutinador más evidente es la ironía.

Sontag le atribuye a la construcción monumental de Syberberg el inscribirse en el "espectáculo moralizado por el horror" (p. 157). Indudablemente, el modo que tiene de ironizar sobre la monumentalidad del nazismo es construir un dispositivo gigantesco e inabordable cuyo espectador ideal es indefinible. Sin embargo, Sontag hace hincapié en el modo en que el relato burdo pero doloroso que se construye con personajes como el *valet* de Hitler y en la emotividad que necesariamente transmite el Hitler chaplinesco que recuerda a *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940) mientras se debate sobre el esperma de Hitler como germen del espíritu demónico (que recuerda retrospectivamente ahora a la clonación de los niños-Hitler en *Los niños del Brasil / The Boys from Brazil*, Franklin J. Schaffner-1978). El *pathos* de Hitler se deconstruye a partir de infinitos recursos, como al final de la tercera parte en la que se lo viste y desviste para volver evidente que, en cualquiera de sus funciones públicas y privadas, transmitía el mismo ánimo de destrucción.

El espectador ideal de *Hitler…* es aquel que conoce los acontecimientos, pero que no espera una compensación ideológica ni moral. Syberberg no cae en ningún didactismo, salvo para dar algunos datos personales y especificidades contextuales. Pero, en términos generales, podría decirse que la trama de su dispositivo se basa en los "grandes acontecimientos" narrados por los "pequeños personajes", por las voces silenciadas de las historias oficiales, como ya se ha mencionado, un valet, un masajista, un proyectorista. Los más de treinta años que separan al realizador del fin de la Segunda Guerra y la muerte de Hitler se hilvanan en una cronología imprecisa a partir del modo en que se elige narrar los acontecimientos. "Mientras que el presente queda reducido a legado del pasado, el pasado es embellecido con conocimiento de su futuro" (Sontag: 158). El anacronismo conlleva el peso de la ironía en este no respeto por la crononormatividad, en esta no atención a la historiografía convencional.

Hitler… no acepta que los acontecimientos del nazismo formen parte del trascurso progresivo de la historia. Interrumpe este relato para configurar un relato donde logra que los responsables nazis sobreactúen su carácter maléfico y construyan una escatología del mal con un mesías diabólico. Esta lectura tiene implicancias políticas e ideológicas concretas como así también el modo en que se construyen los episodios, pero basta ahora decir que Syberberg plantea un mesianismo en el que el tiempo-ahora benjaminiano llega con la venida de un mesías perverso. Su acento melancólico está en el pasado destruido y no en la violencia revolucionaria que habría de irrumpir para reconfigurar la historia. Mientras Benjamin impone hacer justicia a los muertos, *Hitler…* lamenta las obras de la cultura que quedan opacadas por un derrotero político

y estratégico inexplicable, sin dejar de hacer mención en la culpabilidad colectiva (poco de moda entonces: "¿Qué habría sido de Hitler sin nosotros?") que le toca al pueblo alemán al que se alude en el film: el verdadero origen es la Alemania extraterritorial del espíritu cuyo primer gran ciudadano fue aquel autollamado *romantique défroqué*, Heine (cuyas palabras dan comienzo y fin a *Hitler*: "Pienso en Alemania por la noche y el sueño me abandona, ya no puedo cerrar los ojos, lloro lágrimas ardientes"), y cuyo último gran ciudadano fue Thomas Mann (Sontag: 158).

A pesar del entramado complejo de referencias, *Hitler* aborda pocas tesis sobre el Hitler histórico. En efecto, la principal tesis que aborda el dispositivo es la de Max Horkheimer en *Crítica de la razón instrumental* (1947) que, dicho sucintamente, implica pensar a Auschwitz como el acontecimiento que marca la culminación lógica del progreso occidental. Esta atención histórica a tono con las tendencias que hay en 1977 se compensa al proponer una hipótesis fuerte que fortalece la mirada moral y pesimista del film: Hitler habría dejado una suerte de continuación en tanto sustancia fantasmal que se hace presente en la cultura moderna, que inunda el pasado y reforma el presente haciéndolo inasible. Así cobran sentido las genealogías que traza el film entre el romanticismo y Hitler, la relación con Wagner, con el *kitsch* y los monstruos cinematográficos de Weimar, como Caligari y Nosferatu. El *kitsch* lo conduce en efecto hacia lo que podría considerarse una pornografía nazi (de larga tradición en el cine desde los años sesenta), la paternidad de la sociedad de consumo que difícilmente puede justificarse y la RDA que en la representación no se distancia demasiado del nazismo, haciendo atribuciones complejas que despolitizan y desideologizan el conjunto.

Hitler plantea la historia como catástrofe inscribiéndose en la tradición escatológica alemana que alcanza a Benjamin, pero lo hace con un tramado textual cuyas asignaciones ideológicas son lábiles y confusas y su posición política se pierde sobre algunos temas o es directamente inexistente (como sobre el genocidio) sobre otros. Se contenta con llamar "pueblo satánico" al pueblo alemán, pero parece poco claro al establecer distinciones entre ideología y estética, haciendo evidente el complejo arte/política como una suerte de filtro a través de la cual los cineastas pueden hacer visible su mirada del mundo histórico.

Entre información supuesta e imagen recreada se construye un dispositivo sobre el nazismo que no tiene como destino la comunicación sobre un período histórico, sino que se vincula más a una suerte de exorcismo terapéutico del imaginario alemán de los setenta. Syberberg lo dice de algún modo cuando se refiere la "incapacidad alemana de lamentar", o que su película es

para atravesar "la labor del duelo".[93] Este *Traumarbeit* se lleva a cabo a partir de la exageración, la repetición y la equiparación de sucesos a partir de una saturación de imagen y sonido. La pregunta que se abre aquí es si esta saturación obtura la capacidad reflexiva del espectador o si, por el contrario, posibilita acercamientos profundos a partir del distanciamiento o la compenetración afectiva.

Hitler… posee una estética wagneriana en tanto la monumentalidad y la exhaustividad son sus marcas centrales. En efecto, podría decirse, ironiza sobre el fascismo haciendo acopio de sus métodos de visualización del poder. No hace falta más que recordar la enormidad de los desfiles y los films de propaganda de Hitler o Mussolini para asumir la lógica mastodóntica de la representación del poder. La grandiosidad se percibe en los protagonistas de la trilogía de Syberberg sobre Alemania –Ludwig II, Karl May, Hitler- quienes podrían caracterizarse al menos como "megalómanos, mentirosos, soñadores, implacables, virtuosos de lo grandioso" (Sontag: 164). La herencia wagneriana se evidencia en distintos momentos de *Hitler…* en los que se recicla y se convierte en un punto de anclaje visual la filiación espiritual de Wagner y Hitler. Así también aparecen las tumbas de Wagner y Cosima en la villa Wahnfried, se oye el preludio de *Parsifal* que confirma el kitsch wagneriano de Syberberg.

Se vuelve evidente la idea de que el cine es pensable como una síntesis de las artes plásticas, la música, la literatura y el teatro, es decir, la obra de arte total, la *Gesamtkunstwerk* como agregado ecléctico y problemático y no como síntesis superadora. En todo caso, la auténtica síntesis que se percibe en el film es la de Brecht y Wagner, a partir de la cual se explica este "escándalo estético", que conlleva una poética kitsch de la política y el arte y de la inescindibilidad entre ellas. Esta genealogía problemática no oculta otras referencias en el film. Las ironías surrealistas y las sombras expresionistas tienen peso propio dentro del film.

Syberberg está convencido de que su película derrota a Hitler, lo exorciza. Esta presunción hiperbólica conlleva también la pedantería de contar Alemania en el espacio temporal de una selección de referentes culturales y mitos que construyeron su idea de nación. El sentido histórico que se articula está dado por esa articulación de figuras míticas y elementos románticos, en una combinación compleja que va de la Black Maria de Edison, a la *Melancolía I*, pasando por Caligari y otros monstruos del cine de la primera posguerra y la imaginación del

[93] Es interesante recordar en este punto que el llamado "Nuevo cine alemán" de los años sesenta había surgido para matar al cine anterior y su negación o mostración conciliadora de la historia. "El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo", es su lema. Este movimiento cinematográfico tiene una fecha fundacional que es 1962, en la que un heterogéneo grupo de artistas, escritores y cineastas, unidos por el rechazo a la nostalgia representativa anterior, de baja calidad y nulo compromiso histórico, firman un acuerdo identificándose con la cultura, la calidad y la educación en contra al espectáculo como puro entretenimiento y al cine de géneros convencional. A esta generación de Oberhausen pertenece Syberberg, quien encontró su lugar en la politización de esos años logrando una fusión imposible entre Brecht y Wagner.

cineasta como dispositivo para la escritura de la historia en una exclusiva primera persona, con la estética de cuento de hagas y ciencia ficción.

La evocación de Hitler profana las miradas demonizantes y la rigurosidad histórica. Más bien se inscribe en el registro de la trama irónica que vuelve imposible la redención para el Hitler histórico y para el "espíritu" de Hitler que sobrevive en el pueblo alemán. Entre la contradicción y el *pathos*, la niña que representa al "Mañana" y la melancolía purificadora que ya no puede soñarse, *Hitler, un film de Alemania* se convierte en un dispositivo ineludible para pensar el modo en que el cine puede representar ya no la historia, sino las interpretaciones de la historia de un cineasta que piensa su pasado reciente como una elegía romántica y exaltada que exige exorcismo.

2. De la estetización de la política al nacionalesteticismo

Entre 1935 y 1936, Benjamin y Brecht se encontraban circunstancialmente en Dinamarca y desde allí lanzan la consigna de oponer la "politización del arte" a la "estetización de la política", entendiéndola como la parálisis de toda capacidad reflexiva. Así aparece en el párrafo final del célebre prólogo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* redactado por primera vez en 1936*:*

> "*Fiat ars, pereat mundus*", dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del "*art pour l'art*". La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalineación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte. (1987f: 57)

Además de indagar sobre la consigna que se esconde detrás del *dictum* benjaminiano, resulta interesante explorar la hipótesis de Philippe Lacoue-Labarthe (2002) según la cual la arenga para la politización del arte se vincula tanto a una suerte de teoría estética marxista que Benjamin articula en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* como a otra consigna de la época –la "ciencia politizada"- que los estudiantes de la N.S.D.A.P. oponían poco antes al rector Martin Heidegger. "La 'politización', es verdad, está en el comienzo de la lógica 'totalitaria', la cual, en la época, no respetaba a nadie" (Lacoue-Labarthe, 2002: 76). Ciertamente, no es este sentido el que Benjamin está tratando de invocar y nadie dudaría de que la "estetización de la política" era el fundamento del programa nacionalsocialista y que resulta ejemplar para problematizar la relación entre arte y Estado o entre estética y política. Benjamin reconoce en la operación de embellecimiento de la política una espectacularización

de la vida y una obturación del pensamiento. Puede rastrearse esta idea a lo largo de las tesis sobre la obra de arte, pero aparece con claridad en el epílogo, donde la magnitud arquitectónica, la perfección de los desfiles o el manifiesto futurista de Marinetti convierten a la vida en objeto de fruición estética.

Para fundamentar su tesis, Lacoue-Labarthe recurre a un artilugio peligroso en términos filosóficos pero efectivo como estrategia retórica. Se base en la una carta pública de Goebbels dirigida a Wilhelm Furtwängler, aparecida en el *Lokal-Anzeiger* el 11 de abril de 1933, refiriéndose a la protesta contra la discriminación racial en materia de arte que el músico espetaba. La carta permite ver la defensa del arte de calidad por sobre el arte sin calidad que Furtwängler desarrollaba en su protesta:

> Está usted en su perfecto derecho de sentirse artista y de considerar incluso las cosas de la vida desde un punto de vista artístico. No obstante, ello no implica que usted sostenga una posición no política respecto del fenómeno de conjunto que se desarrolla en Alemania. La política es también un arte, quizá el arte más elevado y más vasto que exista y nosotros, que damos forma a la política alemana moderna, nos sentimos como artistas a los cuales les ha sido confiada la elevada responsabilidad de formar, partiendo de la masa bruta, la imagen sólida y plena de un pueblo. La misión del arte y del artista no es tan solo la de unir, va mucho más lejos. Es su deber crear, dar forma, eliminar lo que es malsano y abrir el camino a lo que es sano. Igualmente, en tanto que hombre político alemán, no puedo dejar de reconocer mi conformidad con este único criterio de separación que existiría según dice usted: el que separa el arte de calidad y el arte sin calidad. El arte no debe ser sólo de calidad, debe también surgir del pueblo o, más exactamente, sólo un arte que crezca íntegro en el *Volkstum* podrá ser, a fin de cuentas, de calidad y significar algo para el pueblo al cual va destinado. (Cit. Lacoue-Labarthe, 2002: 77)

Como es sabido, para Goebbels, la política era el "arte plástico del Estado"[94] y parece también pasible de ser pensada como la consigna central que siguió Syberberg para la construcción de su dispositivo audiovisual complejo, *Hitler…,* aunque ideológicamente tal vez más asociable a la línea benjaminiano-brechtiana. Goebbels subraya la preeminencia de la estética en la construcción política del Estado y, como es sabido, encuentra precisamente en el cine uno de sus dispositivos más eficaces. El cine parece reunir lo mejor de las otras artes para la representación del pueblo y la configuración de su imagen destinal. Asimismo, está convencido de que la crisis del cine en la década del treinta no es material, sino espiritual que "persistirá mientras no tengamos el coraje para reformar el cine alemán desde las raíces" (2009: 108). En esta dirección apuntan las afirmaciones goebbelsianas que profesan cierta fe en económica, política y espiritual en el cine:

> Si uno cuenta con un gobierno que en lo más profundo de su corazón está dispuesto amablemente hacia la industria del cine, entonces la gente debería estar agradecida con este gobierno, ya que no es nuestra intención poner a esta industria dentro de un chaleco de

[94] Esta frase aparece en una novela de Goebbels, citada por Paul de Man en "Hegel on the sublime" en *Displacement = Derrida and After*, Indiana University Press, 1983.

> fuerza. Nosotros rechazamos el adoctrinamiento autoritario, pero requerimos que la gente esté dispuesta a trabajar en estrecho contacto con las nuevas ideas y aspiraciones. El arte no vale nada sin esta dirección de la voluntad, sin este propósito partidario. (Goebbels, 2009: 111)

No es el artista productor benjaminiano llamado a modificar las condiciones de producción de su materialidad y contexto, pero es claro que el cine tiene un lugar central en la cultura y en su desarrollo están cifradas algunas de las estrategias fundamentales del Estado nazi para afianzar su potencia política. En este sentido, es bastante clara la ficción creada partidariamente de la función del artista: "Para el artista creador, tiene que ser un gran sentimiento estar sentado al telar de la época y participar en la confección de los eventos y poder afirmar que él también ha contribuido con su modesta participación" (Goebbels: 112). Es a este artista "productor" al que es posible inscribir en la tradición wagneriana de la idea de "obra de arte total" con la que Syberberg parece acordar fervorosamente, a pesar de estar lejos de producir una glorificación de la época nazi.

El destino alemán del arte aparece hacia el final de *Hitler…* cuando el narrador le habla a Hitler en los siguientes términos: "Así es como la victoria final de Hitler y el Tercer Reich no se dio en los campos de batalla sino más tarde, después de la guerra, en el escenario de los mitos, en Bayreuth, por medio de uno de sus discípulos más íntimos, Wieland Wagner". En función de esto empiezan a quedar claras dos ideas: por un lado, que a través de la simbolización y el uso artístico de la política, el nacionalsocialismo se convirtió en los mitos que más funcionales le resultaron; por otro lado, que el film de Syberberg remitologiza las tradiciones simbólicas a partir de una recuperación estilizada y kitsch, que obliga a preguntarse por la constitución ideológica del conjunto.

Si bien, como propone Lacoue-Labarthe, no sería justo afirmar sin más que Syberberg se inscribe en el esteticismo wagneriano del nacionalsocialismo, mantiene con Wagner una relación compleja, de la que es testigo su *Parsifal*, mediante la que quiere despegarlo del nacionalesteticismo. En la imposible conjunción entre Wagner y Brecht, denuncia la estética degradada y kitsch del nazismo. Lo hace recordando de algún modo la lección adorniana tomándola al pie de la letra, radicalizándola en el sentido benjaminiano-brechtiano:

> [E]l modelo político del nacionalsocialismo es el de la *Gesamtkunstwerk* porque, como lo sabía muy bien el Dr. Goebbels, la *Gesamtkunstwerk* es un proyecto político, es el *Festspiel* de Bayreuth convertido, para Alemania, en lo que las grandes Dionisíacas habían sido para Atenas y para Grecia entera: el lugar donde el pueblo, reunido en su Estado, se da a sí mismo la representación de lo que él es y de lo que lo funda como tal. (Lacoue-Labarthe, 2002: 80)

Esto no implica que la obra de arte ofrezca a la polis o al Estado la verdad, sino que lo político se instituye y se constituye en y como obra de arte. Esta es precisamente la premisa que

complica cualquier lectura del film de Syberberg. No se trata de un relato crítico sobre el nacionalsocialismo y no se reduce simplemente a una mirada melancólica al pasado, sino que se define más o menos explícitamente como el relato de la decadencia de la cultura germana por culpa de la era nazi, sobrevolando livianamente acontecimientos como el genocidio. No sería justo asumir –ni fácil de justificar- que sólo volvería legítimo su dispositivo el tratamiento serio y profundo del genocidio, pero es ineludible mencionar que elige deliberadamente no hacerlo. Esta es, evidentemente, una decisión estética que guía el conjunto –entre muchas otras que determinan la propuesta artística del film-, pero es sobre todo una resolución vinculada a la ética cinematográfica de la imagen, la construcción política de la historia y las posibilidades epistemológicas del cine. En *Hitler*, Hitler tiene un sueño que involucra arte y política. Syberberg lo sabe mejor que nadie cuando construye el siguiente parlamento para su personaje:

> Lo confieso, he realizado un sueño. La obra de arte del Estado, de la política y del pueblo. El intento de llevar a las masas la victoria por su propia fuerza interior. De dar forma a una bella raza, modélica para todas las demás, según el viejo esquema, doblemente milenario, que cualquier estudiante conoce bien. Como aquel del inglés Darwin sobre la lucha por la existencia, como el mito wagneriano, de Rienzi a Parsifal, Alemana como obra de arte total y como modelo. Anuncio la muerte de la luz, la muerte de toda vida y la muerte de la naturaleza, el final.

Syberberg elabora su propio sueño, el de arte del Estado a través del cine, el de la recuperación de la pureza de su cultura. Confía en la articulación entre imagen cinematográfica e historia y en la capacidad de transmisión de cierta mirada sobre la historia alemana y los derroteros políticos de sus gobernantes. En clave benjaminiana, no prefigura su Alemania soñada sólo a través de los grandes hitos de los doce años nazis, sino a partir de micro-acontecimientos inventados e infinitas conversaciones imaginadas. Nada de la imagen cinematográfica *per se* obliga a creer en la fuerza política e histórica del dispositivo, pero se vuelve indudable su potencial productor de las imágenes del nacionalesteticismo, que en el mejor de los casos tiene un signo invertido que lamenta la destrucción que el nazismo representó. Al deconstruir las imágenes nazis, desvela su lógica de construcción, se pronuncia sobre su artificialidad y confirma la hipótesis benjaminiana sobre la estetización de la vida política poniendo en tensión permanente cualquier comprensión de la politización del arte.

La articulación arte/política o, para Syberberg, cine/política recuerda los reproches platónicos frente a la capacidad mimética de los poetas. En *Leyes*, VII, 817 b, Platón manifiesta su divino terror del siguiente modo:

> ¡Oh, los mejores entre los extranjeros! […] componemos un poema trágico en la medida de nuestros medios, a la vez el más bello y el más excelente posible: dicho de otro modo, nuestra organización política toda ella consiste en una imitación de la vida más bella y excelente; y es justamente por ello que afirmamos nosotros constituir realmente una tragedia, ¡la tragedia más auténtica! En estas condiciones, si sois poetas, también nosotros

> lo somos, componiendo una obra del mismo género que la vuestra, vuestros rivales profesionales así como vuestros competidores, siendo los autores del drama más magnífico, ¡aquel precisamente en que sólo un auténtico código de leyes es el conformador de la puesta en escena natural, y en ello tenemos puesta la esperanza!

Como en *República,* Platón hace aparecer una escena originaria que une para siempre arte y política. Es decir, artista y político compiten por la capacidad mimética y ambos sueñan con la escritura de la tragedia más perfecta. Syberberg parece recordarlo cuando Hitler se dirige al narrador Koberwitz para responder ante su acusación de haber destruido el cine alemán:

> ¡Ah! Te lo tomas con ese tono! Como Murnau, Lubitsch, Sternberg, Fritz Lang. Sabíamos que estabas en la academia de Viena. Has podido convertirte en artista, arquitecto, cineasta. Construir mundos con el arte. Pero yo he debido realizar los míos en la política. No eres tú el que se ha sacrificado para dirigir los sucios asuntos de la política. Yo no lo eludí y cumplí esta tarea lo mejor que pude, en conformidad con nuestras deposiciones y nuestras viejas tradiciones.

Para Syberberg, Hitler destruye la cultura y el cine. Artista frustrado, no puso siquiera convertirse en un poeta de la polis y sólo logró aculturizar al pueblo alemán, al que prometía elevar hasta la cima del imperio. El pasado mítico imperial, el pasado destructor del nazismo y el presente de revisión histórica se mezclan en *Hitler…* Se combinan de una manera compleja dejando de lado acontecimientos menos vinculados a la "cultura" que a la lógica destructora de la instalación de la vida concentracionaria.

Lacoue-Labarthe propone que con su film Syberberg ratifica el diagnóstico benjaminiano de *La obra de arte…* y los de Adorno sobre Bayreuth, cuando en su *Ensayo sobre Wagner* de 1952, asegura estar frente a la técnica hollywoodense, la *"Soap Opera"* de masas. *Hitler* como película llega a instalar estas discusiones a tal punto de intensidad que propone a Hitler mismo como el mayor cineasta de todos los tiempos, lo que implica de algún modo que su película es hasta una constatación de la historia. Rechaza la película-catástrofe más convencional, pero no escapa a la catástrofe-película, a la catástrofe cinematografiada y cinematográfica. Entre estos polos se inscribe su mirada política y su pensamiento sobre la historia, como en los parlamentos que atribuye a los hombres "pequeños" que estaban detrás de los jerarcas:

> Yo, SS Etterkamp, proyectorista de Hitler, soy el hombre que conocía sus deseos más secretos, sus sueños, lo que él quería ser, más allá del mundo real. Cada día, dos o tres películas: *Broadway Melody* con Fred Astaire, *Blancanieves*, de Disney; *Mary Modele*, con Heinz Rühmann; *Les Deux Phoques*, con Weiss Ferld –le gustaban mucho Weiss Ferld y Moser y Rühmann- *Los Nibelungos* de Fritz Lang; sin parar veía *Le Punch flambé*, *Quax le casse-cou des aires*, *Les finances du grand duc*, las operetas *Du grabuge pour Yolande* y le he visto saludar a Yenny Jugo, Anni Ondra y Leni. Le he visto bromear con Grett Szlezak, Renata Müller, Olga Tschesckova, Paula Wessely y Lili Dagover. Le he visto contemplar películas francesas que él prohibía al pueblo. He visto a Goebbels ocultarle a Chaplin y ponerle *Lo que el viento se llevó.* Sí, quien tenga cine, tendrá el porvenir y el mundo, y sólo hay un porvenir, el del cine: y él lo sabía. A él, que le llamábamos Gröfaz (*grö*sster *Fel*dherr *a*ller *Z*eiten), "el mayor estratega de todos los tiempos", unos con

> devoción, otros con maliciosa ironía. Él que fue, lo sé, el mayor cineasta de todos los tiempos.

La crítica podría alinearse con aquellas que apuntan contra la cultura espectacular y mercantil de los años sesenta y setenta. La marioneta de Luis II de Baviera dice "Yo, Luis II, les había advertido. Advertido contra el *business*, los asuntos, el cine, el porno, la política como espectáculo, como espectáculo para la muchedumbre. Esparcimiento. El dinero debe volver, es una necesidad". Syberberg es consciente que esta preeminencia de lo cinematográfico implica un pensamiento de la irreversibilidad de la técnica y su subsunción a la cultura del consumo y el entretenimiento.

Lacoue-Labarthe asegura que Syberberg es, además, consciente de que se inscribe en una tradición bimilenaria que sueña la *Aufklärung* alemana en la Ciudad como obra de arte. Es remitiendo la ciudad (*polis*) a su raíz más intrínsecamente política que aparece la idea de la ciudad como proviniendo de "una *plástica*, formación e información, *ficción* en el sentido estricto" (Lacoue-Labarthe, 2002: 84). La referencia para esta operación es, naturalmente, la *República* de Platón, pero también su resurgimiento bajo los conceptos de *Gestaltung* (figuración, instalación figural) o de *Bildung*, cuya polisemia revela cierta remisión a la puesta en forma, composición, organización, educación, cultura, etc. Es así que el hecho de que lo político se vincule a una plástica no implica que la *polis* sea una formación artificial o convencional, sino que lo político de la *polis* proviene de la *téchne* en el sentido más ajustado de término, es decir, en el sentido de un cumplimiento y revelación de la *physis*, de la naturaleza. "Por eso la *polis* es igualmente 'natural'; es la 'más bella formación' que brota espontáneamente del 'genio de un pueblo' (el genio griego) según la moderna, pero en realidad muy antigua interpretación de la mimetología aristotélica" (p. 84).

La remisión a la antigüedad clásica adquiere verdadero sentido con la figura de Hegel quien, en su filosofía de la historia, determina que el genio griego es tal que la libertad del espíritu está condicionada con y por un impulso de la naturaleza: "La actividad del espíritu no posee aún en sí misma la materia y el órgano para manifestarse, pero tiene necesidad del estímulo y de la materia de la naturaleza, no es aún la espiritualidad libre determinándose por sí misma, sino lo natural formándose en espiritualidad" (cit. Lacoue-Labarthe, 2002: 85). Por eso el genio griego es el que hace una obra de arte de cualquier materia y eso puede hacer pensar en que Grecia es precisamente el lugar mismo de la *téchne* (o de la mímesis). Para Hegel, las tres manifestaciones de este genio culminan en "la obra de arte política". Esta es subjetiva porque es en sí la formación del hombre, la "bella corporalidad" que moldean los juegos en los cuales el cuerpo se traduce en "órgano del espíritu". La obra de arte objetiva es "la forma del mundo

divino", el arte como religión, en donde el objeto es el concepto mismo de espíritu griego, esto es, la transformación de lo divino como "potencia natural" en "potencia espiritual". Para Hegel, precisamente, el Estado reúne las condiciones de natural y espiritual, de subjetiva y objetiva, pues en él, "el espíritu es no sólo el objeto formado como divino, no sólo formado subjetivamente con la vista puesta en la bella corporalidad, sino que es un espíritu viviente, general –que es también espíritu consciente de sí mismo- de los individuos particulares" (cit. Lacoue-Labarthe, 2002: 86).

Siguiendo el pensamiento alemán, podría decirse que, si bien Nietzsche no prestó mayor atención a la democracia y al derecho, no le impidió identificar en los griegos también lo político con la estética. Esta identificación está en el origen del *agón* mimético en el que uno y otro "han visto la única oportunidad para Alemania de poder identificarse y de advenir a la existencia" (p. 87). Hegel en particular ajustó aún más su visión al hablar de religión del arte, refiriéndose al sentido más estricto de religión, es decir, como *religare*, que incluye lo político. Así lo entendía Wagner y el Heidegger de *Nietzsche* (2000) cuando repensando el diagnóstico hegeliano del "fin del arte",[95] de un "gran arte", en realidad habilita todo otro programa:

> Relativamente a la posición histórica del arte, el esfuerzo tendiente a la obra de arte total permanece esencial. Sólo el nombre es significativo. Ello quiere decir, en primer lugar, que las artes no deben ya realizarse unas junto a otras, sino concurriendo todas para formar indisolublemente una sola obra. Pero más allá de esta unión, más bien cuantitativa y acumulativa, la obra de arte debe constituir una celebración de la comunidad popular: la religión misma. (Heidegger, 2000: 83-84)

Lacoue-Labarthe asegura que otra clave para pensar la esencia de lo político es el hecho de que es orgánico, lo que obliga a comprender bajo el *órganon*, el *ergon*, es decir, la realización o cumplimiento de la propia función que permiten alcanzar el *telos*. Esto no implica solamente que el Estado deba ser entendido como una totalidad, como un organismo vivo, y como obra de arte. Así dicho, "Estado" es demasiado abstracto y una realidad separada, fuera de la historia y sus eventos. La idea es más bien pensar la organicidad esencial de lo político como infra-política, es decir, como infra-social. Se trata de la organicidad esencial de la comunidad, del pueblo, de la nación (si es que se la entiende en la especificidad de determinación natural o física de la comunidad). Esto no implica en ningún sentido forzar esta lógica política a fundarse en un biologismo y a sustituir la nación (o comunidad de lengua) por la raza. Esta sustitución determina lo político y que se hace presente en todos los aspectos del Estado, incluyendo al arte. Pero, como Lacoue-Labarthe señala, podría conducir a eso en la medida en que, con la autoridad de una ciencia, la *physis* se interprete como *bíos.* Sería en este caso una consecuencia

[95] Es en las *Lecciones sobre la estética* donde Hegel ofrece el famoso diagnóstico: "considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros [...] algo del pasado" (Hegel, 1989*:* 14).

de la interpretación *orgánica* de lo político. Este desplazamiento permite comprender el racismo y el antisemitismo como un esteticismo. En este sentido, Lacoue-Labarthe señala que el racismo mantiene una complicidad fundamental con un desencadenamiento masivo de la *téchne*, lo que supone su radical mutación en tanto que *excrecencia*, que desvela la *physis* a la que sobrepasa en sus límites, incapaz ya de verla. "Existe algo que podríamos denominar como una esencial 'letal' de la técnica, lo que provoca que su 'todo es posible' instale con efectividad, es decir, *opere*, si no lo imposible al menos lo impensable (el exterminio, la manipulación genética)" (2002: 90). Resulta sugerente entonces el modo en que la comprensión "orgánica" del Estado puede dar lugar a una manipulación de la construcción estética llegando a hacer sustituible por la política.

Este pensamiento orgánico de lo político se ilumina con lo que Jean-Luc Nancy denominó "inmanentismo", a fin de subsanar las imprecisiones del totalitarismo. Se trata de "una intención de la comunidad de los seres que producen por esencia su propia esencia como obra suya, es más, que producen esta esencia precisamente *como comunidad"* (Nancy, 2001: 54). La comunidad es la que opera la imbricación sujeto/obra, ya sea en la obra de arte viva, pero, por qué no, en la obra como muerte. En efecto, asegura Nancy, que "Las empresas políticas o colectivas en las que domina una voluntad de inmanencia absoluta tienen, como su verdad, la verdad de la muerte. La inmanencia, a fusión comunal, no comprende otra lógica que la del suicidio de la comunidad que se rige por ella" (p. 65). La comunidad se obra a sí misma, cumpliendo con el proceso subjetivo de autoformación y autoproducción. Se trata de una "fusión comunal" (fiesta, guerra), la identificación extática con un líder que encarna el inmanentismo comunitario. Es así que el nacionalesteticismo está sostenido por una voluntad de efectuación o autoefectuación inmediata subyacente. "Y en esta voluntad de inmediatez es en donde, precisamente, hubo una cesura, puesto que tal fue, en suma, la falta –la desmesura infinita- del nazismo" (Lacoue-Labarthe, 2002: 92).

El nacionalesteticismo sigue siendo rebelde al análisis en términos de ideología o de análisis político. Hay en el fondo algo "inexplicable", pero las páginas precedentes apuntan a poner en evidencia que la esencia de lo político hay que buscarla en el arte y que *Hitler…* de Syberberg comprendió muy bien esta inescindibilidad entre arte y política que Platón había visto con claridad.

3. Estetización de la política y politización del arte

Abordar la relación entre arte, técnica y política en la obra tardía de Benjamin implica atender a la exigencia de una "politización del arte" planteada en el mencionado epílogo de *La obra de*

arte en la época de su reproductibilidad técnica. Algunas notas del *Libro de los pasajes* y el escrito sobre el surrealismo, permiten pensar que la arenga apuntaba a despertar del onírico mundo capitalista. La noción de "inervación corporal colectiva" y la fascinación de Benjamin por el poder mesiánico de la destrucción permiten pensar las claves del objetivo planteado para el arte.

En el texto sobre la obra de arte, Benjamin arriesga que el fascismo no les da a las masas proletarizadas sus derechos, "sino la oportunidad de expresarse", o, tal vez sea mejor decir, de sentirse expresadas mediante el *medium* del *Duce* o *Führer* ("que ni por asomo hagan valer sus derechos", dice). Es por eso que el resultado del fascismo consiste en la introducción de la estética en la vida política a partir de la posibilidad que el avance tecnológico representó en la masiva escenificación del espectáculo de la política, en torno a la proyección de una autoimagen fuerte a través de un líder, por medio de los nuevos y poderosos medios de comunicación. Esto permitió ritualizar los conflictos ideológicos y darles estatus de mitos heroicos que devinieron objetos de culto y veneración. Esta operación se completa con la constitución de un pasado glorioso a ser recuperado. En este sentido, el fascismo aspiró a que la guerra suministrara compenetración afectiva y gratificación artística, haciendo posible la transformación de la política por la tecnología (y su percepción por parte del pueblo).

Es curioso pensar el modo en que esta crítica benjaminiana se resignifica si se tiene en cuenta que la estética fascista o la estética nazi exaltaban precisamente elementos fundamentales para la naturaleza ideología de toda política salvacionista, esto es, la idea de redención. Esto se vuelve evidente sobre todo en el estudio de la estética nazi realizado por Frederic Spotts, en el que analiza con detalle el clima espiritual, catastrófico-mesiánico, que había en la época y del que, de alguna manera, Benjamin participa aunque desde una perspectiva materialista.

Spotts (2011) comienza su texto con la siguiente referencia: "No es sorprendente que fuese un artista –Thomas Mann- el primero en señalar que Hitler era esencialmente un artista y que fue su naturaleza artística la que le dotó de esa magia que dejó a Alemania y a Europa indefensos bajo su embrujo" (p. 27). Hitler mismo consideraba que gobernar no implicaba alguna dimensión artística, sino que ambas actividades directamente se superponían. Sin imitar su potencialidad afectiva, Syberberg parece acordar con estas tesis que piensan a Hitler como un farsante eficaz y poderoso. Aunque en *Hitler…* es también una marioneta patética y un hombre de gustos vulgares, parte del dispositivo se basa en su poder de encantamiento destructor:

> La siniestra realidad era que Hitler hacía de las artes dramáticas una técnica de manipulación y control mental. Al fusionarse con la masa, el individuo sentía que ganaba la sensación de identidad. En los congresos del partido el pueblo alemán simbólicamente representaba su voluntad de someterse a los deseos de Hitler. (Spotts, 2011: 102)

Volviendo sobre las tesis benjaminianas, resulta oportuno recordar el modo en que pensaba la operación fascista como la de una suerte de anestesiamiento de la vida bajo cierta imagen de la política. El pueblo no sólo quedaba ligado al partido, sino obturada cualquier individualidad por fuera de la figura del líder.

Por su parte, Éric Michaud (2009) se hace eco de esta mirada sobre Hitler –con la que Syberberg parecería acordar- al referirse al "dictador artista", cuya legitimidad ya no vendría por el derecho divino, sino "por el genio artístico" (2009: 13), pues el "el arte es una misión sublime –pensaba Hitler- que obliga al fanatismo" (cit. Michaud, 2009: 19), pues asume una función religiosa en tanto líder mesiánico, encarnación visible de la divinidad, que, con su aparición, comienza a cumplir las esperanzas de la "masa".[96]

> Lo que Hitler percibía era que la tarea que consistía en volver a dar al pueblo alemán el sentimiento de su existencia se confundía con la necesidad de una producción visible y tangible del imaginario de ese pueblo que él llamaba *Volkgeist*, y que él identificaba al igual que la mayoría de sus contemporáneos con "el mundo de la cultura". (Michaud, 2009: 49)

Como bien lo sabe Syberberg, parte de la configuración de ese imaginario colectivo se anclaba en la figura de Wagner, pues "el que quiere comprender la Alemania nacionalsocialista debe necesariamente conocer Wagner", repetía Hitler (cit. Michaud: 82). La planificación ceremonial y litúrgica del Reich nunca descuidaba esta exigencia y tenía en cuenta "cada entrada en escena, la marcha de cada grupo como los detalles de decoración compuestos de flores y de banderas e incluso el lugar preciso donde debían sentarse los invitados de honor" (p. 83). Y poder desmedido le hizo creer realmente que era un esteta, hasta le permitió volver realidad sus deseos más escandalosos, como cuando en 1934, después de una puesta de *Parsifal* en Bayreuth escandaliza a la prensa nazi al ordenar que los decorados y vestuarios del Festival de Bayreuth fueran en adelante sometidos a su aprobación. En el primer año del régimen, la mitología wagneriana fue resucitada para poner en escena la presencia real del *Volkgeist* en el *Volkskörper* y su representante. Tanto es así que una imagen popular de 1933transformaba a Hitler en Sigfrido cubierto con piel de animal forjando la espada para matar al dragón.

El imaginario destructivo de Hitler en feroz competencia con el cristianismo aparece claramente en *Hitler…* Syberberg vuelve al espectador plenamente consciente del poder

[96] Para comprender la configuración de esta imagen mesiánica no hace fatal más que recordar el comienzo de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) filmada por la cineasta del Reich, Leni Riefenstahl. En la primera secuencia del film, después de una serie de carteles que anuncian el renacer alemán, escritos sobre piedra y con el simbólico águila imperial de fondo, se ven las nubes, un avión que sobrevuela Núremberg y la figura de Hitler que, literalmente, proviene del cielo para recibir, finalmente, el clamor sobre todo de mujeres y niños mientras desfila entre una multitud enardecida haciendo el saludo "a la romana".

atractivo del régimen, que pretende convertirse en una suerte de explicación del poder sobre el *Volk.* En este sentido, es posible recuperar la fascinación que Benjamin sentía por "poder creativo de la destrucción", que se revela de modo evidente en su ensayo de 1931 "El carácter destructivo". Se trata de una suerte de apología de la destrucción que es posible vincular con idea de revolución como negación, como cesura e interrupción del derrotero opresor de la historia. En su ensayo sobre Kraus lo explicita del siguiente modo:

> Ni la pureza ni el sacrificio dominaron al demonio; pero cuando el origen y la destrucción se junten, terminará su imperio. A la manera, a la vez, de un niño y de un antropófago, su vencedor se yergue frente a él: no es un hombre nuevo, ni un monstruo; es un ángel nuevo. Tal vez sea uno de esos seres que, de acuerdo con el Talmud, son creados de nuevo a cada instante para callarse y desaparecer en la nada luego de elevar su voz ante Dios. (Benjamin, 1998: 76)

En su biografía sobre Benjamin, Witte señala que "no es ésta ni la primera ni la última vez que la leyenda judaica se confunde con el cuadro de Klee para marcar este punto crítico del pensamiento de Benjamin en el que la destrucción revolucionaria se considera lo que precede a una era mesiánica libre de toda dominación" (Witte, 2002: 142). La estrecha conexión entre destrucción y regeneración (redención) se pone de manifiesto asimismo en su estudio sobre el surrealismo de 1929, en el que introduce los conceptos de "materialismo antropológico" y de "iluminación profana", que pueden considerarse intentos de rectificar o, quizás, espiritualizar un marxismo cuya aridez y dogmatismo le resultaban poco eficaces. Benjamin elogia al surrealismo por su "política poética", por "ganar las energías de la intoxicación para la revolución", por su "culto del mal usado como instrumento político", y su "liquidación del esclerótico liberal-moral-humanista ideal de la libertad". Y culmina afirmando lo siguiente:

> Cuando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige. Por el momento los surrealistas son los únicos que han comprendido sus órdenes actuales. Uno por uno dan su mímica a cambio del horario de un despertador que a cada minuto anuncia sesenta segundos. (Benjamin, 1999: 61-62)

Esta excitación o inervación permite pensar el accionar colectivo a través del despertar del gesto surrealista y permite indagar sobre el modo en que Benjamin explora la relación entre arte y política. En el texto sobre el surrealismo, la problemática aparece a partir de cierta ambivalencia respecto de cómo comprender las implicancias políticas del movimiento surrealista. "Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución" (1999: 59), dice Benjamin y con este lema propone una articulación entre el impulso anarquista de la revuelta y una preparación metódica de la revolución. Es sabido que el encuentro con Brecht abre para Benjamin la posibilidad de abandonar sus inclinaciones anarquistas para pasar a una

concepción de la relación arte/política en términos de una utilización funcional y política del arte para sumarse a las filas de la lucha de clases. Un famoso ensayo de Jürgen Habermas afirma sin titubeos que el concepto de "politización del arte" se encontraba en ciernes en estas ideas (Habermas, 2000: 327).

En "El autor como productor", Benjamin se detiene sobre los modos en que el autor se vincula con sus medios de producción, esto es, con la técnica. No implica una "merca renovación espiritual, tal y como la proclaman los fascistas, sino que habrá que proponer innovaciones técnicas" (Benjamin, 1999b: 119). El objetivo en este texto es demostrar el carácter organizativo que la praxis debe tener sobre los medios. Lo que implica, no sólo la propaganda, porque una sola "tendencia" no es suficiente, sino el acompañamiento de una "actitud" que el autor explicita a través de su obra. De modo que el autor debe prescribir una actitud hacia la dominación y transformar los medios técnicos. Estos medios debían tender a la transformación intelectual de los lectores (o espectadores). Este modelo lo encuentra en el teatro épico de Brecht en tanto impide la compenetración afectiva, deconstruye los modos de expectación hegemonizados a los que los espectadores están acostumbrados, y produce una "transformación funcional" (p. 125). Es la técnica teatral (en Brecht) la que puede, efectivamente, transformar a los espectadores. Ahí está el núcleo fundamental del modo en que piensa las potencialidades políticas del arte.

> Pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnable, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al hecho –del que el pasado decenio ha proporcionado en Alemania una plétora de pruebas- de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, de que incluso los propaga, sin poner por ello propiamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee. (Benjamin, 1999b: 125)

Es sabido que Benjamin no albergó una confianza ciega en la alternativa a la estetización fascista de la vida política propuesta por la ortodoxia marxista. Tenía todavía algunas esperanzas en la prensa comunista y revistas sobre difusión política, así como defendió la correspondencia obrera y los reportajes como formas de literatura futura; sin embargo, su modo de interpretar las tareas y alcances de la estética marxista lo alejaron de aliados como Brecht. Es preciso, entonces, recordar el diagnóstico benjaminiano sobre la modernidad como mundo onírico, fetichizador de la mercancía, productor de fantasmagorías productoras de identificaciones peligrosas, para apreciar la potencia de la noción de inervación o excitación (individual y colectiva), como una salida al estado de ensoñación colectiva.

Sin miedo a una sobreinterpretación, es posible arriesgar que el trabajo de Syberberg sobre Hitler y Alemania funciona como una puesta en evidencia de ese estado de ensoñación, azorado por el consumo capitalista y la fetichización colectiva en la identificación del líder, padre-Dios. Syberberg dio a la película en su totalidad una "estética de sueño", un aire de fantasía idealizada e infernal al mismo tiempo, en la que es posible encontrar fantasmas del cine y la literatura alemanes, así como también la intimidad de los personajes dueños de la modernidad que, en la interpretación del director, arrasó con el pueblo alemán y su cultura.

En el texto sobre la obra de arte, Benjamin vuelve sobre una cuestión central para sus planteos como es el problema de la autonomía del arte. Lo hace poniendo en evidencia el modo en que la reproductibilidad técnica de las obras desliga a éstas de su función de culto y fundamentación en base a acciones ritualizadas, haciendo que la obra se vuelva disponible respecto de aquello que pudiese otorgarle legitimidad y fundamento. Este proceso tiene como consecuencia la desauratización de las obras "en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual, aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, la política" (Benjamin, 1987f: 37). El valor expositivo de la obra aumenta exponencialmente al mismo tiempo que disminuye proporcionalmente su valor cultural, haciendo que el peligro de banalización sea un riesgo muy cercano y que se abra un doble destino para el arte: el de la estetización de la política o la politización del arte.

La obra de arte comienza a admitir reproducciones y modificaciones tecnológicas por lo que acontece la pérdida de su aura, produciendo una masificación de las obras frente a la pérdida de la autenticidad. Nuevamente, el desarrollo de la técnica modifica radicalmente el modo en que los hombres se vinculan con el arte. Pero Benjamin no se queda en estas consecuencias pesimistas, sino que habilita algún camino para la politización (para la reapropiación) de este proceso. En el *Libro de los Pasajes,* Benjamin vincula el desarrollo tecnológico con la novedad de todo un mundo y de nuevas experiencias y vínculos con la realidad. El reencantamiento del mundo se encuentra en el sueño y es por esto que se convierte en un elemento clave para terminar de comprender el análisis y descripción que Benjamin hace de la modernidad.

Las mercancías del ensueño colectivo se presentan al sujeto como ilusiones, como promesas de felicidad. En este sentido, Benjamin se refiere a la fantasmagoría de la ciudad moderna:

> La cualidad fetichista que adquiere la mercancía afecta a la misma sociedad productora de mercancías, no ciertamente como ella es en sí, sino como continuamente se imagina a sí misma y cree comprenderse cuando se abstrae del hecho de que precisamente produce mercancías. La imagen que de este modo produce de ella misma, y la que suele intitular como su cultura, corresponde al concepto de fantasmagoría. (Benjamin, 2007a: 680-681)

La "fantasmagorización" de la sociedad encuentra, entonces, en la modernidad tecnológica su arcano central. Este diagnóstico se complementa con cierta confianza de Benjamin en la operación surrealista aunque debía ser, en tanto tentativa potencialmente revolucionaria, superada.

Hacia el final del ensayo sobre el surrealismo, como se ha mencionado, Benjamin recurre a un concepto que podría canalizar alguna salida para el estado de ensoñación capitalista. Se trata de la "inervación colectiva" que posibilita el encuentro del cuerpo y la imagen. Es en esta interpenetración donde Benjamin encuentra que hay una tensión revolucionaria posible, que se puede pensar como el encuentro onírico con la acción política y la posibilidad de pensar la revolución como descarga de un deseo atrapado en las mallas del sueño. Se trata, en definitiva, de pasar de la contemplación a la praxis. Esto implicaba una serie de "pasos previos", como el de desmontar la mitificación de la sociedad moderna, una superación por medio de una "política poética" que ponga fin a la "poética política" del capitalismo.

La inervación[97] refiere a un "proceso neuro-fisiológico que media entre lo interno y lo externo, lo físico y lo motor, lo humano y lo mecánico" (Hansen, 1999: 313). Su función sería la de funcionar como un antídoto al efecto de adormecimiento que produce el cine convencional o lo que con Debord podría denominarse la cultura espectacular en su conjunto. Al respecto, Buck-Morss sostiene que "inervación" se asocia a una recepción mimética del mundo exterior, que permite fortalecer el aparato perceptivo del espectador, a diferencia de la parálisis que ocasiona el resto de la cultura. La inervación permitiría, entonces, recuperar la capacidad para la imaginación y la acción. Le da al individuo alienado por la sociedad fetichizada la posibilidad de instalarse poiéticamente en la búsqueda de alguna salida posible por medio de la acción política. Sin negar el diagnóstico de la reproductibilidad técnica, Benjamin encuentra de este modo la forma en que se pueda pensar alguna utilización política de la técnica y del arte que permita sustraerse a la estetización fascista de la vida política y social. Planteado el ámbito filosófico para la politización del arte, Benjamin establece un nuevo vínculo entre el hombre y la técnica.

4. Arte y nazismo. Estética de la vida

Benjamin logró vislumbrar una suerte de imagen metafísica para identificar la época y la encontró en la relación entre arte y política o, más bien, entre estética y violencia. La forma más acaba de este vínculo se dio en el marco del fascismo que se convirtió en el marco de

[97] Esta noción sólo es abordada en las dos primeras versiones del ensayo sobre la obra de arte. Luego aparece como "excitación".

referencia para la percepción, en un contexto que debía lidiar con la tecnologización y su fascinación por la guerra. Esto queda expresado con claridad en el ensayo sobre la obra de arte, en donde quedan explicitadas cuatro intuiciones fundamentales. En primer lugar, la estrecha relación entre belleza y nihilismo o entre belleza y destrucción. No hace falta más que recordar la referencia al modo en que el futurismo veía la guerra en el epílogo del ensayo:

> En el manifiesto de Marinetti sobre la guerra colonial de Etiopía se llega a decir: "Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que se considere a la guerra antiestética… Por ello afirmamos: la guerra es bella, porque gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos el fuego, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo de la aldeas incendiadas y muchas otras… ¡Poetas y artistas futuristas… acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!" (Benjamin, 1987f: 56)

En segundo lugar, la vinculación que existe en el siglo XX entre los avances técnicos y la potencial visión irracionalista de los procesos políticos, acompañado de la evidencia de que el impulso modernista tiene tanto aspectos constructivos como destructivos, siendo estos últimos ineludiblemente identificados por la manipulación nazi en el contexto que Benjamin tiene delante de sus ojos. En tercer lugar, la relación que es posible establecer no sólo entre vida y espectáculo, sino también entre muerte y estetización, consolidando una visión espectacularizada de la relación vida/política. Finalmente, el abandono de la consideración tradicional sobre obra de arte, que deja atrás la relación dependiente con el mito para secularizarse y convertirse, en potencia al menos, en instrumento de revolución política.

Delante de sus ojos, Benjamin tiene la posibilidad de plantear una teoría del arte desauratizado, a fin de pensar los modos en que este arte es inherentemente político y el signo de su politización puede ser constructivo o destructivo alternativamente. Benjamin insiste en la pérdida del aura, pues, en ese contexto, implica ir en contra también de la "auratización" del *Führer* y las masas hipnotizadas, atravesadas por los mensajes radiofónicos fascistas, las actualidades filmadas y los espectaculares films de Leni Riefenstahl o en el culto al líder:

> El culto a la personalidad del *Führer* (correlato social de su propio narcisismo) constituyó la columna vertebral de su mística y de su cohesión […] El *Führer* era visto como un padre agresivo o tierno, según las circunstancias y el contexto. Era tierno como padre vicarial y protector y como salvador de la crisis económica, dando (o prometiendo) pan y trabajo para todos. Pero era agresivo en su calidad de vengador de la humillación de Versalles y como abanderado del expansionismo territorial en nombre de la teoría del "espacio vital" (*Lebensraum*). De este modo, las frustraciones colectivas se proyectaban en una delegación de poderes en un líder carismático indiscutido, en el que se identificaba al *Führer* con el partido, con el Estado y con la nación. (Gubern, 2005: 215)

Los fascistas condenaban la vanguardia y el arte moderno en general, pero, contradictoriamente, exigían un "arte nuevo" para el cambio político y la aspiración a la eternidad que pregonaban. Estas referencias aparecen con alguna claridad de Syberberg, quien plasma claramente la importancia que el arte tuvo para régimen al tiempo que pinta como torpes sus intuiciones vanguardistas. Como ejemplo de esta contradicción, el mentado discurso de Goebbels en el Hotel Kaiserhof ofrece un caso interesante al hablar maravillas de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein-1925), para ejemplificar "qué es artístico en el cine y qué es peligroso" (Goebbels, 2009: 108):

> Es un film fabuloso, representa un arte sin igual en el ámbito cinematográfico. El "porqué" decisivo es la orientación política de la película. Quien no tenga una cosmovisión sólida, podría hacerse bolchevique al ver este film. Esto muestra con claridad que la tendencia política puede ser incluida con maestría en una obra de arte, e incluso la peor tendencia puede ser propagada, si esto se hace con los medios de una obra de arte excepcional. (Goebbels: 108)

Hay que agradecer a Goebbels la confianza en la potencia política de la imagen cinematográfica, pero se hace evidente el modo en que su razonamiento es contradictorio en relación con la valoración de la modernidad artística.

Benjamin escribía el texto sobre la obra de arte en el momento en que los films de Leni Riefenstahl –referencia obligada de Syberberg- comprendían modélicamente la utilización de las masas por parte de las cinematografías oficiales: "*El triunfo de la voluntad* muestra a las masas regimentadas y coreografiadas rígida y geométricamente por el poder político, como los atletas de *Olympia* y los esclavos precursores de *Metrópolis*" (Gubern, 2005: 241). El *revival* helenista del comienzo de *Olympia*, la arquitectura neoclásica, los desnudos paganos de perfección racial pueblan el film de Syberberg poniendo de manifiesto el también contradictorio mensaje político del film. Hay cierto horror a esa glorificación; pero también una nostalgia sobrevuela el sueño desauratizado de *Hitler*…

A partir de los ejemplos con los que Benjamin ilustra la estética de la pérdida del aura, es posible hacer hincapié en los aspectos políticos de sus intuiciones y resaltar la relevancia de su visión del fascismo como una expresión de lo moderno, cuyo propósito está inclinado hacia el futuro técnico e industrial. Se trata, naturalmente, de una manifestación destructiva de la modernidad en la que convergen tendencias socioculturales de un tiempo revulsivo. A la estetización de la política, Benjamin, propone la politización del arte en tanto programa alternativo y en manos del movimiento comunista.

Estas ideas no son originales de Benjamin. La idea de politizar el arte estaba muy anclada en la cultura de la Unión Soviética y con gran preeminencia del cine. El cine se convirtió en un "arte

de Estado" con la revolución rusa y, a la vez, "en la más importante de todas las artes" en palabras de Lenin (cit. Schwärzwöck, 2009: 10). Del *dictum* de Lenin hasta el estalinismo de la colectivización forzada del Primer Plan Quinquenal, la Unión Soviética conocía bien el potencial ideologizador del cine. Es este un punto controversial, pues el modelo de la Unión Soviética pone en evidencia todavía más las cercanías entre la estetización de la política nazi y la politización de la izquierda que Benjamin tenía en mente. De alguna manera, ambos confiaban en la ilusión mesiánica del arte que confiaba en la creación de un "hombre nuevo" (que recuerda el "hombre eléctrico perfecto" de Dziga Vertov, otro artista soviético militante contra el cine-espectáculo) sobre los vestigios de la razón ilustrada y la civilización burguesa.

El ensayo sobre la obra de arte se complementa con la lectura de "Teorías del fascismo alemán" de 1930, en el que analiza la forma en que la intelectualidad de derecha en la República de Weimar ve la Primera Guerra Mundial como el punto culminante de toda la tradición del idealismo alemán, exaltando a la vez la leyenda de la "puñalada por la espalda" (según la cual la derrota de Alemania no se explica por los enemigos externos, sino por los judíos y comunistas que habitaban en ella). Benjamin señala asimismo que la revuelta contra la racionalidad burocrática no toma en Alemana el rumbo de un rechazo a la técnica, sino más bien un culto por ella, especialmente, por la técnica vinculada a la guerra. Es decir, la modernización técnica e industrial no implica un movimiento de "ilustración" en lo político, social y cultural, y el nacionalsocialismo expresa esa unión del irracionalismo político con la voluntad de crear un mundo en que la técnica sirviese para potenciar las fortalezas conquistadoras del pueblo. Lo expresa del siguiente modo:

> El fascismo busca la salvación dando a las masas no sus derechos, sino una oportunidad de expresarse. El resultado lógico del fascismo es la introducción de la estética en la vida política… Todos los esfuerzos de estetizar la política culminan en la guerra. (Benjamin, 1970: 243)

El fascismo se presenta como una amenaza implacable y Benjamin interpreta que los nazis "elevaron la sublimación del deseo en la contemplación estética a nuevas cimas, convirtiendo la autodestrucción de la humanidad en una grandiosa y grotesca exhibición estética" (Wolin, 1994: 184). En qué consiste y cuál es el potencial político del arte es la principal preocupación benjaminiana a la luz de los avances tecnológicos que podrían sofisticar la relación arte/política:

> Un síntoma de delirio pueril que desemboca en un culto apoteósico de la guerra y cuyos máximos anunciadores aquí son Schramm y Günther. Esta nueva teoría de la guerra, que tiene su origen rabiosamente decadente inscrito en la frente, no es más que una transposición descarada de la tesis de *l'art pour l'art* a la guerra. (Benjamin, fascismo: 49)

La función del arte estaba supeditada a convertirse en instrumento de lucha contra el fascismo y en paralelo al avance de los movimientos de masas modernos. De modo que pérdida del aura, reproductibilidad técnica, masificación y restauración aurática a través de la estetización de la vida política constituyen para Benjamin las coordenadas de la modernidad destructora a la que hay que oponer una lógica comunista y salvadora. El arte, precisamente, puede ser el vehículo de esta estrategia de politización. Obras de arte que reflexionen sobre su medio y se vuelvan políticamente responsables de su misión en la reconfiguración de la historia.

5. *Hitler, un film de Alemania* y las ambigüedades de la politización del arte

La película de Syberberg resuelve la imagen de uno de los personajes más siniestros del siglo XX con un retrato poco convencional en el que predominan estrategias brechtianas de distanciamiento, pues difícilmente el espectador se involucre afectivamente y no asista a un espectáculo erudito sobre cierta mirada a la historia alemana. Y alberga una hipótesis compleja cuyo alcance político se fundamenta en que todos, cualquiera, guardan en su interior un monstruo oscuro y tenebroso que sólo emerge cuando la historia y la humanidad lo permiten.

Hitler… habla sólo de pasada del genocidio perpetrado por el nazismo, pero no lo haxce inscribiéndose en el problema de la inenarrabilidad e irrepresentabilidad de ciertos acontecimientos de la historia, sino privilegiando una lectura del período en relación con la decadencia cultural que representó el nazismo para la cultura clásica alemana. Del genocio, parecen preocuparle más las causas que lo hicieron posible y los hombres que fueron sus artífices. Y la operación cinematográfica fundamental está entre la sincronización particular de imagen y sonido y en el apoyo de la argumentación del film en el peso de la palabra y en la confianza en que el fanatismo de las masas confirma parte la explicación sobre la historia alemana. El automatismo hitleriano en el alma alemana recuerda a ciertas operaciones de propaganda que los cineastas expresionistas de la década anterior intentaban denunciar aún sin conocer todavía los delirios del caudillo.

Fredric Jameson (2012) dedica un capítulo de su libro *Signaturas de lo visible* a *Hitler…* y comienza diciendo que si Syberberg no hubiera existido tendría que haber sido inventado para desocultar una serie de premisas con las que la cultura alemana de posguerra debió lidiar: en primer lugar, que la historia de la alta cultura demostraba no ser una guía confiable para la historia social alemana; en segundo lugar, que el canon de este estereotipo excluía muchas figuras centrales de la politización del arte como Brecht y tendencias como el expresionismo durante la República de Weimar; en tercer lugar, que la Alemania del milagro económico y la democracia cristiana ocupan un lugar muy diferente del ocupado por la Europa central rural o

urbana en el período anterior a Hitler; finalmente, que era necesario un proceso de autoanálisis de los años sesenta y setenta. Este es precisamente el contexto del surgimiento del denominado del que Syberberg fue un representante importante.

Es a la luz de estas consideraciones que debe comprenderse el proceso de Syberberg como de revolución cultural, con el que comparte los favores incluso de enemigos de la izquierda, pues su estética es también para Jameson "una síntesis de Brecht y Wagner" (2012: 120). Asimismo, el autor señala como característica de su estilo la autoconsciencia "organizando su visión del arte cinematográfico del futuro no en torno al uso virtuoso de las técnicas más avanzadas […], sino en torno a algo así como una vuelta a las películas caseras (p. 121). Este estilo de bajo presupuesto le da al dispositivo de Syberberg un tono amateur, propicio para pensar estéticamente una lógica de interrupción a la tecnologización de la vida que seculariza la esfera del arte. Con actores desconocidos, monólogos irónicos y números de vaudeville, con cuadros casi siempre estáticos e insertados en un ensamble precario, Syberberg desoye los mandatos de la vanguardia e ironiza con la imagen de la propaganda clásica para que emerja algo así como una "voz propia":

> Como en las otras artes, la actitud del *amateur*, la apología de lo casero que caracterizaba el *ethos* artesanal, es a menudo una forma saludable de desreificación, un rechazo del *esprit de sérieux* de una tecnocracia estética o cultural; no necesita ser meramente destructora de lo mecánico y regresiva. (Jameson, 2012: 121)

Syberberg construye esta destrucción a partir de cierto anacronismo respecto del pasado cultural alemán y a partir de una dialéctica compleja que le permite utilizar el lenguaje del fascismo al que, precisamente, quiere criticar. Si valiera la extrapolación de la categoría, podría recurrirse a la benjaminiana destrucción para pensar el modo en que Syberberg "hace espacio" y se "hace espacio" en el cine a partir de una desacralización de la alta cultura alemana. Y lo hace a partir de cierto irracionalismo alemán con estética de improvisación, fragilidad en la puesta en escena y bajo presupuesto. Hacia el final de *Hitler…* surge una suerte de inespacialidad. Y se logra a partir del distanciamiento como estrategia retórica de construcción de la imagen, pero de un literal alejamiento de cualquier referencia histórica. El film de Syberberg termina cada vez más alejado de la historia para estar más cerca de Hitler, de su Hitler. Este es un buen motivo para plantearse la dimensión ideológica del film y el modo en que se articula la reflexión política a partir de sus decisiones estéticas.

Hitler… despliega un muestrario de mitos alemanes con una concepción que proviene "más de Wagner que de Joyce, Campbell o Frye" (Jameson, 2012: 127). Y, en este sentido, podría agregarse que el dispositivo tiene "más en común con el cantor callejero de *La ópera de tres centavos* que con la decimonónica religión del arte" (p. 127). De este marco populista,

Syberberg hace surgir la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Pero esta totalidad se construye con una réplica del primer estudio cinematográfico que Edison llamó Black Maria y con el kinetoscopio de Edison como Santo Grial. Este origen cinematográfico conduce inmediatamente a Hitler y su vínculo con el cine y traza una relación genética entre el cine y la historia. Pero Hitler aparece no sólo como un cinéfilo o un crítico, sino como un cineasta, el más grande del siglo XX, autor de la Segunda Guerra Mundial, el gran acontecimiento, filmado incansablemente en escorzos convenientes para los países que mandaban corresponsales. Con este complejo cultural, *Hitler…* se pronuncia como un exorcismo, que pretende expurgar el inconsciente colectivo de Alemania. Y lo hace intentando encontrar el punto nodal de la religión reaccionaria, aquel que une para Syberberg el nacionalismo, el fascismo y el comunismo.

El cineasta pone en escena la alegoría benjaminiana en la forma de "un montaje discontinuo de reliquias muertas" y cada una subraya la heterogeneidad del conjunto en un anacronismo que le permite situarse tanto como contemporáneo como por fuera de la historia. Esta elaboración pone en evidencia la desreificación de la vida y el modo en que la fantasía colectiva se acerca a la representación distanciada de la ideología. Conformando un entramado histórico que incluye desafíos como el de la marioneta Hitler que responde a las acusaciones seguro de que Auschwitz no será juzgado de la misma manera después de Vietnam, las torturas del Sha, las dictaduras latinoamericanas y la masacre en Camboya.

Según Jameson, el film de Syberberg es modernista en el sentido de un modernismo clásico, que "todavía reclama el lugar y la función que la religión ha dejado vacíos, todavía extrae su resonancia de la convicción de que la auténtica visión del trabajo se expresa inmanentemente a través de la obra de arte" (2012: 136). Syberberg parece confiar en el carácter representativo de la imagen y en su contenido de verdad. No asume que su film es pura textualidad, pura superficie audiovisual, sino que simboliza sentidos históricos y culturales que se construyen a partir de la puesta en forma y el ejercicio de la interpretación y el juicio permanente. En este sentido, Jameson señala que asumir que existe algo como el modernismo clásico que se entiende como un sustituto secular de la religión, "ya no sorprende entonces que su formulación del problema de la representación pueda adoptar una terminología religiosa, que define la representación como 'figuración', una dialéctica de la letra y el espíritu, un 'lenguaje pictórico' (*Vorstellung*) que encarna, expresa y transmite otras verdades inexpresables" (2012: 136-7).

Esta terminología se corresponde a la tradición teológica en la cual el problema es el uso de la figuración y el peligro el de la estabilización y la fijación objetivada que obtura el pensamiento

hasta perder el espíritu interior. Pero el modernismo clásico como "religión del arte" se justifica por la recepción estética y la experiencia de las obras mismas. La estética modernista de la que habla Jameson y encuentra en *Hitler…* exige una comunidad orgánica que por sí sola no puede generar, sino expresar.

Es a partir de este encuadre modernista que es posible leer *Hitler…* como una suerte de vuelta sobre sí mismo, como si hubiese comenzado a autoexaminarse y replantearse su función en la cultura. No es sólo una experimentación con el lenguaje, sino que es el lenguaje mismo, inaugurando un momento de crisis. En *El grado cero de la escritura,* Barthes (1997) define este momento de segundo orden que define del siguiente modo:

> Las más grandes obras modernistas permanecen el mayor tiempo posible en una especie de estasis milagrosa, en el umbral de la literatura misma, en una situación anticipatoria en la cual la densidad de la vida es dada y desarrollada sin, no obstante, ser destruida por su consagración como un sistema de signos (institucionalizado). (Barthes, 1997: 56)

Siguiendo las tesis jamesonianas, es posible ver aquí la dialéctica de figuración e iconoclasia. En ella, la última reificación del sistema figurativo es inevitable. Pero con *Hitler…* es posible ver además una promesa de transición entre "la destrucción de los antiguos sistemas de figuración (tantas letras muertas, íconos vacíos, o anticuadas lenguas artísticas) y la congelación e institucionalización del nuevo" (Jameson, 2012: 140).

Con este marco, es posible explorar *Hitler…* como una lectura de la Alemania de su época en que la miseria es diferente y única respecto de otros períodos históricos, cuya explicación se encuentra en una combinación de subdesarrollo político y modernización excesivamente veloz. Esto reportaba también una cierta negación del pasado y por eso Syberberg desoculta todos los secretos construyendo un sentido histórico sobre estas bases, apoyándose en una representación de Hitler que encuentra su fundamento en una construcción imaginada, inventada, en todo caso exagerada, pero no imposible. Sin embargo, la lectura de *Hitler…* exige que las marionetas puedan ser "identificadas" con sus referencias históricas para que el proyecto político de Syberberg pueda interpretarse. Es decir, no resulta suficiente la fantasía sobre la destrucción de la cultura y la tradición del *Volk,* sino que es fundamental que se entiendan los nombres y apellidos de los responsables. El puro plano alegórico no funciona para Syberberg, quien asume que las marionetas construyen el sentido histórico precisamente refiriéndolas a la realidad, estando de algún modo "pegadas" a la realidad. Este parece ser el único contenido de verdad al que puede aspirar el modernismo syberbergiano.

Ciertamente, la naturaleza no ficcional del tema no es una garantía al respecto, ni es ésta sólo una reflexión sobre la naturaleza "textual" de la historia en general, cuyos hechos no están nunca realmente presentes, sino que son construidos a nivel historiográfico como archivos

escritos. Syberberg establece un registro cinematográfico a partir de la distancia estética que es a la vez una estética de la distancia, es decir, una postura hacia la ficcionalidad como suspensión de la incredulidad, que implica al mismo tiempo una puesta entre paréntesis de la credulidad. A partir de ésta, *Hitler…* es Hitler, que es también y por ello mismo una ficción cinematográfica de un director de cine. *Hitler…* tiene, precisamente, el poder de lo falso. Estas afirmaciones reenvían el film de Syberberg a uno de los temas más transitados en epistemología de la historia cuando se trata de pensar en los modos de representación de los acontecimientos históricos: el problema de la representación.

En relación con el problema de la representación de la historia se ha vuelto ineludible una serie de discusiones de historiadores, filósofos y epistemólogos de la historia que Saul Friedlander ha compilado en el libro *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final* (2007). El texto introductorio del mismo Friedlander establece una serie de temas centrales que encabezan parte de la agenda de la epistemología de la historia contemporánea. El libro compendia reflexiones de pensadores que no suelen intervenir en debates específicos en torno al holocausto, por lo cual se aborda el tema de la representación desde una perspectiva que involucra aspectos historiográficos, epistemológicos, ideológicos y estéticos, bajo el presupuesto de que se trata con "un cierto tipo de acontecimiento que exige un abordaje global y una reflexión general sobre las dificultades que plantea su representación" (p. 20).

Haciéndose cargo del modo en que la cultura contemporánea modela el pasado, Friedlander no pone al holocausto como acontecimiento en un lugar de especificidad y, por el contrario, tiene la firme intención de pensarlo como un hecho que, si bien "pone a prueba nuestras tradicionales categorías de conceptualización y representación", es un "suceso límite" no por algo que tenga que ver con la posibilidad o no de su representación, sino por ser "la forma más radical de genocidio que encontramos en la historia: el intento voluntario, sistemático, industrialmente organizado y ampliamente exitoso de exterminar por completo un grupo humano en el marco de la sociedad occidental del siglo XX" (p. 22). Este es el marco en el que se intenta analizar el acontecimiento en una doble dimensión: la necesidad de representar de alguna manera la "verdad", por un lado, y los problemas que la propia opacidad de los acontecimientos ocasionan al momento de construir una representación estética.

¿Existen límites para la representación? En todo caso, ¿esos límites se vinculan con algo inherente al suceso? Aquí aparece la noción de posmodernismo para problematizar esas cuestiones y parece referirse a aquella representación que se opone "a los modos tradicionales y modernos de representación" (Friedlander: 25). En el contexto de estos desarrollos, Friedlander califica la película de Syberberg de neoconservadora y neorromántica, en la que

Hitler aparece como la expresión de "los más secretos deseos de la civilización occidental: es el producto del romanticismo pervertido, pero fundamentalmente del envenenamiento del alma romántica a manos del racionalismo moderno y la civilización industrial" (p. 38). Esta crítica hace propia la figura del Hitler cineasta que es el *metteur en scéne* del mundo, aunque no tanto más perverso que los magos de la industria del entretenimiento hollywoodense.

Haciendo aparecer al nazismo y su eficacia como el producto perfecto del impulso destructivo de la modernidad, Syberberg se inscribe en esta tesis que subraya la continuidad entre el genocidio perpetrado por el nazismo y la forma político-social que tomó la modernidad en el siglo XIX. Sin embargo, al quitarle especificidad y convertir a Hitler en una marioneta más, es pensable la propuesta de Friedlander sobre el hecho de que la solución final, el nazismo y la modernidad –homologadas como constantes modernas- "pierden todo significado cuando se los mira desde la perspectiva cósmica a la que Syberberg apela, invocando galaxias o narrando mitos sobre el origen y el fin del mundo" (2007: 38). Es en este entramado complejo donde se vuelve interesante pensar una forma de acceso posmoderna al pasado, es decir, haciéndose eco del rasgo autodeconstructivo de la estética posmoderna en general, de la narrativa cerrada, del tanteo por las regresiones a la imaginación romántica y occidental. Esto puede convertir al film de Syberberg en una muestra interesante de abordaje de los problemas de la representación, aún cuando el virtuosismo audiovisual del que se vale corra los mismos riesgos que la industria del entretenimiento obturadora del pensamiento a la que pretende criticar, a partir de homologarla con otros mecanismos destructivos de la modernidad y, en particular, de la reproductibilidad técnica. Friedlander manifiesta estos peligros del siguiente modo:

> El discurso antioccidental se mezcla con la abrumadora nostalgia en pos del romanticismo alemán, que brota continuamente en la representación del nazismo en sí. Algunos de los más conocidos documentos del exterminio del judaísmo europeo, de hecho, son dichos y repetidos mientras Heinrich Himmler suda y se retuerce bajo las ágiles manos de su masajista finlandés, Felix Kersten. Pero la impulsiva estética adormece todo sentimiento de horror, incluso cuando la fantasmal figura de un SS aparece repetidas veces en la pantalla. En síntesis, en esta posmoderna presentación del nazismo y la *solución final*, la dimensión estética inevitablemente domina y apabulla al espectador que carece del conocimiento necesario sobre los hechos. (2007: 40)

La instancia enunciativa del texto cobra tal importancia que se queda con gran parte del atractivo del dispositivo. El peso ideológico sobre la historia, sus victimarios y víctimas queda por fuera del relato, reservado a los "hechos", que aparecen como inenarrables o faltos de interés (misma operación que con el material de archivo).

Friedlander no puede evitar sentirse obligado a referir a una serie de textos en los que Syberberg hace explícito su intento de que las rupturas narrativas que utiliza en su relato dominan la estética para no transmitir un mensaje complejo, pero que es un discurso simple e

igualmente agresivo. Friedlander lo llama "el experimento de Syberberg" y refiere que se vuelve interesante y atractivo para la epistemología de la historia sólo por su tema, que es justamente del que evita hablar. Así evita bordear cualquier tipo de "verdad" y no teme a una suerte de divorcio con la "realidad de los hechos". Este es en parte el desafío que propone toda ficcionalización, que no es insuperable, pero que participa de un modo complejo en la "representación de la historia".

5.1. Historiografía posmoderna: *Hitler…* como relato sobre la historia

En su ensayo "El holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine" (2007), Anton Kaes comienza refiriéndose al contexto en el que surge el clima de *posthistoire* que caracteriza la cultura y la política de Europa occidental desde la década de 1970. Esto implica asumir el agotamiento de los impulsos utópicos de los años sesenta y un clima de *Endzeitstimmung*, es decir, un "clima de fin de los tiempos", por el cual navega Europa hasta fines de la década de 1980, momento en que se produce con la caída del Muro de Berlín el verdadero "fin de la historia".[98]

Para Kaes, *Hitler…* representa uno de los pocos intentos por saldar cuentas con el fenómeno nazi desafiando a la narración hollywoodense, usando el potencial cinematográfico para acercarse al pasado. Esto es decididamente discutible. A menos que la afirmación se concentre sólo en la figura de Hitler, no hace falta más que recordar *Brutalidad en piedra* (*Brutalität in Stein*, 1961) de Alexander Kluge, la trilogía sobre la posguerra de Rainer Werner Fassbinder, esto es, *Lola* (1981), *El matrimonio de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979), *El secreto de Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982), y aunque por fuera de la trilogía, *Lili Marleen* (1981); y hasta *El tambor* (*Die Blechtrommel*, 1978) de Volker Schlöndorff, que tampoco sería justo ubicar dentro de las estrategias narrativas clásicas norteamericanas. En efecto, podría decirse que todo el Nuevo Cine Alemán se dedicó exhaustivamente a revisar el nazismo y sus secuelas. Independientemente del hecho de que sea una de las películas que más de frente miró al nazismo y sus mecanismos, es innegable que las siete horas que conforman el *Hitler…* de Syberberg podrían considerarse posmodernas por su forma y tratamiento, al tiempo que podrían inscribirse entre narrativas modernistas a partir de las cuales hacer frente a los desafíos de la epistemología histórica. Âra examinar este dispositivo, Kaes elabora cuatro ejes a partir de los cuales pensar su dialéctica de falsedad/realidad, de ficción/documento. Esto son: el rechazo de la narratividad; la

[98] La referencia a este período como un hito en la historiografía se ha desarrollado en el capítulo 1 de esta tesis.

espectacularización de la historia; la proliferación de perspectivas; y, finalmente, la confirmación de la nostalgia.

El primero de los ejes hace hincapié en lo que a esta altura resulta una obviedad y es el hecho de que el *Hitler…* no pretende ser una reconstrucción ni de la época, ni de sus agentes, ni de Hitler mismo. No trabaja a partir de material documental convencional (el poco que utiliza aparece precisamente para poner en evidencia el no-uso del mismo), no aparecen entrevistas auténticas, ni escenarios reales, ni siquiera alguna linealidad narrativa que sea posible seguir; no hay ningún acercamiento ni enunciativo ni temático, a la narración historiográfica convencional. Muy por el contrario, el film se basa en el "simulacro y la re-creación" (Kaes, 2007: 316). El decorado en estudios hace de marco y la artificialidad del set refuerza la teatralidad de la exposición a partir de recursos que diluyen cualquier intuición realista (tanto en su lectura como en su escritura). *Hitler…* exhibe su carácter de constructo y expone sus condiciones de posibilidad, sin dejar, curiosamente, de remitir a personajes y sucesos históricos reales, trastocados por la subjetividad de la enunciación que está lejos de ser un narrador demiúrgico, pues interviene y juzga como la organización del material a través del montaje. Su independencia de todo referato externo no impide que el espectador lea una dialéctica compleja entre ficción y realidad, o mejor, que lea lo ficcional como un mecanismo para presentar con honestidad el carácter de construido de toda presentación histórica.

"No mostraremos ninguna otra historia que la historia de la humanidad", dice el maestro de ceremonias al comienzo del film en medio de una pista de circo. "No es cine catástrofe, sino la catástrofe como cine. Apocalipsis, diluvio y muerte cósmica". Se trata de un film que "produce la historia" y la exhibe como espectáculo circense. La profanación se convierte en la principal operación historiadora del film, en el que se suceden cuadros autónomos, cuya ilación debe reconstruirla, sólo eventualmente, el espectador del film para dar cuenta de cuál es el sentido histórico que se produce. La causalidad histórica queda por fuera del relato y se convierte en un presupuesto a desarticular para que emerja una sucesión compleja a partir de la conmoción e interpelación permanente del espectador. Este modo de abordar la historia ataca de algún modo todas las formas convencionalizadas, si bien el espectador no pide el mismo estatuto de "verdad" que le pide a un relato histórico identificable con formas más hegemonizadas.

¿Cuál es la realidad que *Hitler…* refleja? ¿A qué "verdad" aspira? El film de Syberberg no se vuelca sobre los acontecimientos del pasado, como si de algún modo afirmase cierta inaccesibilidad a la historia, como si la realidad del pasado sólo pudiera estar ausentándose. Asumiendo el carácter sustitutivo de la representación y sus peligros, *Hitler…* prefiere "un juego autorreflexivo con las imágenes y los signos lingüísticos" (Kaes: 317). Es decir, se

refiere a la historia por asociación, sin contigüidad posible. No hay sucesión espacio-temporal, sin estratos temporales múltiples conectados a partir de evidentes anacronismos haciendo imposible cualquier idea de avance progresivo de la historia:

> A lo largo del film se repiten motivos visuales y auditivos a menudo como si fueran sólo un estrato de varios en la banda sonora o en la construcción de la imagen. Lo complejos collages audiovisuales neutralizan el avance lineal del tiempo y dejan la historia en punto muerto. En lugar del despliegue "horizontal" de un relato, tenemos una estructura vertical, en la que diversos niveles de sentido y de asociación coexisten y resuenan en distintos planos y con distintas voces. (Kaes, 2007: 318)

El tiempo se espacializa en el estudio hermético que sirve de escenario a una trama compleja de referencias literarias, teatrales, musicales y cinematográficas. Como si Syberberg confiara en que son éstas las disciplinas que vuelven "histórico" a su dispositivo.

En clave benjaminiana, la operación de la cita es el artilugio histórico fundamental. Los sucesos se vuelven citables en el marco de una estructura que obedece a sus propias leyes, desacralizando la historia, volviéndola un sistema de signos interpretables y legibles. En la primera parte, sobre la escenografía precaria y los monstruos cinematográficos de la República de Weimar, una voz lee *Muspilli,* un poema del siglo IX: "Las montañas arden, los árboles se esfuman de la tierra, los ríos se secan, la luna se cae y al cabo toda la tierra se incendia" (cit. Kaes: 318). El tono apocalíptico gobierna la pieza que se funde con el discurso de Hitler de 1932, en el que anuncia que "tenemos una meta y la defenderemos con fanatismo y sin pausa hasta la tumba" (cit. Kaes). El deseo de muerte de las palabras de Hitler y el clima de fin de mundo del siglo IX se unen en la referencia a la duplicidad de lo viejo y lo nuevo, lo mítico y lo documental.

El segundo eje se vincula con la espectacularización de la historia. La realidad histórica se ve traducida a un tejido autosuficiente de alusiones y relaciones entre textos más o menos identificables. La historia alemana se convierte en un show de circo, pero también en espectáculo de títeres, vaudeville de principios de siglo y cabaret de entreguerras. Este *theatrum mundi* alegórico y barroco es el proyecto central del film, por lo que podría interpretarse que su centro no está en la figura de Hitler, sino en las posibilidades de su representación. El sujeto histórico se diluye en una pluralidad de imágenes y Syberberg, lejos de elegir una de ellas que pueda hacerlo visible, elabora un tramado infinito que reproduce la práctica significante indefinidamente. Las imágenes proliferan y también los gestos cinematográficos con los que otros cineastas se acercaron a la naturaleza "irrepresentable" de Hitler: Charles Chaplin y *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940); *M* (1931) de Fritz Lang con el monólogo final de su protagonista, que se vuelve intenso a partir de la resignificación: "¿Pero quién ha de creerme, quién que sepa lo que me fuerza a actuar? Tengo que hacerlo, no

quiero hacerlo, tengo, no quiero, tengo, no puedo ayudarme, no puedo… Pero tengo que hacerlo, aunque nadie ha de creerme. No puedo evitarlo, yo… yo…". Pero en el film de Syberberg, el monólogo es pronunciado por un actor austríaco con uniforme de las SA, al que se superpone una grabación hecha en Berlín en 1939 en la que la masa alemana exclama "*Sieg Heil, sieg Heil*". El asesino de Lang balbucea "no puedo hacerlo, pero…" invirtiendo sin saberlo la potencia resistente de Bartleby que, como no puede negarse, "prefiere no hacerlo", desafiando la lógica de dominación con la que se interpreta tradicionalmente el vínculo entre el sujeto y el poder.[99]

Qué conexión existe entre el asesino de niños de *M* y el Hitler de 1939 al que la masa acólita sigue mirando como figura un líder salvador es en parte el problema que el film de *Syberberg* intenta pensar al establecer, a partir del método del anacronismo, continuidades abusivas que posibilitan no pensar al sujeto en su historia, sino a él, como cineasta, como un "sujeto contra la historia". Kaes vincula estas imágenes haciendo hincapié en la miseria del criminal que termina dando pena al final del film de Lang y la masa eufórica que vitorea al *Führer,* imagen que se vuelve a lo largo de las siete horas de duración un prisma en la que los alemanes depositaron sus deseos y esperanzas, sus ansiedades y miedos. Depositario de semejantes expectativas, el Hitler de Syberberg es una marioneta tibia, endeble, apenas estable emocionalmente y por momentos, pero firme y maligna en otros. A la luz de esta lógica de deseo y represión, es posible leer el monólogo central del film, en el que Hitler está interpretado por un actor que imita su voz y sus gestos. "Emerge de la tumba de Richard Wagner" (Kaes, 2007: 321) y juzga a los vivos y a los muertos:

> Después de todo, no había nadie que quisiera asumir mi ambicionado papel. Por eso me convocaron […] Les di lo que me pidieron, lo que querían oír, lo que querían hacer, cosas que tenían miedo de hacer. Actué, mandé por ellos, pues todo fue para ellos, no para mí […] Fui y soy la meta de sus más secretos deseos, la leyenda y la realidad de sus sueños, así que debemos acabar con esto. Del todo. ¿El momento del fin? ¿Pesadillas? Ni por asomo.

El collage kitsch desvía la impresión moral del espectador. Sobrecogido por la imagen, apenas puede comprender el significado de las palabras que convierten a Hitler en un deseo germánico con toda ley. Fascinado por la osadía del conjunto, el espectador olvida al Hitler histórico y

[99] Releyendo la *Metafísica* (1046 a 29-31) de Aristóteles, Agamben recupera la idea de potencia en su copertenencia con la impotencia para pensar los modos de captura de lo humano en la biopolítica contemporánea. La figura de Bartleby, el escribiente de Melville que ha dejado de escribir, que repite incansablemente "preferiría no hacerlo", es el desafío que hace trastabillar toda razón humana y se convierte en la representación de la oposición al principio de soberanía. Agamben interpreta que con el "preferiría no", Bartleby se posiciona entre el ser y la nada habilitando una ontología de la contingencia, entre lo necesario y lo contingente, entre la potencia y el acto, y articula la posibilidad mediante su potencia-de-no, transformándose en la figura de una potencia que no deviene acto, pues "el escriba que no escribe es la potencia perfecta, a la cual sólo una nada separa del acto de creación" (Agamben, 2001: 102).

confía en el potencial de "verdad" de esta falsificación "conscientemente ingenua, casi al borde de lo burlesco, mezclando desfachatadamente lo sublime con lo ridículo" (Kaes: 321).

El nazismo se convierte en *Hitler…* en un gigantesco espectáculo. Syberberg no vacila en estetizar la política, estrategia última del fascismo identificada por Benjamin en los films de Riefenstahl y el manifiesto futurista de Marinetti. La vuelta autorreflexiva sobre el lenguaje desplaza la vocación significante del conjunto fílmico a tal punto que el infantilismo con el que Hitler es evocado algunas veces, en vez de ser visceral e instintivamente rechazado por el espectador de 1977, es naturalizado como parte de un decorado desideologizado. Si el fascismo es impensable sin la estética, Syberberg redobla la apuesta reformulando la dimensión política del cine y reenviando la acusación sobre toda obra de arte.

El tercer eje definido por Kaes que permite abordar el film de Syberberg alude a lo que denomina la proliferación de perspectivas. Para este análisis, Kaes propone partir del que considera uno de los subtextos principales de *Hitler…*, esto es, "el Hitler que hay en nosotros". Para acercar al Hitler histórico al espectador, Syberberg utiliza una figura mucho más cercana, la de Karl-Wilhelm Krause, el criado al servicio de Hitler desde 1934. Aproximadamente unos treinta minutos tienen como protagonista las memorias de Krause y su visión de Hitler como "persona", como individuo común en la intimidad de su casa. Las memorias son lo suficientemente pedestres como para que el espectador las sienta peligrosamente cercanas: "El desayuno consistía siempre en lo mismo: dos tazas de leche pura y tibia, diez bizcochos *Leibniz* como máximo y por último un tercio o media barra de chocolate semiamargo roto en pedacitos […] Para bañarse, utilizaba jabones de pino".

La vida cotidiana de Hitler continúa la operación profanadora de Syberberg en todo el film. A partir de este relato, es posible pensar que no habría en Hitler nada de especial, sería, dicho sucintamente siguiendo el abusivo tono de Syberberg, igual todos los demás, un hombre vulgar. El director no comete la torpeza, sin embargo, de considerarlo banal, porque no es un burócrata eficaz, sino un artista torpe y frustrado, un mercenario absurdo que se no desactiva políticamente ni siquiera al fundirse en la masa de espectadores. La historia se diluye y el temible *Führer* aparece representado por un desayuno ordinario. Una rutina común vuelve a Hitler una figura cercana, peligrosamente cercana. La historia y el presente se vuelven una sola cosa a partir de la cual es posible pensar ciertas continuidades incómodas entre el ayer y el "hoy" (¿1977? ¿La época imperial alemana?). Hasta una pregunta como "¿No es posible que el *Führer* del puedo alemán tenga un par de medias decente?", tal como cuenta Krause que Hitler le dijo un día, se convierte en un registro "humanizador" del líder que es a la vez "monstruoso", pero "uno de nosotros".

La neutralidad de la voz del criado se convierte en un mecanismo más de "acercamiento" en el sentido de volverlo palpable y posible; mientras la estrategia fílmica sigue rondando el distanciamiento brechtiano que impide toda identificación por parte el espectador. Este interjuego complejo entre acercamiento y distanciamiento vuelve a *Hitler...* inabordable y ajeno, al tiempo que peligrosamente familiar. Tal como propone Jameson (2013), el efecto de extrañamiento puede definirse como "una sustitución lingüística bastante diferente, particularmente si rastreamos su espíritu hasta las teorías del drama 'épico', o del teatro que lo precedió hasta fines de la década de 1920" (p. 69). Se trata de un proceso que opera sobre lo real para volverlo complejo. Benjamin encarnó el método brechtiano en su intento de desvelar dimensiones espaciales de la existencia, ocultas bajo los convencionalismos cómodos.

Para terminar de comprender el *Verfremdungseffekt*, resulta sugerente la explicación que propone Terry Eagleton (2013). En un breve ensayo, recuerda la predilección de Brecht por la interpretación amateur, dado que la simpleza de los enunciados podrían aludir al efecto de distanciamiento incluso no intencionalmente. Esto puede pensarse en Syberberg en relación con la puesta en escena que exuda una precariedad artificial que impide cualquier compenetración. Brecht asociaba, asimismo, el efecto con la actuación, pues la alienación en el método podía vaciar las acciones cotidianas de su plenitud, deconstruyendo sus determinantes sociales e inscribiendo en ellas las condiciones de su producción. Benjamin confía las potencialidades del efecto también a los actores. En "¿Qué es el teatro épico?" propone que "el actor debe ser capaz de espaciar sus gestos al igual que el compositor produce un tipo espaciado" (1999c: 35). Eagleton completa esta imagen del siguiente modo:

> El gesto dramático, al expresar con mímica el comportamiento cotidiano de un modo artificiosamente hueco, lo representa con todas sus carencias, despojado de las condiciones materiales y las posibilidades históricas y, de esta manera, representa una ausencia al mismo tiempo que la produce. Lo que la acción escénica representa es la acción cotidiana diferenciada a través de la no-identidad personal de la primer que, sin embargo, resulta lo suficientemente identificable –reconocible- como para dar lugar a toda esta representación en vez de simplemente "reflejar" una no-identidad "dada" en el mundo. (2013: 197-198)

El efecto se lograba si se conseguía un vaciamiento productivo, por eso Brecht insistía en alentar "a sus actores a que observaran y reprodujeran las acciones con precisión" (Eagleton, 2013: 198), dado que sin un elemento de presencia y reconocimiento, lo que se producía era un efecto de distanciamiento simplemente improductivo. En *Hitler…* se pone esta desidentificación de una manera compleja, pues al tiempo que la compenetración afectiva se vuelve imposible por la actuación y los modos de plasmarla en la artificialidad de la escena, las situaciones son simples y cotidianas a tal punto que despegan a Hitler o a Krause de cualquier acrópolis. La descripción de la Nochebuena de 1937 se inscribe también en esta lógica

compleja. Krause cuenta que él y Hitler envolvieron regalos y se metieron de incógnito en un taxi para recorrer las calles de Munich. El pastiche se hace eco del clima navideño y Hitler se transforma en un pequeñoburgués convencional que celebra Navidad. Sin embargo, la banda sonora que acompaña el retrato melancólico se resuelve con la evocación de una famosa transmisión radial de 1942. "Sentimentalismo y expansionismo, pacíficos deseos navideños y guerra imperialista, *Gemütlichkeit* ("amenidad") y terror se combinan" (Kaes, 2007: 323). La transmisión se superpone al monólogo de Krause hasta que termina volviéndolo inaudible. La lealtad del valet se superpone asimismo a la lealtad del pueblo que escucha la transmisión radial como si fuera el mensaje de un padre y la lealtad de Alemania en su conjunto.

En « Les quatre cavaliers de l'Apocalypse et les vermisseaux quotidiens », Michel Foucault parece volver sobre la tesis arendtiana de la banalidad del mal, pero encuentra en ella una dimensión que vuelve a la banalidad y al horror irreversibles en algún punto. Fácilmente asociable al problema de la estetización, Foucault señala que el film de Syberberg "es un monstruo bello" y dice "bello" precisamente porque "eso es lo que se quiere decir cuando se habla del carácter perverso del film". No se refiere con esto a la estética del film de la que asegura no conocer nada, sino al hecho de que hacer "emerger cierta belleza de esta historia sin ocultar nada de lo que tiene de sórdido, de innoble, de cotidianamente abyecto". Y agrega, "es tal vez ahí donde él (Syberberg) ha incautado del nazismo lo que tiene de más hechicero, una cierta intensidad de la abyección, un cierto brillo de la mediocridad, que ha sido sin duda uno de los poderes hechiceros del nazismo".

Uno de los puntos ideológicamente más complicados del film deja cierta sensación de utopía real. Syberberg ni lo juzga ni lo condena, sino que se muestra conmocionado frente al hecho de que un hombre "normal" puede haber sido un nazi. *Hitler…* vuelve innoble lo banal de formas de pensar, de vivir. Foucault señala que la calidad del film es justamente la de decir que el horror es banal, que la banalidad implica dimensiones de horror y que hay reversibilidad entre horror y banalidad.

> El problema de la literatura trágica y de la filosofía es: ¿qué estatus dar a los cuatro jinetes del Apocalipsis? ¿Son estos héroes suntuosos y negros que esperan el fin del mundo para hacer irrupción? ¿Bajo qué forma hacen esa irrupción? ¿Con qué rostro? ¿La peste, las grandes masacres de la guerra, la hambruna? ¿O bien son cuatro pequeñas lombrices que tenemos en el cerebro, en el fondo de la cabeza, en el fondo del corazón?

Esta es, para Foucault, la fuerza del film de Syberberg, sacando a relucir el parentesco casi biológico entre los cuatro jinetes y las lombrices cotidianas. En este sentido, el fervor antisemita, la locura o la embriaguez no explican, sin la eficacia burocrática, la diligencia de un hombre común como Krause. Este se presenta como una de las condiciones necesarias entre la

corrección administrativa y la industrialización de la muerte. Obedecieron al *Führer* hasta el fin y sin condición como Krause a quien la nieve lo cubre por completo al final de su intervención. "Su cara finalmente se congela, como encarnación emblemática del ejército alemán estancado y congelado en las afueras de Stalingrado" (Kaes, 2007: 324)

La marcha militar del *Rienzi* de Wagner, favorita de Hitler, enmarca otro collage musical. Distintos código se entrelazan en él y confirman efectos de sentido diversos. Lo público y lo privado, lo ficticio y lo confirmable se disputan un lugar en el ensamblaje que da lugar al criado cubierto de nieve mientras se escucha la transmisión radial desde Moscú en febrero de 1943 que anuncia, precisamente, la derrota de Stalingrado. Luego, una foto del "Santuario de la imaginación" de William Blake para luego ir a otra escena en la que André Heller alude a descubrimientos astronómicos de la época que obligan a pensar la relación entre Hitler y Alemania por un lado y el cosmos por otro. Kaes interpreta este desplazamiento de una forma interesante al señalar que "desde millones de años luz, *todos* los acontecimientos mundiales, incluyendo la *solución final,* resultan del todo carecientes de influencias y triviales" (p. 324)

Syberberg se esfuerza en poner en evidencia que el fenómeno del liderazgo de Hitler y sus consecuencias no se explica por un solo relato y que las explicaciones causales no agotan toda la dimensión del hitlerismo como acontecimiento. En este sentido, hace un rodeo sobre el tema con una "posmoderna proliferación de diversas voces, acciones, recuerdos registrados, citas de novelas, poemas, informes militares, autobiografías, discursos, canciones, cuadros, melodías" (Kaes, 2007: 325). Estos elementos formales se aproximan apenas a su centro, Hitler, en tanto sujeto que se constituye audiovisualmente y no a partir de relatos autorizados. Y que, además, no es la figura de la excepcionalidad, sino la imagen hiperbólica de los hombres comunes que lo rodean. En algún sentido, "Hitler" es un centro vacío que se "llena" con distintos significantes alternativamente, incluyendo las proyecciones del espectador que el dispositivo propicia.

Además de la mención al lenguaje eufemístico que se hace en la primera parte, la *solución final* aparece en la tercera parte de la película, cuyo título es "El de un cuento de inverno y la victoria final del Progreso". Himmler es interpretado por el mismo actor que encarna a Hitler y yace en la mesa del masajista mientras recupera sueños de la infancia, menciona su reciente fe budista y la no violencia mientras sobre la imagen de las manos laboriosas del masajista se escucha su voz de Himmler (real) diciendo: "El pueblo judío será exterminado" y "Tenemos el deber moral y el derecho de hacerlo". Se sobreimprime la imagen de soldados de las SS y guardias de los campos de concentración que dan un tono irónico a la secuencia, sobre todo después de la mención a la no violencia en su discurso. El collage se completa con la voz del

narrador que describe atrocidades cometidas contra mujeres y niños. Se construye una temporalidad compleja pues las imágenes fantasmales de los soldados provienen de un presente que es a su vez el pasado posibilitador de las atrocidades que no se ven, pero que se configuran en el espectador a partir de la acción de la imaginación. Como podría proponer Agamben en su lectura de la memoria histórica, las imágenes de esta secuencia se cargan de tiempo al alinear las ideas de tiempo, imagen, imaginación y fantasmata. Un no-tiempo y un no-lugar se especifica por momentos con imágenes de mujeres y niños, imposibles de no asociar con la descripción que hace la voz en off.

Una de las fuentes documentales principales la constituye sin duda la escucha de los discursos oficiales que justifican el genocidio. La imagen misma queda subsumida a esas voces autorizadas, produciéndose un auténtico problema cuando aparece la pregunta por quiénes tienen voz en *Hitler…* Sin embargo, el entramado se vuelve irónico cuando las reflexiones del Himmler ficticio muestran su preocupación por los animales, a los que pensaba proteger con la promulgación de leyes apenas terminara la guerra. "Me interesó sobremanera escuchar hace poco que cuando los monjes budistas pasan por la aldea, al atardecer, llevan una campanita, con el fin de que se corran a un lado las criaturas del bosque, a las que podrían aplastar". Himmler y su discurso de Posen de 1943 se asocian en el film a unas imágenes de los deportados, pero también a rostros imperturbables de soldados que, atravesados por la eficacia, la disciplina y la obediencia habían logrado mantenerse imperturbables frente al dolor ajeno para llevar a cabo el plan del líder.

El problema en este relato sobre el genocidio es evidente: sólo unas fotos. Esta es la única presentación de las víctimas que elige Syberberg para su pastiche sofisticado. El relato se lleva a cabo por las voces de los victimarios, una fantasía sobre Himmler, la remisión a su osadía heroica que refuerza la germanidad que destilan sus rostros. No hay registro de las víctimas ni fuentes que las presentifiquen en la imagen de algún modo. Cabe preguntarse si hay aquí algo de la iconoclasia de Lanzmann. Sin embargo, sería complejo defender el dispositivo *Hitler…* de ese modo, porque, en todo caso, habría que aceptar que la prohibición de imágenes alcanza sólo a las víctimas, pues los victimarios son presentados, representados, fotografiados e imaginados. No obstante, sería reproducir la violencia de estas decisiones entender que el conjunto conlleva una explicación o una única interpretación posible. Por el contrario, las superficies textuales se multiplican continuamente y se vuelven indiscernibles en tanto interpretaciones ajustadas o correctas. El conjunto se desdobla permanentemente en un perspectivismo que no olvida nunca el punto de vista de los victimarios como protagonistas,

pero aún así, la posibilidad de dar cuenta del sentido histórico que se construye, implica aceptar la puesta en forma y la interpretación una y otra vez.

Posiblemente, el gesto más posmoderno del film sea el hecho de que el espectador debe funcionar como un agente que lee y escribe la historia al mismo tiempo: que debe dar alguna explicación a la imagen esquizofrénica de Himmler, pero también a la devoción por los soldados impecables, hieráticos y eficaces; debe interpretar las provocaciones conservadoras que pronuncia el film, pero también la imagen patologizada de uno de los jerarcas nazis más importantes; debe entender por qué la recurrencia a Wagner, pero también la imagen de la niña que mece la historia, leitmotiv de todo el conjunto.

Kaes propone que *Hitler…* compone un conjunto en el que proliferan las yuxtaposiciones, los pastiches, las contradicciones y la intertextualidad con las que se confirma la poética del posmodernismo que sostiene Syberberg. La cosmovisión apocalíptica y el pesimismo se unen a una concepción inmóvil de la historia que ubican al dispositivo en la tradición de la *posthistoire*.

> La comodidad con la que un artista posmoderno como Syberberg usa el pasado en tanto 'material' citable a gusto se basa en la creencia de que la historia y el progreso han alcanzado un límite y han llegado a una paralización: el presente en sí no es más que un ensamblaje de citas del pasado. (Kaes, 2007: 327-328)

En la posthistoria, la originalidad se reemplaza por la vocación para el pastiche. La *posthistoire* remite sin duda a su puesta en uso durante la era Adenauer en Alemania, su resurgimiento durante la década de 1970, la remisión de Arnold Gehlen a la expresión de Hendrik de Man, posteriormente un colaboracionista nazi. Esta genealogía se hace eco del término como designando a una época sin utopías, atravesada por una estabilidad estéril y rígida en la que es imposible pensar el cambio y desarrollo históricos.

Syberberg parece conocer muy bien esta tradición que rodea a la palabra posthistoria al recoger el motivo de la cristalización y la parálisis en su film sobre Hitler. La historia permanece inmóvil. Apenas pueden comprenderse algunos de sus vericuetos, pero no tiene sentido intentar torcer su curso. La recurrencia a la puesta teatral y la preeminencia de la frontalidad de la cámara colaboran en la construcción de esta imagen distante de la Alemania de los treinta y sus horizontes congelados. Syberberg no interpreta ni avanza en la historia, no desafía la falta de perspectivas de la visión tradicional de la posthistoria, sino que permanece encerrado en la espiral melancólica del recuerdo de las glorias del pasado alemán. La nostalgia, en efecto, es el cuarto eje propuesto por Kaes y podría ser pensada como el articulador histórico principal. Pero lejos de ser el efecto melancólico que obliga a Benjamin a mirar hacia los muertos para devolverles la historia negada, en *Hitler…* la melancolía implica la confirmación de la falta de

futuros posibles. André Heller pone en escena esta asunción del futuro apocalíptico sin agenciamientos políticos posibles cuando "dialoga" con la marioneta de Hitler.

> Ocupaste todo y lo corrompiste con tus actos, todo: el honor, la lealtad, la vida rural, el trabajo duro, las películas, la dignidad, la patria, el orgullo, la fe. Eres el ejecutor de la civilización occidental […] la peste del siglo. Las palabras "magia", y "mito" y "servir" y "mandar", "Führer", "autoridad", están arruinadas, se han ido, exiliadas del tiempo. Y nosotros estamos acabados. Nada más crecerá aquí. Una nación entera ha dejado de existir.

Este es un lamento por la Alemania perdida. La nostalgia por los mitos y el lenguaje mancillados deshabilita la posibilidad de experiencias posibles, pero tal vez desvincula el futuro alemán del pasado nazi. Esta parece ser la verdadera operación que *Hitler…* realiza en términos de su narración de la historia. Syberberg intenta salvar a Alemania hundiendo a Hitler y sus epifenómenos. Así es posible interpretar el "Himno a la alegría", la novena sinfonía de Beethoven que inunda la imagen de un *tableau* dominado por el ángel melancólico de Dürer en *Melancolía I* de 1514. El ángel ha dejado los instrumentos de la vida activa a un costado y, agotado, no puede levantar las alas, pero se presenta no obstante como el ángel salvador en tanto ángel del arte. Si algo salvará a la Alemania de Syberberg es el arte y la infinita recuperación de sus héroes, que es, precisamente, lo que las siete horas del dispositivo intentan hacer. Las palabras de Syberberg que cita Kaes ayudan a redondear estas intuiciones.

> Ahora el mundo está dividido, renuncia a la historia y las tradiciones de la cultura, fuente de nuestras obras. Las enormes minas de las antiguas culturas están para extraer citas, las que a su vez construyen por capas nuevas culturas. Todo lo que mostramos o decimos ya ha sido utilizado, manipulado, y sólo una reorganización de los sistemas y los fragmentos produce, si es que funciona, algo nuevo […] Las actuales mitologías del Ulises errante se construyen con sitas provenientes del ámbito de nuestra historia, y el temor de la actual Penélope amenaza con generar caos en el horizonte de nuestros paisajes interiores, como un presagio: el fin de toda la historia. (cit. por Kaes, p. 331)

El método de citación de Syberberg se diferencia del benjaminiano en al menos una cosa: mientras el primero cita porque es lo único que queda de la cultura; Benjamin cita para salvar descontextualizando a los vencidos de las narrativas hegemónicas de la tradición. Mientras Syberberg asume la intertextualidad como una estrategia para mostrar la pérdida con nostalgia; Benjamin configura sentidos históricos alternativos a las versiones oficiales de dominación y opresión. Syberberg remitologiza con sus citas; Benjamin desacraliza con las suyas y elabora contramitos políticos.

Pero tal vez haya un problema aún mayor con el film de Syberberg y es su tratamiento del tiempo. La atemporalidad no es en su dispositivo la inclusión del anacronismo para ir en contra de las instituciones, sino que implica una no distinción entre víctimas y victimarios, entre causas y consecuencias. No glorifica el pasado en su conjunto, pero intenta redimir al arte para hacer volver a Alemania a la *Heimat* originaria, es decir, antes del atraso del nazismo y su

torpeza en la protección de la tradición y el capitalismo despiadado de la posguerra. Por eso se pueden unir Brecht y Wagner, por eso pueden aparecer juntos Caligari y Himmler, por eso también las marionetas y los humanos. Su Alemania imaginaria, idealizada como la Goethe y Hölderlin, no soporta la comparación con la Alemania real de Hitler y Auschwitz, deteniéndose, eso sí, a llorar las pérdidas arquitectónicas más que las de los campos de exterminio.

6. Técnica y cine en Walter Benjamin

Ambiciosos proyectos audiovisuales como el *Hitler…* de Syberberg, *Histoire(s) du cinéma* de Godard o *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder no sólo no hubieran sido pensados por fuera de la lógica cinematográfica del montaje y las posibilidades de significación dadas por las yuxtaposiciones, las sobreimpresiones, los fundidos, las pantallas partidas y efectos de todo tipo. Más allá de la influencia literaria modernista que se percibe en estas producciones audiovisuales, uno de los problemas filosóficos benjaminianos que se hace presente además de la cuestión de la estetización y la construcción política de la imagen es la técnica como carácter esencial e ineludible de la ontología de la imagen.

Jacques Rancière cuestiona en distintos tramos de su obra las tesis benjaminianas. En particular, en *El reparto de lo sensible* (2000), ataca uno de los presupuestos principales de *La obra de arte…* y es el hecho de deducir las propiedades estéticas y políticas del arte a partir de sus propiedades técnicas. Las artes reproductivas como la fotografía y el cine inducirían a un cambio radical del paradigma estético –esto claramente se puede sostener con Benjamin- y una nueva relación entre las artes y sus temas y tratamientos. El modernismo en general apoyaría este supuesto, pues la tesis central aquí sería la que articula la diferencia de las artes con la diferencia de sus condiciones técnicas o de su soporte o medio específico. Para Benjamin, las artes mecánicas aseguran el pasaje entre las categorías de explicación materialista-marxista y la ontología heideggeriana que asigna el tiempo de la modernidad al despliegue de la esencia de la técnica. Rancière ve en esto un problema vinculado con que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas o al individuo, pues deberían ser primero reconocidas como artes.

Jean-Louis Déotte (2009) señala que la tesis modernista a la que Rancière se opone –la reducción del arte a su soporte- es la tesis de Greenberg, sobre la cual señala una contradicción inherente: "para Greenberg[100] 'el fin propio de la pintura es inicialmente poner pigmento

[100] Clement Greenberg (1909-1994) es un crítico y ensayista de arte norteamericano especialista a mediados del siglo XX en el expresionismo abstracto y famoso por sus análisis de la obra de Jackson Pollock. La discusión aquí referida tiene como epicentro su texto de 1960 "Modernist Painting". En este ensayo parte de la premisa de que el modernismo incluye más que el arte y la literatura y que, en efecto, abarca a todo lo que está vivo en la cultura. En

coloreado sobre una superficie plana, en vez de poblar de figuras representativas, referidas a existencias exteriores situadas dentro de un espacio de tres dimensiones'" (Déotte, 2009: 76). Así lo describe Rancière en *El destino de las imágenes.* Su crítica en torno al *medium* radica en que el arte termina siendo una pura operación técnica y sigue planteada la pregunta por qué es lo propio de esta apropiación y que es lo que la posibilita. "*Medium*" en este caso no refiere a la materia y el soporte, sino que designa el espacio ideal de su apropiación. Es así que se trata de una noción que se desdobla, pues por un lado es un conjunto de medios materiales para una actividad técnica; por otro lado, implica la insistencia sobre una relación entre fin y medio. "Conquistar el *médium* quiere decir entonces lo contrario: apropiarse de ese medio para hacer un fin en sí, negar esa relación de medio y fin que es la esencia de la técnica" (p. 76). En este sentido, la reivindicación de Greenberg sólo tiene sentido en la perspectiva en que la pintura pueda ser considerada como "autónoma", mostrándose desde ella misma su esencia. La modernidad es "ese momento ilusorio del fin de la historia, en que las artes no harán más que repetir que son mero *médium*" (p. 77). Difícilmente podría sostenerse hoy que las artes son idénticas a su esencia. Rancière se basa en esta contradicción interna del *médium* en el pensamiento de Greenberg, pensándolo como una técnica sin finalidad, lo que es contrario a la esencia de la técnica, para poner el acento en lo que identifica el arte por el arte; en los diferentes regímenes del arte que son regímenes de identificación del arte. Según Déotte, esta tentativa tiene como consecuencia olvidar que el *ars* siempre se identificó con la técnica, por lo que Rancière estaría reduciendo los regímenes del arte a la retórica para no tener que pensar su sustrato técnico.

La propuesta que aquí resulta relevante es la de partir de la identidad contradictoria del *médium*, en tanto técnica que es su propia finalidad según diferentes épocas. No se reduce a su uso en tanto técnica, sino que funciona como la finalidad sin fin kantiana, es decir, obliga a pensar la paradoja señalada por Benjamin en *La obra de arte…* Si bien Benjamin comienza por una genealogía que va del grabado y la xilografía hasta la fotografía, el argumento central del texto se ocupa del cine. Déotte se pregunta por dónde proviene el interés por la reproducción y concluye que la particularidad del cine es la de la no-distinción entre producción y reproducción y que, en definitiva, la reproducción resulta ser, intrínsecamente, la condición de posibilidad de la producción artística. Es decir, se admite la igualdad entre producción y reproducción, pues la "imaginación artística no consiste en una puesta en forma de una materia informe, según el esquema clásico, hilemorfista, heredado de Aristóteles, sino en una

este sentido, identifica el modernismo con la intensificación, casi la exacerbación, de su tendencia auto-crítica, de la que reconoce un origen en Kant, como el primero que criticó los sentidos del criticismo y al que, por ello, debía considerarse el primer modernista.

deformación, disolvente, de una forma ya-ahí" (Déotte, p. 78). "*Entstaltung*" es la palabra que permite describir este proceso de "ruinificación" que Benjamin trabaja en torno a *Las afinidades electivas* de Goethe o en el *Origen del drama barroco alemán.* Esta ruinificación libera la aparición de las técnicas de reproducción.

En la versión francesa del texto sobre la obra de arte, la tesis III explicita algunos aspectos en torno a este problema:

> A grandes intervalos en la historia, el modo de percepción de las sociedades humanas se transforma al mismo tiempo que su modo de existencia. La manera como el modo de percepción se elabora (el *médium* donde ella se lleva a cabo) no está solamente determinado por la naturaleza humana, sino por las circunstancias históricas. (cit. Déotte, 2009: 81).

La preocupación benjaminiana es la del objeto técnico, es decir, del *médium* que determina el modo de percepción de las sociedades. No parece interesarse por el uso del objeto técnico para pensar al *médium* por sí mismo. Diversos aparatos podrían servir a la misma tarea. Lo que importa es su funcionamiento, esto es, la lógica propia del aparato cultural en tanto objeto técnico. Así es como se comprende el estudio que Benjamin hace tanto en *La obra de arte…* como en *Pequeña historia de la fotografía* (1931). Distingue distintos estados históricos de la técnica que de algún modo apunta a que los objetos técnicos deben acercase a la esfera y funcionamiento de los seres vivientes, por lo que se encamina así a la hipótesis que admite una reconciliación entre naturaleza y técnica. El cine tiene la misión de interrumpir la autonomización mítica, es decir, una des-identificación social y política de lo profílmico. Así puede comprenderse la intención benjaminiana de "transformar el gigante aparataje técnico de nuestra época en materia de inervación humana", pues es esta la tarea histórica "al servicio de la que el cine obtiene su sentido auténtico" (cit. Déotte, 2009: 85).

El cine, asegura Déotte, es la verdad de la inervación. Dicho de otro modo, el cine es el mejor medio para pensar la puesta en acción, la estimulación social y política del arte. "El film sirve al hombre para ejercitarse frente a estas nuevas apercepciones y reacciones, que exigen una relación con el *aparato* (*appareillage*) cuyo impacto en su vida se incrementa cotidianamente" (cit. Déotte, p. 85-86). Lo interesante de la potencia de inervación que Benjamin atribuye a la imagen cinematográfica es que no impone una disciplina, sino que trabaja en el terreno de la "percepción casi-háptica" (p. 86), es decir, en el campo del juego, de la distracción, de lo lúdico, que por oponerse a la lógica del trabajo propone nuevos agenciamientos políticos:

> [E]l cine, inervando las técnicas, integrándolas a la humanidad, las expone poetizándolas, y de este modo las vuelve pensables, aunque no sean necesariamente objetivables. En efecto, las técnicas, que son finalmente la condición del conocimiento objetivante, no pueden ser verdaderamente conocidas. […] La tarea histórica del cine, podría escribir Benjamin, consiste entonces en sensibilizarnos poéticamente frente a un medio creciente que

> necesariamente tiene su propia línea de fuga, la que no es ni humana ni inhumana. Es nuevamente el asunto de la mímesis originaria. (Déotte, 2009: 88)

Con "mímesis originaria", Déotte refiere a la reflexividad que produce el salto de la técnica a la poesía, que Benjamin llama mímesis, pero que Déotte no quiere confundir con una representación aprehendida a partir de un ya-ahí.

Hitler, un film de Alemania permite pensar esta inervación histórica de un modo particular, pues lejos está de asumir la tarea política de reflexionar sobre las potencialidades políticas del cine, pero sí reconoce su fuerza histórica para plasmar la nostalgia por una cultura; no pretende una politización de la historia y el arte, sino una estetización sólo de ciertos aspectos del período más oscuro de la Alemania del siglo XX. Asume su fuerza histórica como film, pero no pretende desmenuzar un acontecimiento para producir conocimiento, sino para poner en evidencia la melancolía individual y el funcionamiento del cine en su narración nacional.

6.1. Técnica y estetización

La política del fascismo llevó a cabo un uso de los medios tecnológicos que se basaba en la lógica del espejismo, pues rendía "un papel doble: el de observador tanto como el de la masa inerte que es moldeada y configurada" (Buck-Morss, 2005: 218). La masividad generada y exhibida a través de la tecnología producía la imagen de un "yo" que se mira y se reconoce en su propia masificación, produciéndose una suerte de identificación con la imagen reproducida, artificial, de un yo del que supuestamente participa unitariamente. Esta es la imagen ilusoria que reclama unidad y que fue lograda por el aparato de propaganda nazi, frente al cual Syberberg ironiza incansablemente.

Benjamin denuncia con claridad en las tesis sobre la obra de arte la autoenajenación a la que el hombre es conducido en la modernidad y que el nazismo supo aprovechar muy bien. Esta alienación casi deseada es ocultada detrás de la estetización política del fascismo, bajo el aspecto de una "comunidad" que se consolida en la propia reproducción de una imagen ficticia, que no hace más que reduplicar una soledad alienada bajo la lógica cultural de la tecnología. Así lo piensa Benjamin al comenzar el epílogo de las tesis:

> La proletarización creciente del hombre actual y el alineamiento también creciente de las masas son dos caras de uno y el mismo suceso. El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. (Benjamin, 1987f: 55-56)

La alienación y la proletarización aparecen como los fenómenos posibilitadores de la precarización de la vida en el contexto del fascismo que, con la imagen falseada, procura que no quieran abandonar sus condiciones de vida. La estetización de la vida política se fundamenta, además, en una premisa aún más elemental que radica en el paternalismo más despolitizado y en la parálisis más perniciosa: "A la violación de las masas que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales" (p. 56). Este ideal fascista de unidad nacional es tematizado por Susan Sontag en su ensayo "Fascinante fascismo" y radica en "movilizar todos en una especie de *Gesamtkunstwerk* nacional: convirtiendo toda sociedad en un teatro. Este es el modo más extremo donde la estética deviene política. Se convierte en una política de mentira" (Bernstein y Boyers, 1995: 60).

Pero Benjamin también creía que el cine era un dispositivo o un aparato donde algo de lo que llamaba "narración" podía recuperarse para posibilitar algún tipo de experiencia posible. En este sentido, confiaba en que el cine podía tener una función emancipadora, pues el hombre iba a liberarse de la segunda técnica por un aparato de esencia técnica. Tal como explica Déotte (2013), "esto significa que el horizonte del cine no es la naturaleza, sino una técnica alienante, presente tanto en Charles Chaplin como en los *burlesques* estadounidenses" (p. 250) y que revolucionaba el horizonte de la transmisión narrativa (perdido para siempre después del enmudecimiento de la Primera Guerra Mundial) cuya naturaleza era expresada en el mito, pues el cine ya no depende de una poética de la mímesis, que consigue el derecho de toda la humanidad a pertenecer, pues el cine prolonga las posibilidades de inclusión:

> "La obra de arte en la época…" es un manifiesto político con el mismo nivel que el *Manifiesto comunista.* Este nuevo derecho político sólo puede surgir como una reivindicación porque el cine es un aparato y no un dispositivo. Un aparato supone otra relación con la ley, un dispositivo, a su vez, otra relación con el poder. En efecto, Benjamin declara con contundencia que, en lo sucesivo, todos tienen el derecho de dar apariencias de sí mismos: "En el dominio del film, las actualidades demuestran sin equívocos que todo individuo puede encontrarse en la situación de ser filmado. Pero esta posibilidad no es suficiente. Hoy cada hombre tiene el derecho de ser filmado. (Déotte, 2013: 263-264)

Un aparato introduce un derecho porque es más que una técnica, por eso puede modificar el orden del derecho y el estatuto de lo político. Esto posibilita pensar en modos en los que se puede intervenir en el espacio público y la misión que el cineasta podría tener en este ámbito. Es en este sentido que Déotte lo saca de la esfera de la edad industrial y lo convierte en un aparato (es decir, determinación que hace época de la superficie de reproducción y cuya transmisión es intrínseca) a partir del cual intervenir y comprender el mundo. La pregunta que suscitan estas ideas es cuáles son las potencialidades concretas del cine de dar lugar a nuevos

aparatos, a nuevas emancipaciones posibles. Siguiendo a Benjamin, podría decirse que el cine no tiene la obligación como mediador social privilegiado de mostrar las condiciones de opresión, sino de posibilitar otros productores poniendo a disposición un aparato que les permita mejorar sus condiciones de vida. Este podría ser uno de los auténticos aspectos de la politización del arte pregonada hasta el cansancio en la estética contemporánea.

Capítulo 8. *Campos* y memoria. Una aproximación a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

1. Memoria de los campos

Leche negra del alba la bebemos en la tarde
La bebemos al mediodía y en las mañanas la bebemos en la noche
Bebemos y bebemos
Cavamos una tumba en los aires donde no es estrecho
Un hombre vive en la casa y juega con las serpientes que escribe
Que escribe a Alemania cuando oscurece tus dorados cabellos Margarita
Lo escribe y sale frente a la casa y refulgen las
Estrellas y con un silbido llama a sus perros de presa
Y silba a sus judíos les hace cavar una tumba en la tierra.[101]

Para abordar la relación entre memoria y campos de exterminio, es ineludible encontrar alguna mediación que vincule estas dos palabras. La noción de representación puede referir al modo en que la memoria de los campos se inscribe en la historia, la forma en que la historia de los *campos* se convierte en memoria y el vínculo inexorable entre los acontecimientos y los artefactos textuales a través de los cuales circulan. Este poema de Paul Celan, *Todesfuge*, está cargado de imágenes, cuya potencia metafórica redefine la idea misma de representación entre lo literal y lo poético.

A fin de pensar el concepto de memoria, la obra de Maurice Halbwachs exige al menos una referencia. Con la lectura de sus obras, se inaugura desde los años 1970 –sobre todo en el ámbito francés- un creciente interés por la problemática de la memoria. Con la influencia de Émile Durkheim y Henri Bergson, escribe sus textos más importantes entre 1907 y 1945, momento en el que es deportado a Buchenwald, donde muere. Como explica Florencia Gómez, "en su obra pone un especial énfasis en el concepto de identidad a la hora de pensar la memoria, que por definición, para Halbwachs, siempre es colectiva" (2011: 32). En *La memoria colectiva* (1950), Halbwachs desarrolla la relación entre identidad y memoria concibiéndola como una relación de co-implicación, es decir, sólo la memoria (recuerdos, olvidos, formas de representación) produce y sostiene la identidad, que, a su vez, permite "la instauración de relaciones entre estados sucesivos del sujeto" (p. 33), imposible si éste no tiene una consciencia del encadenamiento temporal entre las secuencias de significado a partir de las cuales se construye la memoria. Esta mutua implicación asume un vínculo inescindible entre los recuerdos, el modo en que se perciben y la forma en que se procesan y representan para construir una identidad individual y una comunitaria. En este sentido, es posible pensar el

[101] Paul Celan escribe *Todesfuge*, *Fuga de muerte* (publicado por primera vez en 1948), impregnado de una *Stimmung* que hace pensar en su deportación, en la pérdida de sus padres, en la aniquilación del judaísmo de Bucovina. Ver: Traverso, Enzo (2001), "Paul Celan y la poesía de la destrucción" en *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder.

modo en que se articulan los recuerdos, las voces de esos recuerdos y los mecanismos a través de los cuales se conectan en producciones que pasan a formar parte de la cultura.

En *Écorces* (2011), Georges Didi-Huberman problematiza el concepto de memoria a través de un breve ensayo en el que reflexiona a partir de una serie de fotografías que tomó durante su visita al campo de Auschwitz. Una de esas fotografías es la de un pájaro que se posa cerca de su perímetro, pero fuera del campo, del otro lado de las alambradas. Con esa imagen, Didi-Huberman describe lo que podría considerarse una paradójica metáfora de la memoria: "Creo que el pájaro se posó entre dos temporalidades terriblemente disjuntas, dos gestiones bien diferentes de la misma parcela de espacio e historia. El pájaro se posó sin saber entre la barbarie y la cultura" (Didi-Huberman, 2011: 22). En francés, la palabra *écorce* quiere decir "corteza" y Didi-Huberman propone que pensar a una imagen como un *écorce* es a la vez referir a la idea de velo (*voile*) o piel (*peau*), es decir, una superficie que cubre del dolor o protege. En el latín clásico, el autor encuentra que se produce una interesante distinción al aparecer dos sentidos involucrados que llegan a la voz francesa: alude a la epidermis o *cortex*, es decir, la parte del árbol inmediatamente ofrecida al exterior, la que se corta, susceptible de ser extraída, separada; pero también puede referir a la parte que se adhiere al tronco –la *dermis*- que los latinos caracterizaron como *liber*, esto es, la parte de la corteza que se utiliza más fácilmente que el *cortex* como material de escritura. Tomando estas ideas, Didi-Huberman elige "*écorces"* como título de su ensayo donde la memoria queda vinculada a los fragmentos que están más ligados a la profundidad de la piel, más difíciles de salir, pero mejores para escribir y aquellos que están más expuestos, más cerca de la superficie que se puede cortar, pero más difícil de reutilizar.

Con este juego de palabras, es posible pensar a la memoria como un espacio de disputas y problemas, en el que se juega lo más profundo de la identidad y la posibilidad de fundar alguna comunidad. Didi-Huberman lo interpreta del siguiente modo mientras piensa también el papel que la imagen puede tener en ese proceso:

> Se ha dado naturalmente su nombre [*écorce*] a esas cosas tan necesarias para inscribir los fragmentos de nuestros recuerdos: esas cosas hechas de superficies, de trozos de celulosa cortados, extractos de árboles, y donde vienen a reunirse las palabras y las imágenes. Estas cosas que caen de nuestro pensamiento, y con las que se nombra a los libros. Estas cosas que caen de nuestras pieles, cortezas de imágenes y textos montados, nombrados juntos. (2011: 71)

2. Del testigo. La memoria del exterminio.

Indagar sobre el problema de la memoria en el siglo XX implica reflexionar sobre el acontecimiento paradigmático del exterminio perpetrado por el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial como evento cuya estructura y esquemas a través de los cuales pensarlo ha

sido y sigue siendo incansablemente extrapolado a otros contextos. Según Enzo Traverso, en las últimas décadas se asiste a una suerte de "obsesión por la memoria" que, de algún modo, podría vincularse con la caída de lo que Benjamin llama en *Experiencia y pobreza* la "experiencia transmitida" –la que se perpetuaba naturalmente de una generación a otra configurando identidades colectivas-, resultado de una declinación de la transmisión en un mundo sin referencias, ya no vinculada a la vivencia de la guerra, sino a la imposibilidad de seguir pensando la experiencia y la subjetividad con las categorías tradicionales. En este sentido, el exterminio se ha convertido en el punto cero de la memoria colectiva y en el epicentro de representaciones en las que la figura del testigo, en tanto "encarnación del pasado del cual es preciso mantener recuerdo" (Traverso, 2007a: 69), se ha convertido en un actor fundamental. Sin embargo, antes de entrar en la cuestión del testimonio y su función y participación en la construcción de la memoria, se vuelve interesante pensar algunos problemas vinculados a la representación o a la interdicción de la representación, disputa que caracterizó el debate estético-filosófico e historiográfico en relación con el exterminio.

Theodor W. Adorno fue uno de los primeros en destacar la función de cesura que representó el exterminio en el pensamiento y el arte contemporáneos, poniendo en evidencia, entre otras cosas, la estrecha relación entre ética y estética que se imponía para el obrar filosófico y artístico en el siglo XX. El *dictum* "Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa barbárica escribir un poema" ha sido bien y mal comprendido, pero sigue siendo un punto de partida relevante para abordar la problemática de la representación de acontecimientos como la Solución final y la función del arte –y, específicamente, del cine- en las prácticas de la memoria. En este sentido, releer algunos de los fragmentos de *Dialéctica Negativa* (1966) en los que Adorno se refiere a *Auschwitz* como acontecimiento posibilita indagar sobre el estado en que quedan el lenguaje, la filosofía y el arte a la luz de un acontecimiento que escapa a los modos de representación convencionales y desestructura las categorías del pensamiento tradicional. Como parte de este recorrido y, asumiendo que los medios audiovisuales producen cambios en la relación entre cultura, historia y memoria, este capítulo vuelve sobre la relación entre cine y representación histórica, partiendo de la premisa de que resulta dificultoso pensar ciertos acontecimientos al margen de los marcos discursivos a través de los cuales se dan a conocer y a partir de los cuales construyen sentidos históricos. Se analizarán algunos aspectos de *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann como una suerte de dispositivo modélico para poner a prueba estas asunciones y problematizar la noción misma de representación histórica.

A partir de la lectura de obras adornianas como *Dialéctica de la Ilustración* (1944) –escrita en colaboración con Max Horkheimer- y *Dialéctica negativa,* se vuelve evidente que la reflexión

ética y estética de Adorno consiste en repensar ciertos conceptos de la tradición filosófica clásica. En *Dialéctica negativa,* este intento se vincula, específicamente, con poner de manifiesto los componentes de dominación del pensamiento moderno, a fin de develar el modo en que el pensamiento podría ayudar a que el exterminio no se repita. En "Crítica de la cultura y la sociedad" (1949), Adorno sostiene que "la cultura tradicional, en bloque, es hoy nula, por haberse neutralizado ella misma y haberse dispuesto y confeccionado a la medida de los intereses" (Adorno, 2002: 26). El texto cierra con una arenga al pensamiento para volverse implacablemente crítico contra sí mismo y deconstruir nociones como "identidad", "diferencia" y "mímesis". El conocido *dictum* no es una simple condena al arte, pero, de algún modo, sigue siendo representativo de la concepción de cultura de Adorno frente al horror de los campos de concentración y exterminio: "Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa barbárica escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía" (p. 26).

En la última parte de *Dialéctica negativa,* Adorno vuelve a utilizar una frase similar, pero radicaliza su efecto. No es que la belleza poética se transforme en una ofensa contra los muertos, sino que la cultura en su totalidad se revela como un artificio peligroso. Si en la consideración hegeliana la realidad es un despliegue de lo racional, "Auschwitz" como significante central marca un punto de quiebre, una fisura en la racionalidad, y pone en evidencia que "la sensibilidad no puede menos de ver en toda afirmación de la positividad de la existencia una charlatanería, una injusticia para con las víctimas, y tiene que rebelarse contra la extracción de un sentido, por abstracto que sea, de aquel trágico destino" (Adorno, 2002a: 328). Esto se puede vincular con lo que denomina un "nuevo imperativo categórico" impuesto a los hombres: "el de orientar su pensamiento y acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante" (p. 331). La muerte administrativa de millones de personas desafía la base de la compatibilidad del pensamiento metafísico especulativo con la experiencia e insta a pensar los ideales modernos del siglo XIX como el germen de una continuidad monstruosa que, como acordaría Benjamin, hereda el siglo XX.

Adorno no duda en decir que, a la luz de la redefinición que propone aquello que "nunca había sido temible de esa forma" (p. 328), se explicita el fracaso de la cultura, la racionalidad ilustrada y su paradigma teleológico. Al pensamiento le toca dar cuenta del descrédito en que ha caído la cultura, y que "toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura" (p. 333). Seguir defendiendo la lógica ilustrada implica –a través de un desplazamiento/solapamiento conceptual adorniano- participar de la lógica concentracionaria y exterminadora. Lo expone claramente del siguiente modo: "Quien defiende la conservación de

la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice" (p. 333). En este contexto, al pensamiento le queda la única opción de ir en contra de la realidad de los *campos* y la lógica de pensamiento que fue su condición de posibilidad. Es en este sentido que negar la cultura es ir contra la metafísica que acuñó, por ejemplo, ideas sobre lo idéntico y lo diferente. En los *campos,* se ha eliminado al que se construyó como no vivible, como indigno de vivir, plasmando "la indiferencia por la vida individual a que tiende la historia" (p. 329), convirtiéndose en el emblema de lo intolerable a que la cultura ha dado lugar y epicentro de la filosofía moral negativa de Adorno. Negar la cultura es, a la luz de estas consideraciones, el mecanismo a través del cual cuestionar los fundamentos de la cultura del exterminio.

Si el imperativo kantiano es la condición trascendental de la libertad y está vinculado a una decisión práctica y moral por parte de los individuos que quieren ser libres, el nuevo imperativo es impuesto por Hitler que, como figura histórica, es manifestación de la crueldad de la cultura que lo hizo posible. Una ruptura esencial y absoluta queda implicada en este desplazamiento e insta al pensamiento a buscar una ética histórica orientada a su no-repetición. Este nuevo imperativo no trasciende la historia, sino que se constituye a partir de de ella y obliga a una historización de los conceptos implicados hasta ahora en la cultura. Como a un tribunal, la razón debe someterse a sí misma a un ejercicio de crítica radical ante la realidad que Adorno parece relacionar con la culpa y la dificultad para su comprensión: "Si esa culpa se multiplica incesantemente, es porque en ningún momento puede hallarse del todo presente a la conciencia" (p. 331). De ahí la obligación de filosofar a fin de negar las categorías del pensamiento tradicional para pensarse a sí mismo, pues los más notables atributos del hombre –el lenguaje y el pensamiento- no pueden permanecer indemnes ante la evidencia de semejante experiencia. Enfrentada a la negación de la dignidad corporal –bajo la que morían los deportados en los campos de exterminio-, la dimensión intelectual de la vida queda contaminada. Por eso, para Adorno, "si la dialéctica negativa exige la reflexión del pensamiento sobre sí mismo, esto implica palpablemente que, para ser verdadero, tiene, por lo menos hoy, que pensar también contra sí mismo" porque si no, "se convierte por anticipado en algo de la misma calaña que la música de acompañamiento con que las SS gustaban de cubrir los gritos de sus víctimas" (p. 331).

Para abrir este planteo a la dimensión estética, podría evaluarse si el límite que Adorno señala para el lenguaje y la razón tiene alguna correspondencia en el ámbito de la producción artística. Sobre este fondo, es posible afirmar que la imagen artística debe hacer referencia a la experiencia discontinua del *campo,* la nada de representación de quienes quedaron allí y la perplejidad del filósofo y el artista frente a un acontecimiento que funciona como la

consumación del proyecto de la modernidad. En este sentido, el artista debe configurar un universo que pueda dar cuenta de la escisión fundamental del sujeto y el pensamiento y la imposibilidad moral de representar la realidad de una forma no-problemática, pues "mientras el mundo sea lo que es, todas las imágenes de reconciliación, paz y tranquilidad se parecen a la imagen de la muerte" (Adorno: 331). Es así como el film *Shoah* de Lanzmann puede ser visto como una suerte de matriz a partir de la cual pensar, tanto la cuestión de la representación del horror y las posibilidades del lenguaje cinematográfico frente al problema de la memoria, como la figura del testigo.

El problema es pensar si sigue funcionando la interdicción adorniana y, eventualmente, de qué modo. A priori, podría decirse, lo que se prohíbe no es la belleza, sino el consuelo; no es el lirismo, sino los estilos tradicionales que no pongan en evidencia la escisión radical que implica el exterminio en la historia del siglo XX; no es realismo, sino la matriz no-heterogénea sobre la que se apoya, que puede arrojar visiones simplificadas o tranquilizadoras, hegemonizadas en cánones desactivados políticamente. El arte no puede seguir dando cuenta de la realidad como si fuera el despliegue de lo racional, sino que, después de los *campos*, le corresponde decir lo indecible. Prescribir la imposibilidad de la representación implicaría asumir una falta del lenguaje y un hiato en la historia y en la transmisión de la memoria, por lo que la figura de la presentación de lo impresentable sigue siendo una sugerencia interesante para pensar los *campos* como problema en el cruce entre la estética y la filosofía de la historia. En definitiva, la imposibilidad de representación como *mentis* no se vincula tanto con un imperativo moral como con la identificación de un *límite*. Si el exterminio pone de manifiesto que es posible traspasar los límites de lo que hasta entonces se consideraba humano, todo lo que se tomaba por humano –el lenguaje, el pensamiento, el arte en general - parece verse obligado a reconocer su carácter de inhumano o dar cuenta de una fractura irreconciliable. Desde hiperrealismo o la autorreflexividad más extrema, el problema sigue siendo bajo qué condiciones es posible dar cuenta, precisamente, del límite de lo humano.

Si lo más dignamente humano –el arte, el lenguaje y el pensamiento- sólo puede decir lo indecible, se vuelve pertinente una puesta en relación del problema de representación de los *campos* con la estética de lo sublime. En el ámbito del arte, lo sublime remite a la idea de aquello que no puede expresarse, la representación de lo que no es pasible de ser representado o, en términos de Jean-François Lyotard (1998), la presentación de lo impresentable. En efecto, siguiendo la conceptualización de este filósofo, es posible pensar que, con lo sublime estético como mediación, se puede enfrentar la experiencia imposible de lo sublime en lo real, en tanto experiencia ligada a lo incompresible, lo informe, lo inhumano, ya no ligada al desborde de la

naturaleza, sino a pilas de cadáveres humanos producidas por el capitalismo, el racismo, la burocratización de la vida y la industrialización de la muerte.

3. Los problemas de lo (ir)representable

Ante la pregunta por la representación o no de los campos de exterminio, es posible recuperar la intuición de Lyotard e indagar sobre formas no convencionales de representación, es decir, artefactos que configuren un espacio-tiempo no-reconciliador y que articulen visiones de la historia con sujetos que representan el acontecimiento. Ni lo simulan ni lo imitan, sino que lo actúan como *obra-acontecimiento.* Siguiendo estos desarrollos, se hace evidente que, para problematizar la memoria y ubicarse en el terreno de sus disputas, las obras de arte han de pensarse como heridas sociales, dado que el arte en general no puede permitirse estetizar el horror ni reconciliarse con él en una representación no-heterogénea, sea literal o metafórica. Lo inexorable en este contexto es que el exterminio se mantenga como representable, pero no de acuerdo a la imitación de formas convencionalizadas, sino a través de propuestas que pongan de manifiesto la cosificación a la que los hombres han sido sometidos en el mundo contemporáneo. Así queda planteada la relación arte/vida, pues es la posibilidad misma de la vida la que está en juego en este debate y no es que el arte no pueda representar, sino que no puede hacerlo como antes.

En el contexto de las obras que asumen el decir el indecible, aparecen producciones que se apoyan en un "nuevo sujeto" que irrumpe en la escena pública a partir de las décadas de 1960 y 1970: el testigo. Su subjetividad se apoya menos en la capacidad de agencia moderna que en la necesidad de recordar y pronunciarse sobre la historia. Que esa necesidad no quede en la espiral melancólica del recuerdo sin fin, depende en última instancia de la aparición en la cultura de obras que expongan su carácter paradójico. Este proceso toma una forma extrema en la frase que Philippe Mesnard atribuye a Maurice Blanchot: "Todo lo que toca a Auschwitz demanda angustia y silencio" (2011: 33):[102]

> Durante mucho tiempo me repetí a mí mismo algo que se estaba transformando en un enigmático *dictum*. Me sentía sobrecogido por lo categórico de la expresión 'Todo lo que toca…". Mi atención estaba polarizada por las palabras "angustia", "silencio". No me detenía en el segundo verbo. Luego, empezaron a perfilarse algunas preguntas sobre él. ¿Qué hay que responder a la demanda de 'Auschwitz'? ¿Cómo hay que responderle? ¿Hay que responderle en realidad? (Mesnard, 2011: 33)

Mesnard parte de una sensación personal para poner en evidencia que el hecho de "responder" o "no responder" involucra a toda la cultura y que, en algún sentido, involucra a todas las

[102] Mesnard (2011) asegura que esta frase es producto de correspondencia personal con Blanchot en diciembre de 1995.

esferas del pensamiento que se proponen no dejar que el exterminio forme parte del pasado (la filosofía, la estética, la política, el arte). Involucra, en efecto, las ideas de civilización y barbarie, los sujetos que forman parte de ellas, e interroga la relación entre la cultura y su capacidad para articular sentido o sin-sentido en torno a cuestiones como el totalitarismo, la violencia, el terrorismo de Estado, el exterminio. Los testimonios y los testigos cumplen una función fundamental: "Los que volvieron del mundo concentracionario, los sobrevivientes del genocidio, se esfuerzan por transmitir su experiencia a través de palabras, escritos, obras" (Mesnard, 2011: 34). Cuáles sean las formas que adopte ese "esfuerzo", cuáles sean sus modos de legitimación y hasta qué punto tengan cierto privilegio epistémico son auténticos problemas, como también lo es el modo en que otros participantes de la cultura introducen la voz de estos "nuevos sujetos" para tramar visiones de la historia.

En este esquema, el cine tiene un rol central. Su carácter de masivo e industrial ofrece posibilidades renovadas para estos problemas y sigue reactualizándose en ejercicios más o menos vanguardistas, en documentales y ficciones que problematizan (o no) las formas del realismo. Entre estos ejemplos, *Shoah* se inserta polémicamente, pues es un documental, pero también es un gran archivo sobre el testimonio; se presenta como una obra-acontecimiento, pero también participa de los protocolos estéticos de la imagen expresivo-poética.

Teniendo en cuenta este marco de construcción de la memoria colectiva y aceptando que el lenguaje no es sólo un instrumento para producir una representación discursiva, sino que el sujeto y el texto se constituyen mutuamente, el testigo se ve atravesado por una suerte de paradoja fundamental vinculada con la aparente contradicción entre la representación del desmoronamiento de la subjetividad –resultado de la experiencia concentracionaria- y la propia subjetividad que se constituye en el discurso. La reacción de los sobrevivientes ha sido diversa: se han llamado al silencio; han dedicado su vida a la reivindicación de la lucha y el pedido de justicia y castigo a los culpables; han elegido dar testimonio como un intento de inversión de la lógica del *campo*.[103]

[103] Como expresan Franco y Levín en *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (2007), el pasado reciente es un pasado en permanente proceso de actualización; no sólo está constituido por representaciones y discursos socialmente transmitidos, sino que, además, "está alimentado de vivencias y recuerdos personales, rememorados en primera persona" (Franco y Levín, 2007: 31). En este sentido, la memoria, entendida como el efecto de la práctica colectiva de rememoración y de distintas instancias de intervención, es un factor central en la constitución de ese pasado. Este lugar privilegiado para la memoria –en tanto proceso activo de construcción simbólica de sentidos sobre el pasado- implica la aceptación de una interrelación fuerte entre la memoria colectiva y la memoria individual, y esto pone de manifiesto una suerte de vuelta sobre la subjetividad que, según un acuerdo generalizado, tendría que ver con la caída de los "grandes relatos", la importancia de lo que se dio en llamar el "giro lingüístico" y el halo de sospecha que cae sobre la posibilidad de construir conocimiento sobre el pasado como *un* pasado.

La dupla testimonio/testigo tiene un lugar central en la construcción de la historia del siglo XX e inaugura lo que Annette Wieviorka (1998) denomina la "era del testigo". Esta autora señala que, en la aparición masiva de testimonios de sobrevivientes del exterminio nazi a partir del juicio a Adolf Eichmann en 1961, no sólo se manifiesta "la íntima necesidad de contar una experiencia", sino también "el imperativo social del 'deber de memoria'" (Wieviorka, 1998: 13). Colocar al testimonio en este lugar epistémico privilegiado para conocer acontecimientos como el campo de concentración, implica no dejar de tener en cuenta que la percepción del testigo se constituye a partir de mediaciones de todo tipo, incluyendo las expectativas en relación con el propio discurso y las condiciones en que éste es producido. En este sentido, es preciso tener presente que la narración de un testigo es sólo *una* verdad posible, apoyada en la particularidad de su experiencia y será *una* parte del pasado, recuperada por el proceso eminentemente subjetivo de rememoración, simbolización y discursivización.

En relación con el exterminio como acontecimiento, es inevitable el pasaje a la representación a causa de la desaparición de los testigos, cuyos testimonios se están transformando en archivos fundamentales. Esto conduce a una reflexión sobre la tensión entre la memoria y los medios para producirla y también sobre la noción misma de archivo.

4. El testigo y el archivo

Michel Foucault llama "archivo" a la dimensión positiva que corresponde al plano de todo lo que ha de ser enunciado, es decir, al "sistema general de la formación y la transformación de los enunciados" (1969: 171). Esto implica una cierta manera de pensar las huellas de la historia y los modos de categorizarlas o servirse de ellas.

> [A]nalizar los hechos discursivos en el elemento general del archivo es considerarlos no como *documentos* (de una significación oculta o de una regla de construcción), sino como *monumentos*; fuera de toda metáfora geológica, sin ninguna asignación de origen, sin el menor gesto hacia el comienzo de una *arché*, es hacer lo que podría llamarse, según los derechos lúdicos de la etimología, algo así como una arqueología. (Foucault, 1968)

El archivo permite que "lo dicho" no se deposite por azar, sino que se ordene siguiendo regularidades que rigen diferentes formas de acumulación y conexión. En diálogo con la consideración foucaultiana, se puede traer a colación la conceptualización que desarrolla Ana María Guasch en su libro *Arte y archivo* (2011).

> El archivo no se puede describir exhaustivamente y carece de límites, ya que "se da por fragmentos, regiones y niveles". Su función no es unificar 'todo cuanto ha sido dicho' en una época dada, sino analizar sistemáticamente los discursos en su existencia múltiple, localizar y describir las diferencias de las diferencias, especificar los detalles. Tiene una función analítica y descriptiva, que opera de modo "local"; es imposible construir el archivo de la totalidad (como afirma Foucault, el archivo no es descriptible ni contorneable

> en su actualidad), de ahí que sólo se puedan hacer aproximaciones fragmentarias. (Guasch, 2011: 47)

Dado que el archivo está presente en toda práctica discursiva, sus contornos sólo se delimitan escorzadamente y estableciendo, a lo sumo, el corte que "nos separa de lo que no podemos ya decir" (Foucault, 1969: 221). El archivo rige la aparición de los enunciados en tanto que acontecimientos singulares, por eso es necesario recuperar una reflexión sobre él a fin de introducir el tema del testigo, en tanto "nueva voz". Si las reglas del archivo definen los límites y las formas de lo decible, los límites y las formas de la memoria se ven radicalmente modificadas en tanto son, indudablemente, los que aparecen en cada formación discursiva. Por esto puede afirmarse que el archivo es un sistema que, a diferencia de la biblioteca, no implica un corpus organizado de una vez y para siempre, sino un conjunto dinámico –hasta caótico- que la formación del presente debe reordenar continuamente. Siguiendo esta conceptualización, podría decirse, la figura del testigo que aparece en el marco de los relatos sobre el exterminio reordena de una manera totalmente nueva los posibles decibles en relación con el archivo del discurso sobre la guerra, las masacres masivas y otros crímenes. Tiene para decir algo totalmente nuevo que redefine no sólo el archivo, sino la idea misma de acontecimiento histórico, cuya definición (historiográfica, metafísica y política) ya no puede desoír la voz de este nuevo actor.

Por su parte, en *Lo que queda de Auschwitz* (1998), Giorgio Agamben parte del desarrollo foucaultiano para reactualizarlo de acuerdo a su propio esquema de pensamiento, que le permite pensar al testigo como una producción de subjetividad propia del *campo.* Como se ha mencionado, para Foucault, no se trata del archivo en sentido estricto, en tanto depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho para convertirlas en memoria para el futuro, ni tampoco a la biblioteca que recoge todo lo que ha sido enunciado, sino del conjunto de reglas que definen los acontecimientos del discurso. Por eso, según Agamben, está entre la *langue* (sistema de construcción de lo decible posible) y el *corpus* de lo que ha sido dicho efectivamente. Según Agamben, el archivo es la masa de lo no-semántico que se inscribe en cada discurso significante como función de su enunciación y, por eso mismo, se transforma en un margen oscuro que circunda y delimita cada toma de la palabra en concreto. No se trata de considerar al archivo como una memoria obsesiva, sino pensarlo en función de lo no-dicho o lo decible que está en lo dicho. A esto apuntaba Foucault cuando fundaba su arqueología como aquello que interroga "a lo ya dicho en el nivel de su existencia" (1969: 173), esto es, un sistema de relaciones entre lo dicho y lo decible en cada acto de enunciación, entre lo enunciativo y el discurso, entre lo que con Agamben podría denominarse un afuera y un adentro del lenguaje.

En contra de esta noción de archivo, Agamben designa al testimonio como un sistema de relaciones entre el dentro y fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no-decible en toda lengua y lo define como una potencia del decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir. Queda distinguido del archivo, en la medida en que éste supone dejar de lado al sujeto, reducido a una función vacía, pues lo central en el testimonio es el puesto vacío del sujeto. El problema es para Agamben, precisamente, situar al sujeto en la separación entre la posibilidad y la imposibilidad del decir interrogando a la enunciación misma, pensando al testimonio como una relación entre una posibilidad de decir y el hecho de que su alocución efectivamente tenga lugar.

Lo central del enfoque agambeniano sobre el testimonio es situarlo en el terreno de la contingencia, precisamente, porque el sujeto es la posibilidad de que la lengua no esté en él. A este planteo subyace toda una consideración sobre la subjetividad y el hombre como hablante, como viviente que tiene lenguaje, porque puede no tener lengua, porque es capaz de in-fancia. Inscribir al testimonio en el plano de la contingencia implica que hay, en ese poder ser y poder no-ser un acto, si no consciencia, una posibilidad de asumir una potencialidad por parte del testigo. Pensar a éste como el efectivo darse de una posibilidad renueva las posibilidades de pensar la potencia del testimonio, que existe en el modo en que una potencia. Desde este punto de vista, el testimonio es un acontecimiento (*contingit*), el darse de una cesura entre un poder ser y un poder no ser. El darse –en la lengua- pensado en estos términos tiene la forma de una subjetividad que se pone a prueba, justamente, en la contingencia, en la potencia. La relación entre la lengua (*langue*) y el archivo implica una subjetividad que atestigua en la dimensión de la potencia, que involucra, necesariamente, una imposibilidad de palabra. Es en este sentido que Agamben piensa al testigo como aquel que puede hablar por aquellos que no pueden hacerlo, en el sentido de ser una potencia que se realiza solamente a través de una impotencia de decir, que es a su vez, una posibilidad de hablar.[104]

Para pensar el problema del archivo más ligado al ámbito del arte, se puede recuperar nuevamente el planteo de Guasch.[105] Pensar al arte en relación con el paradigma del archivo

[104] Se trata de dos momentos que de ninguna forma se identifican y en cuya tensión permanente ve Agamben surgir el sujeto, que no es conciencia, ni es sustrato, ni el separarse en dos sustancias incomunicables. El testimonio es esta intimidad indivisible. Se volverá sobre estos problemas en un capítulo posterior.

[105] En *Arte y archivo,* Ana María Guasch plantea al archivo como un tercer paradigma, en relación con los otros dos que serían el del efecto de shock y el de la multiplicidad y reversibilidad del objeto artístico como el collage. "El arte de las primeras vanguardias se suele analizar bajo dos grandes 'paradigmas'. Uno es el de la obra única en la que la concepción y la ejecución constituyen un todo cuya aportación reside en la ruptura formal y cuyo carácter de singularidad se deriva, por lo tanto, de su efecto shock; un paradigma propio de los lenguajes e ismos de las vanguardias históricas desde el Fauvismo y el Cubismo analítico hasta el Neoplatonicismo y el Constructivismo. EL otro gran paradigma es el de la multiplicidad del propio objeto artístico, el de reversibilidad, como sería el caso del *collage* o del fotomontaje, dominado por la discontinuidad del espacio-soporte, pero

implica para esta autora asumir una línea de trabajo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro. Esto implica aceptar la propuesta de Jacques Derrida, para quien, en *Mal de archivo: una impresión freudiana* (1995), "la cuestión del archivo no es una cuestión del pasado […] de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo"; por el contrario, "es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una repuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana". Esta apuesta a la contingencia y el futuro queda totalmente aseverada cuando Derrida asegura que "si queremos saber lo que significa, sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás" (Derrida, 1997: 36). En esta definición, queda implicada una dimensión de temporalidad que no define una progresión teleológica, ni siquiera lineal, de pasado a presente y futuro. Más bien, se trata un archivo en permanente movimiento que se esmera por dar una imagen del pasado cada vez.

A la luz de estas consideraciones, se puede volver sobre la relación entre arte y archivo a partir del presupuesto de que el artista, cuando interviene en los diversos ámbitos de la cultura, se sirve de una metodología visual o audiovisual que organiza nuevas relaciones (valiéndose de reglas existentes que se renuevan) que se constituyen a partir de heterogeneidades y discontinuidades que polemizan con el archivo ya existente y lo reordenan. En este sentido, el film *Shoah,*[106] de nueve horas y media de duración en las que se recogen testimonios de los sobrevivientes de diversos *campos,* constituye un intento por evitar el traspaso del testimonio a la representación estandarizada y consumible y un ejemplo de archivo que reorganiza el sistema de relaciones y reglas de lo decible en el ámbito de las narrativa del exterminio.

Shoah puede ser pensado como un archivo –posible, fragmentario- que no pretende que las voces e imágenes se amontonen indefinidamente ni que se inscriban en una linealidad sin fisuras, sino que se agrupen a partir de diversas figuras –podría dividirse la configuración del testigo de Lanzmann en víctimas, perpetradores y *bystanders,* entre otras clasificaciones- que pasan a relacionarse de distintas formas con el archivo ya existente y con las reglas de su funcionamiento. La organización de las imágenes y los testimonios determina el desarrollo de la organización y el éxito o no de ese intento, pero resulta innegable su conversión en un dispositivo mnemónico, que bascula problemáticamente y de forma no-fácilmente apropiable, entre la amnesia y la memoria.

---

también el de sus fisuras y disparidades o, estrictamente, el de la destrucción de los cánones tradicionales en la definición del objeto artístico, el de la destrucción de los cánones tradicionales en la definición del objeto artístico, como se da en el Dadaísmo y, en algunos aspectos, en el Surrealismo" (Guasch, 2011: 9)

[106] Claude Lanzmann comenzó en 1974 a recoger testimonios hasta reunir unas 350 horas de material, que, tras cinco años de montaje, fueron reducidas a los 503 minutos que dura el film en su versión definitiva, que comenzó a circular por diversos ámbitos en 1985.

Para Didi-Huberman (2004), la colección de testimonios reunida en *Shoah* forma un archivo aunque se ofrezca como un todo completo, como una obra completa. Si se entiende al archivo no como un reflejo inmediato de lo real, sino como una escritura dotada de sintaxis e ideología, el film de Lanzmann replantea la idea de fuente al crear sus propios documentos, que son, por un lado, los testimonios y, por el otro, las imágenes inherentemente artísticas que el medio cinematográfico le permite configurar. Entre ambos, está el montaje que articula la trama narrativa del film y que plantea un sentido histórico con principio, medio y fin y una articulación entre pasado, presente y futuro.

5. *Shoah* de Claude Lanzmann. O del au-sentido

Sin eludir las mediaciones (la memoria y su vínculo con el olvido, la reacción frente a la cámara, las agudas preguntas del documentalista y el escozor que generan), los testigos que Lanzmann entrevista, reconstruyen sus recuerdos y fragmentos de recuerdos. A partir de esta premisa, el film se convierte en un gran monumento sobre el testimonio y la palabra.

En *Los hundidos y los salvados* (1986), Primo Levi expresa su inquietud sobre el "foso que existe, y que se ensancha año tras año, entre las cosas tal y como eran 'allí', y tal y como se representan en la imaginación común, alimentada por los libros, las películas y los mitos aproximados" (Didi-Huberman, 2004a: 12). Es en este sentido que se vuelve ineludible abordar el exterminio como acontecimiento a la luz de una indagación sobre la imagen y su alcance en la construcción social de la memoria histórica, lo que posibilita pensar el film de Lanzmann como una matriz paradigmática a partir de la cual abrir el interrogante hacia el gran problema de la posibilidad o no de representar el *campo*.

Las posiciones son contrapuestas en función de parámetros diversos. En "La représentation interdite" (2001), Jean-Luc Nancy trabaja la proposición –a la que considera mal determinada aunque insistente- de que sería imposible o estaría prohibido, o que sería imposible y además prohibido (o bien prohibido y además imposible) representar el acontecimiento del exterminio. Nancy ve en esto una indecisión o una confusión que llega a incluir cierta relación con la prohibición bíblica de la representación, es decir, con la iconoclasia. Según este pensador francés, el discurso que rechaza la representación de los *campos* es confuso porque su contenido no está claramente circunscripto y porque sus razones son menos claramente determinables. ¿Se trata de una imposibilidad o de una ilegitimidad? Si es una imposibilidad, ¿a qué se debe? ¿Al carácter de insostenible de lo que debe ser representado? Si es una ilegitimidad, ¿quién lo determina y en función de qué parámetros? Estos interrogantes subyacen al planteo del autor en su breve ensayo sobre la representación del horror, en donde

una de las preguntas que aparece como problemática es la de por qué las representaciones de sobrevivientes no indignan (dejando planteado, de algún modo, el problema del privilegio epistémico del sobreviviente y su aceptación/legitimación en la cultura). Es decir, por qué serían más aceptables las imágenes del horror de la guerra de Francisco Goya o las fotografías de millones de muertos durante la Primera Guerra Mundial que, por ejemplo, podría decirse, *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg o la discutida serie para televisión *Holocausto* (Joseph Bottoms, Tovah Feldshuh y Rosemary Harris, 1978).

Si no se trata de una imposibilidad (porque, en efecto, hay representación del horror y hay testimonios sobre ese acontecimiento), habría que examinar si es una ilegitimidad. Para Nancy, esta asunción reenvía el problema a la prohibición religiosa, muy problemática de pensar por fuera de su contexto. Sin embargo, este desplazamiento debe ser interrogado a partir de tres argumentos:

- el primer argumento supone que la prohibición de la representación no tiene nada que ver con un impedimento para producir obras de arte figurativas, sino que se vincula, en cambio, con la realidad o la verdad del arte mismo, es decir, en última instancia, con la verdad de la representación en sí, que esta prohibición pone al día de un modo paradojal;
- el segundo argumento exige pensar que la representación del exterminio no es solamente posible y lícita, sino que es, en efecto, necesaria e imperativa –con la condición de que la idea de 'representación' sea comprendida en sentido estricto;
- finalmente, que los campos de exterminio son una empresa de sobrerrepresentación (*surreprésentation*) en la cual una voluntad de presencia integral se convierte en el espectáculo de la aniquilación de la posibilidad representativa misma.

Respecto de la primera cuestión, Nancy sugiere que la prohibición de la representación no debe necesariamente ser comprendida bajo el régimen de una iconoclasia. Si bien ésta ha sido y es de alguna manera una de las formas de interpretación del mandamiento enunciado en el libro del *Éxodo* (*Éx.* 20, 4), está, sin embargo, lejos de ser la única. El mandato conviene a la producción de formas consistentes, enteras y autónomas como una estatua que es destinada a convertirse en un ídolo (*idole*). Es decir, la prohibición tiene como su blanco de ataque la idolatría y no a la imagen en sí ni la representación en abstracto. El ídolo es un dios fabricado y no la representación de un dios. Lo que se condena es, dicho sucintamente, la posibilidad de que la imagen imitativa se vuelva presencia plena.

En función de esta comprobación, Nancy asume que, si el arte puede siempre servir de presa a las operaciones de una intimidación idolátrica, no se tratará de una presencia frente a la cual postrarse, sino la presentación (*présentation*) de una ausencia abierta en el darse sensible de la obra de arte. Esta presentación es denominada "representación" y no es un simulacro ni el

reemplazo de un original, sino la presentación de aquello que no puede resumirse a una presencia dada, inteligible por la mediación formal de una realidad sensible.

En relación con el segundo argumento, Nancy asume que la prohibición de representar el exterminio rige para los intentos por convertir al acontecimiento en un "bloque masivo de presencia significante (en un ídolo), como si hubiera ahí ya una significación posible" (2001a: 19). El autor intenta sostener que el intento de puesta en obra es legítimo y que las obras que intentan hacerlo desde el arte o los monumentos (en efecto menciona el grupo esculpido de Yad Vashem en Jerusalén, el de Forest Lawn en Los Angeles, o las pinturas de David Olère) escapan en algún sentido a todo criterio estético, porque no representan, sino que conmemoran, es decir, se limitan a ser señales –aunque no aceptan ser, estrictamente, señalizaciones- como lo fueron, desde los años 1980, las señaléticas berlinesas de los campos como la inscripción "*Orte des Schrekens*", o aquella piedra en Baden-Baden, anunciando los hechos de la *Kristallnacht*. Se trata de obras que declaran también su malestar o su vergüenza, a la vez que su propia impotencia de representar. De lo que se trata es de entender que la efectividad de los *campos* ha consistido en un aplastamiento de la representación en sí, o de la posibilidad representativa de forma que, en efecto, o bien no hay ya nada que representar, o bien pone a la representación misma en cuestión.

¿De qué manera hacer venir a la presencia aquello que no está en el orden de la presencia? Nancy piensa la prohibición de la representación en este sentido preciso, pues la cuestión de la representación del exterminio no se resuelve en una referencia negativa o positiva, en el horror o en la construcción de una imagen elevada a cierto misticismo. Nancy propone pensar que la representación no debe ser pensada como un régimen particular de operación o técnica, sino como un nombre general para el acontecimiento.

Según Nancy, el "re" de la palabra "representación" no es repetitivo sino intensivo, frecuentativo. La *representatio* es una presentación subrayada, cuyo uso se puede pensar en el ámbito del teatro y en el antiguo empleo judiciario, es decir, en tanto producción de un documento.

> La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida. No es entonces la pura y simple presencia: no es, justamente, la inmediatez del ser-puesto-ahí, sino que saca a la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer *como* tal o cual presencia. En otras palabras, la representación no presenta algo sin exponer su valor o su sentido o, cuando menos, el valor o el sentido mínimo de estar frente a un sujeto. (Nancy, 2001a: 22)

Este punto es central para pensar las implicancias epistemológicas, ideológicas y políticas de las representaciones artísticas en general y las cinematográficas en particular, pues cada decisión estética imprime cierta valoración a la producción artística. Se sigue de esta aclaración

que la representación no presenta simplemente algo que está ausente, sino que presenta un ausente en su ser *como tal,* cargándolo de sentido y enmarcándolo dentro de un sistema de representación (como las reglas del archivo). Hay en esto una conexión central con el planteo de Nancy:

> […] en la ausencia que da el rasgo fundamental de la presencia representada se cruzan la ausencia de la cosa (pensada como el original, la presencia real y la única válida) y la ausencia *en* la cosa amurallada en su inmediatez, es decir, […] el au-sentido [*l'absens*], el sentido en cuanto no es justamente una cosa. (2001a: 23)

La inmediatez referida es en sí una representación producida por el dispositivo de la representación. Esta división de la ausencia atraviesa, para Nancy, toda la historia de la representación y escinde la problemática de la *reproducción* de la de su *re*presentación. Se trata, en definitiva, de la relación con una ausencia y un au-sentido (el sentido que está ausente) en el que la presencia se apoya. La presentación se sostiene en este vínculo entre una ausencia "real" y la ausencia que queda velada por el dispositivo representacional. Por eso, podría decirse, toda representación está de alguna manera prohibida, porque está interpelada y vaciada por la misma ausencia de lo que se presenta.

En los términos que se explicitaron, se podría considerar como ilegítima a la representación que no exponga lo problemático mismo del tema del acontecimiento, la que no obligue a un trabajo de decodificación y lectura activa, la que no exija algún grado de compromiso tanto de su enunciador como su enunciatario, la que descanse en el efecto tranquilizador de la catarsis, la que no exhiba –sin ocultar las dificultades- un relato que evidencie que lo que ocurre en el *campo* con la representación es que la representación misma se modifica crucialmente. La catástrofe histórica –el horror del exterminio- se encuentra, entonces, con un interrogante propiamente epistemológico –cómo conocer el acontecimiento- que a su vez se traduce en material significante que expone su carácter de recalcación –cómo representar el acontecimiento y mostrarlo de modo tal que exija operaciones para su legibilidad. Se trata en definitiva de exponer que la representación –que ocupaba un lugar de gran importancia en el seno mismo del nazismo- no puede seguir siendo lo mismo.

El tercer argumento de Nancy señala que la representación debe apoyarse en otro concepto de historia y otro de representación. La propia lógica de representación de la muerte que impone el *campo* está lejos de los baluartes de la filosofía occidental como "el fin de la muerte trágica o de la muerte salvadora, el comienzo de la exigencia de otra (in)mortalidad" (Nancy, 2001a: 32). El autor lo expresa claramente en el siguiente pasaje:

> […] el exterminado es aquel que antes de morir, y para morir en conformidad con la representación del exterminador, ha sido vaciado de toda posibilidad representativa, es decir, en definitiva, de la posibilidad del sentido, y se convierte así, aún más que en un

> objeto (que hubiera dejado por completo de ser un hombre, y fuera un objeto para un sujeto), en otra presencia, amurallada en sí frente a la de su verdugo. (p. 33)

La pregunta de Nancy se podría resumir en la siguiente: ¿Cómo representar la representación aplastada? Es posible "ver" de los *campos* el carácter monstruoso, pero lo que se ve no puede, estrictamente, ponerse en imágenes –y por tanto (re)presentarse- sin dejar fuera de esa imagen su realidad, "porque ésta se presenta por entero en su ejecución misma, a la que no podría oponerse más que otro acto efectivo y de sentido inverso, a su vez curiosamente calificado como 'imagen'" (Nancy, 2001a: 34). La efectividad de una imagen deja ver lo que puede saberse de *Auschwitz*. Sin embargo, lo que la imagen deja en evidencia es que nada de los *campos* puede ser representado, puesto que fue la ejecución de la representación (de la imagen, de la muerte) su agotamiento mismo y ella debe "llevar hasta el final una lógica en la que la presencia se resuelve en acto puro o en potencia" (pp. 35-36). Se puede seguir a Nancy en que es posible mostrar las imágenes más terribles, pero no es posible mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen. De modo que, "lo que prohíbe en este sentido la representación es el campo" (p. 36), pero la representación que el *campo* prohíbe es justamente la "representación prohibida", pues en ella la puesta en presencia se prohíbe a sí misma porque no puede abrirse a la presencia de lo au-sentido, sino que desplaza la presencia al fondo de sí misma sin dejarla aparecer.

Siguiendo estas intuiciones, es posible pensar que el cine puede ser el soporte y dispositivo de la representación así problematizada. El cineasta puede trascender "los límites del conocimiento" (Kaes, 2007: 311 y ss.): a través de un formato de imágenes pre-verbales que accionan la memoria, las asociaciones y las emociones que preceden al discurso racional y construir sentidos histórico que intenten acercarse a esta nada de representación. El exterminio como acontecimiento exige un trabajo transdisciplinar que escape al esteticismo, a la idolatría de la imagen y que logre una presentación "escribible" (Barthes) intensiva del desastre de la representación.

En sintonía con estas ideas, es posible alinear algunas sugerencias de Georges Didi-Huberman, quien pone énfasis en no invocar "lo inimaginable" cuando se problematiza la representación de los *campos*. En la primera parte de *Imágenes pese a todo* (2004), este autor alude a cuatro fotografías de las fosas de cremación tomadas en 1944 por Alex, un miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz. Las denomina "imágenes pese a todo" dado que, por estar dirigidas a lo inimaginable, lo refutan en su propio fundamento. Inhabilitan todo discurso absoluto sobre lo inimaginable porque Alex arriesgó su vida para dejar una imagen-testimonio cuando la palabra (la suya) corría peligro de extinguirse. Las fotografías de Auschwitz abren el

problema de la relación entre imagen y palabra que una obra como *Shoah* pone de manifiesto de diversos modos y vuelve fundamental analizar primero su obsesión por la palabra.

Didi-Huberman asegura que la "bandera" de la "no-representación" ha servido de excusa a todo un discurso sobre la invisibilidad o irrepresentabilidad del genocidio y a abusivas generalizaciones sobre el estatuto de la imagen en general. La premisa de Lanzmann era hacer una película sobre la desaparición de las huellas, de la nada dejada por esa desaparición.[107] Sin embargo, atendiendo precisamente al dispositivo, es ineludible ver cómo en *Shoah* hay una trama que engloba imágenes visuales y auditivas, y un entrelazamiento complejo de espacios, tiempos y testigos, que articulan un discurso sofisticado que difícilmente escape a alguna idea de representación, en términos más o menos estrictos.

El film de Lanzmann se presenta como lo opuesto a las obras ficcionales por su temor a la fetichización de la imagen y a los esquemas axiológicos reductivos del espectáculo. A partir de su rechazo del material de archivo, la narración cronológica, la documentación convencional, narradores externos, y la recreación, Lanzmann pretende inscribirse en una línea de anti-representación –cuando, más precisamente, debería autoafirmarse como anti-espectáculo-, y rescata la inmediatez de la oralidad y la esencia testimonial de los gestos, los silencios y los rostros tanto de las víctimas, como de los testigos y ejecutores.[108] Su objetivo no es el sistema nazi ni el modelo concentracionario, sino la Solución final como proceso sistemático de eliminación desde los primeros pasos en el campo de Chelmno hasta la burocratización e industrialización de la muerte. No obstante, la afirmación de la irrepresentabilidad en estos términos es, al menos, ingenua, pues presupone una separación rígida entre el discurso testimonial y la representación imaginaria, en definitiva, entre el lenguaje y el mundo. Habría que revisar el presupuesto omnipresente que atraviesa su film respecto a la autoridad inexpugnable de la palabra, así como la noción misma de "representación" que tanto preocupa a Lanzmann.

A título de ejemplo, podrían revisarse algunas de los documentos utilizados por Lanzmann, que no se distinguen demasiado de una puesta en escena teatral o cinematográfica. El director convierte al testigo en su prueba fundamental, pero lo hace inscribiéndolo en una lógica de la imagen que articula "escenas" concebidas específicamente para la película. Este es el caso, por ejemplo, del inicio del film con Simon Srebnik, uno de los sobrevivientes del último período de

[107] "Lo que teníamos al empezar el film era, por una parte la desaparición de las huellas: ya no hay nada, es la nada, y era necesario hacer un film de esa nada" (cit. Didi-Huberman, 2004: 141. Retomado de Lanzmann, 1990: 295.

[108] Esta clasificación entre víctimas, testigos y ejecutores corresponde a la organización que diera el historiador Raul Hilberg (1992). Retomado también por Sánchez-Biosca (2000).

Chelmno, que recorre el río Ner entonando los mismos versos que cuando tenía trece años (su voz melodiosa lo ayudaba a conservar su vida entre los nazis). Tal vez el ejemplo más polémico sea el de Abraham Bomba, quien tuvo a su cargo cortar el cabello de las mujeres y los niños antes de entrar en la cámara de gas, a quien Lanzmann lleva a Israel –donde ya no ejercía su oficio de peluquero- para que haga una puesta en escena mientras presta testimonio. Es el caso de Henrik Gawtawski, el maquinista polaco, quien reproduce el camino que tantas veces hiciera desde Malkinia y, como entonces, al llegar a Treblinka, mira hacia los vagones imaginarios –pues Lanzmann sólo consiguió una locomotora para filmar esta secuencia- y hace varias veces el gesto de degollamiento. Podría considerarse también como un problemático ejemplo de representación la cámara oculta que se hace al antiguo oficial nazi Franz Suchomel, a quien Lanzmann promete en cámara no develar su identidad mientras un cartel se sobreimprime en la pantalla con su nombre. En una particular poética de la representación, podría aludirse a los incansables recorridos que hace la cámara de Lanzmann, emulando el andar de los trenes, las panorámicas en el campo o las puestas en escena que el mismo Lanzmann crea a través del montaje con los vecinos polacos que ocuparon las casas de familias judías.

Lanzmann acusa a las imágenes de archivo de inducir al espectador "al engaño, al error, al fantasma, a la ilusión, a la creencia, al *voyeurismo*, al fetichismo" (Didi-Huberman, 2004: 91). Es a raíz de este tipo de asunción que se inaugura la idea de que "no hay imágenes de la Shoá",[109] contra la que Didi-Huberman apunta. A pesar de que incluso el film de Lanzmann –que sirve de bastión para los detractores de la imagen- refuta esta afirmación en su propio fundamento. Pues qué son las casi más de nueve horas de testimonios y metáforas sino "imágenes de la Shoá". A pesar de su obsesión por la no-representación, Lanzmann no resulta "indemne" a toda posición comprensiva. Desconfía del discurso histórico –aunque se hace eco implícitamente de la tesis de Raul Hilberg sobre la filiación entre el antisemitismo cristiano y el exterminio- y lo explicita por medio de una puesta en escena que vuelve a cada protagonista actor de su propio rol o del que él les asigna en la configuración final del film. Es en este sentido que *Shoah* es un trabajo de reminiscencia que también se relaciona con una idea de representación en tanto reactualización del pasado. Para Jacques Derrida (2001), el pasado es una suerte de "huella" y *Shoah* es un "film-testimonio" que ilustra esta idea en el cine, reactualizándose como rastro fantasmal sin representación, como un "esto tuvo lugar aquí"

[109] En *Imágenes pese a todo,* Didi-Huberman polemiza fundamentalmente con Gerard Wajcman a quien corresponde esta afirmación.

barthesiano, a partir de lo cual, podría decirse, lo que aparece al desaparecer en *Shoah* es lo irrepresentable mismo.

Si la afirmación de la irrepresentabilidad se vincula con mantener al exterminio como distinto de cualquier otro acontecimiento, entonces, de alguna manera, es lícito mantenerlo en la desemejanza -pero cuidando que esta "irrepresentabilidad" no lo convierta en una esencia absoluta. El film de Lanzmann se corresponde con una serie de imposibilidades que pueden recogerse de los mismos argumentos de la no-representación. Por un lado, la imposibilidad de representación implica que no se pueda reducir la realidad del acontecimiento a un bloque de presencia cerrado y no-problemático. Efectivamente, más allá de las declaraciones de Lanzmann, *Shoah* es un gran monumento sobre el testimonio y hasta podría decirse que representa una matriz de la forma en que pueden (no)representarse este tipo de acontecimientos. Pero de ninguna manera es posible afirmar que clausure lo incontenible e irreproducible del acontecimiento. Asimismo, es posible ver en *Shoah* no tanto la representación del exterminio como una presentación que da cuenta de que la eficacia de los *campos* fue el aplastamiento mismo de la representación (como propone Nancy). Sería una suerte de representación "suspendida", en la que el problema se desplaza de la representación del *campo* a qué ocurrió en él con la representación. El exterminado muere en conformidad con la representación del perpetrador, cuando ya ha sido vaciado de toda posibilidad representativa, cuando le es imposible representarse como un "a punto de morir".

La pregunta por la representación conduce a Didi-Huberman a indagar sobre las relaciones de lo "real" histórico con la "escritura" historiadora. En este punto, deja claro que, así como el historiador no elude su responsabilidad de diferenciar entre archivo y falsificación, habría que distinguir entre la imagen que es verdadera fuente del acontecimiento y aquella que sólo es una falsificación fetichista. De este modo, tal vez afirmaciones como "imágenes sin imaginación" con las que Lanzmann califica a las imágenes de archivo, o la de que "no hay imágenes de la Shoá" que se atribuye Gérard Wajcman (2001), quedarían desacreditadas al cuestionarse las ideas de "fuente" y "documento". En relación con esta dupla se hace evidente el presupuesto que subyace al film: Lanzmann concibió *Shoah* no como un documental, sino como una obra de arte, con el claro presupuesto de que oponer la palabra y el arte a los campos de exterminio produce un cambio, una reivindicación o una promesa.

"Es necesario" dice Lanzmann en varias oportunidades para forzar el recuerdo de los testigos, aun cuando lo que "es necesario" para algunos es soportar el insólito dolor del recuerdo y para

otros, "lo necesario" es el olvido para seguir viviendo.[110] Según Didi-Huberman, el film de Lanzmann "conduce la noción de testimonio hacia una verdadera incandescencia" (2004: 154), pero no deja a su vez de diseñar una trama organizada a la que puede entenderse como "una estructura de relaciones por la que se dota de significado a los elementos del relato al identificarlos como parte de un todo integrado" (White, 1992: 24) que no escapa a la configuración de un espacio axiológico determinado. La orquestación de su propia interpretación de la historia –como en cualquier relato histórico- se hace evidente desde una primera instancia cuando, mediante el montaje, intercala, por un lado, los testimonios de las víctimas, por otro, el de los *bystanders* –casi siempre polacos- y, finalmente, de los oficiales nazis.

La relación entre *Shoah* y la afirmación de la irrepresentabilidad se redefine en torno a un planteo sobre las posibilidades fílmicas de acceder al pasado, así como a un cuestionamiento sobre las relaciones que pueden establecerse con acontecimientos históricos, y hasta un interrogante sobre los relatos históricos en general. El film de Lanzmann, que rechaza toda representación por medio de imágenes, fotografías, y articulación cronológica, hace evidente su propio artificio. Se decide por un tipo de presentación que instala una "recalcación" del acontecimiento, en tanto se les pide a las víctimas y testigos que vuelvan al lugar de los sucesos y los revivan. La obra revela una estructura inmanente a la que Lanzmann presenta como una obra de arte total, pero que no se pretende narrativizante en el sentido de "contarse sola", sino que la autoridad textual se va desplazando entre los actores sociales,[111] el realizador y el eje generado por el montaje. Lanzmann asume que su film es una obra de arte sobre el testimonio e intenta no poner en evidencia que, detrás de ese presupuesto ético, hay un entramado concreto que se consolida sobre la base de una serie de decisiones estéticas que proponen una versión del acontecimiento, sobredeterminada por el uso del lenguaje (cinematográfico), que incluye

[110] La dimensión ética de la figura que Lanzmann como documentalista queda fuera de los alcances de este trabajo. Sin embargo, es imposible no hacer al menos una referencia a lo discutibles que son algunas de sus estrategias para conseguir el testimonio de sus testigos. Si la dimensión ética en el documental se relaciona con la responsabilidad que el documentalista tiene ante los actores sociales, Lanzmann traspasa en varias oportunidades el límite de lo soportable tanto para los testigos como para el espectador. En este sentido, no hace falta más que recordar el modo peligrosamente persuasivo que esgrime frente a Abraham Bomba o el montaje que utiliza para configurar el papel de la población polaca en el exterminio. Distinto y menos problemático resulta, en este sentido, el recurso a la "silla vacía", esto es, el plano vacío del asiento que el miembro de la resistencia deja porque no soporta seguir dando testimonio.

[111] Esta expresión se atribuye al análisis sobre representación documental que realiza Bill Nichols. La idea de "actor social" para todo aquel que existe en la realidad afílmica presupone su consideración de que toda representación documental es sólo una mirada o una visión de la realidad pero no tiene, en su misma definición, ninguna relación con la verdad. Nichols, de hecho, define al documental como una "ficción parecida a cualquier otra". Ver Nichols (1997).

decisiones vinculadas al montaje, el tipo de entrevistas que realiza y el modo de conducirlas e intercalarlas.

6. Los problemas de la escritura de la historia

Hayden White ha defendido con énfasis el discurso narrativo para la construcción de la historia a partir de la puesta en evidencia de la naturaleza tropológica del lenguaje. Como un corolario de los problemas que se abren a partir de esta asunción, está la adecuación del discurso histórico al discurso narrativo y la determinación de cuáles son los límites de la representación. Respecto de acontecimientos como el nazismo y la "solución final", White lo plantea del siguiente modo:

> […] ¿hay algún límite en el tipo de relato que puede responsablemente ser contado acerca de estos fenómenos? ¿*Pueden* estos acontecimientos ser responsablemente tramados en *cualquiera* de los modos, símbolos, tipos de trama y géneros provistos por nuestra cultura para entender algo de tales acontecimientos extremos de nuestro pasado? ¿O pertenecen el nazismo y la solución final a una clase especial de acontecimientos tales que, incluso a diferencia de la Revolución francesa, la guerra civil americana, la Revolución rusa y la Larga marcha china, deben ser considerados en cuanto que manifiestan solamente un relato, que es posible tramarlos de una única manera, y que denotan una sola clase de significado? (White, 1992: 190)

La pregunta fundamental es, entonces, si la propia naturaleza de los acontecimientos establece límites a lo que puede decirse sobre ellos y, en consonancia con ello, cómo son establecidos esos límites. Saul Friedlander distingue dos tipos de cuestiones que pueden surgir en la consideración del tema del tramado histórico y el problema de la verdad: por un lado, cuestiones epistemológicas suscitadas por las "narrativas contrapuestas"; por otro lado, cuestiones éticas basadas en modos que sean inaceptables de tramar. Las narrativas contrapuestas pueden ser evaluadas respecto de su fidelidad al registro fáctico, amplitud y coherencia, pero las narraciones tienen también elementos poéticos y retóricos, entre los que se cuentan modelos de relato genérico que suministran las tramas. El conflicto entre narrativas contrapuestas se "resuelve" en el ámbito de los significados diferentes que puede darse mediante el tramado.

En el discurso histórico tradicional, se presume que hay una diferencia crucial entre una interpretación de los hechos y un relato sobre ellos. Esto implica el supuesto de que hay un "relato real" (que es distinto de uno imaginario) y un "relato verdadero" (que se diferencia de lo falso). Para White, sin embargo, los hechos imponen límites a las clases de relatos que pueden contarse, pero sólo si creemos que los acontecimientos poseen un tipo de "relato" de forma y un tipo de "trama" de significado. Con este criterio, se tendrían que desechar de las listas de narrativas contrapuestas las que planteen relato cómico o pastoral con mirada

optimista, porque falsea los hechos. Pero esto se puede hacer en el caso de que se lo presente como una representación literal (esto es, no figurativa) y en el caso de que el tipo de trama se presente como inherente a los hechos (no como impuesta). ¿Cómo responde White a estos interrogantes? Si es presentado como una representación figurativa de los acontecimientos, entonces la cuestión de la veracidad cae bajo los principios que gobiernan "nuestra evaluación de la verdad de las ficciones" (p. 194). Las diferencias entre narrativas contrapuestas son diferencias entre los modos de tramar que predominan en ellas y, como las narrativas son siempre tramadas, son comparables. En el caso del tramado de acontecimientos como el nazismo en modo cómico, estaría justificado apelar a los hechos para desecharlo. Sin embargo, cabe la pregunta por si el modo irónico no tendría algunas herramientas para hacer un comentario metacrítico. En este sentido, no sería justificado expulsar este tipo de forma narrativa sobre la base de la infidelidad para con los hechos. Es así que habría que, según Friedlander, desechar estos relatos porque "bajo la apariencia de retratar fielmente los hechos más horribles de la vida en la Alemania hitleriana, en realidad dan un tono estético a toda la escena y transforman sus contenidos en fetiches y objetos de fantasías sadomasoquistas" (White, 1992, p. 195). White no estaría de acuerdo en dar legitimidad a este tipo de afirmaciones taxativas que siguen sosteniendo un fondo de objetividad inexistente. Estas representaciones serían inaceptables independientemente de la rigurosidad o veracidad de sus contenidos fácticos, porque ofenderían a la moralidad o el buen gusto. Sin embargo, esto ha cambiado y esto parece indicar que determinado cuerpo de contenido fáctico requiere una forma específica de narrativa, un género noble como la épica y la tragedia. En este sentido, a un caso como el del comic *Maus* de Art Spiegelman, que construye una visión particularmente irónica del exterminio, no se le puede negar que también construya un relato conmovedor. Para White, no habría nada en *Maus* de la estetización de la que se queja Friedlander, pero de ningún modo negaría que es, evidentemente, una obra de estilización, figuración y alegorización.

Por su parte, Berel Lang también se pronuncia sobre el problema de la representación (de las limitaciones de las representaciones literarias y su inferioridad moral) en términos extremos. Este autor supone una oposición radical entre discurso figurativo y discurso literal, una identificación entre lenguaje literario y lenguaje figurativo y la excepcionalidad absoluta de acontecimientos como el del holocausto, al que considera un acontecimiento paradigmático. En su planteo, el lenguaje figurativo realiza una serie de operaciones complejas: no sólo gira o vira bruscamente más allá de la literalidad de la expresión, sino que también desvía la atención de las situaciones acerca de las que pretende hablar. Las expresiones figurativas añaden algo al

objeto y la figuración produce estilización y una perspectiva sobre el referente de la emisión ocultando o modificando el referente (la figuración humaniza a los agentes y los generaliza, mientras el autor se entromete en el discurso como el agente de ese acto de figuración sin el cual el sujeto del discurso permanecería impersonal). Lang no piensa, estrictamente, que no puedan ser representados determinado tipo de acontecimientos, pero es evidente que algunos hechos paradigmáticos deberían ser contados sólo en una forma literal y fáctica. Para White, en cambio, las afirmaciones de Lang hay que pensarlas en toda narrativa sobre el holocausto, pues Lang parece defender la idea de escritura intransitiva, a la que considera el tipo de discurso apropiado para la discusión de los temas filosóficos y teóricos surgidos en la reflexión sobre el holocausto.

¿Cómo es que la escritura intransitiva podría resultar útil como modo de resolver algunas cuestiones suscitadas por la representación del Holocausto? Para Barthes, "escribir" en el modernismo literario no connota ni una relación activa ni una pasiva, sino una relación media. Lo que el modernismo prevé, de acuerdo con Barthes, es un orden de experiencia más allá de o previo a aquel que se expresa en los tipos de oposición que se está forzado a trazar (entre sujetos agentes y pacientes, subjetividad y objetividad, literalidad y figuratividad, hecho y ficción, historia y mito, etc.) en cualquier versión del realismo. Con White, es posible creer que las anomalías, enigmas y encrucijadas que se encuentran en las discusiones sobre la representación de acontecimientos como el holocausto son el resultado de una concepción del discurso que le debe demasiado a un realismo que es inadecuado para representar acontecimientos de este tipo, modernistas por naturaleza. El "modernismo cultural" resulta ser una categoría adecuada para la discusión porque refleja una reacción a los esfuerzos de los escritores del XIX por representar la realidad de forma realista, donde la *realidad* es entendida como "historia" y la *forma realista* significa el tratamiento no sólo del pasado, sino del presente como *historia*. En efecto, White es muy contundente en relación con los límites de la representación:

> De hecho, no creo que el holocausto, la solución final, la Shoah, el Churban o el genocidio alemán de los judíos sea más irrepresentable que cualquier otro acontecimiento de la historia. Se trata de que su representación, ya sea en la historia o en la ficción, requiere cierto tipo de estilo, el estilo modernista, que fue desarrollado para representar la clase de experiencias que el modernismo social hizo posible, el tipo de estilo que encontramos en varios escritores modernistas, entre los que hay que citar como ejemplo a Primo Levi. (White, 1992: 215)

En "El entramado histórico y el problema de la verdad" (2007a), White asegura que en toda representación de fenómenos históricos hay una relatividad irreductible que es una función del lenguaje que se usa para describir sucesos del pasado en tanto posibles objetos de explicación y

comprensión. Toda narración es una suerte de "contenedor" de datos históricos que, lejos de ser neutral, impone a dichos datos, todo lo que una entidad lingüística implica. Para White, las descripciones narrativas contienen en sus afirmaciones y argumentaciones elementos poéticos y retóricos con los que transforman al conjunto de acontecimientos en un relato. El "tramado" de un relato es, precisamente, "la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular" (1992: 18). Según de qué tipo de relato se trate, la argumentación en la representación histórica ofrece una explicación invocando principios de combinación que sirven como presuntas leyes de explicación histórica. Los distintos "relatos posibles" se producen por el tipo de entramado que puede conferirse en la representación a los hechos y no se vincula tanto con los hechos en sí como con una serie de decisiones que, podría argüirse, competen a la dimensión estética y ética de la configuración del relato. En este sentido, White considera que no es sostenible la distinción entre el relato histórico y el relato de ficción, tomando como criterio de distinción el hecho de que relatan acontecimientos reales o imaginarios, dado que existe una serie de mecanismos poéticos que determinan la producción del texto, que son los mismos en uno y otro caso y, en ambos, la relación con el pasado es necesariamente emotiva.

Es por este motivo que la dimensión poético-expresiva es ineludible en la consideración de todo relato sobre acontecimientos históricos, y es la teoría literaria moderna la que ofrece el modo adecuado de enfrentar sistemáticamente la construcción de los relatos sobre la historia y el tipo de vínculo que generan. Lo que distingue a los relatos históricos no es siquiera la selección de sucesos de que dan cuenta, sino el acto poético particular y constructivo con el que el historiador configura su campo histórico, es decir, el registro histórico antes de todo análisis. Considerando a la obra histórica de este modo se pueden reconocer varias dimensiones como la ordenación cronológica de los acontecimientos en una secuencia, la composición de un relato con una estructura paradigmática de tres actos y la explicación por medio de una trama (romance, tragedia, comedia, sátira), entre otras. El estilo que adquiera la representación depende de las elecciones que se hagan en relación con estos aspectos. Las posibilidades de prefiguración tienen para White relación a tropos (la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía), y el relato histórico es una forma impuesta al pasado, una pura forma discursiva.

Cada tropo prefigura el campo histórico y favorece diversas estrategias para dar cuenta de los sucesos históricos. En *Shoah* de Lanzmann, se pueden reconocer todos los elementos de una obra histórica de acuerdo con estas consideraciones whiteanas. Posee una ordenación de acontecimientos (con una estructura que parte del testimonio de los sobrevivientes hacia la organización de la resistencia), construye un relato con un principio, un medio y un final,

ofrece algún tipo de explicación a partir de la construcción de una trama con esquemas axiológicos bien definidos, acude a todo el poder de la imagen cinematográfica en la construcción metafórica de un cuestionamiento sobre la muerte y, sobre todo, se convierte en una obra histórica no sólo en tanto considera un acontecimiento histórico (el *campo* como *nomos* del exterminio), sino en tanto elabora una problematización sobre la historia. En la medida en que constituye un modo particular de acceder al pasado al convertirse en un discurso sobre el pasado para pronunciarse sobre los valores que el mismo relato establece, elabora una interpretación sobre la historia mientras se constituye a sí mismo en relato histórico.

Un enfoque narrativista[112] como el de White se ocupa de analizar los mecanismos que se ocultan tras las operaciones de la narración y explicación históricas. De acuerdo con esta propuesta, pierde sentido la pregunta por las condiciones de veracidad de la obra que da cuenta del pasado, pues la verdad o falsedad son consustanciales a la naturaleza enunciativa del relato. En algún sentido, pierde razón de ser la pregunta por las posibilidades representativas de la imagen frente a acontecimientos como el del exterminio y también la defensa a ultranza de Lanzmann de la palabra del testigo y la "no-imagen" como los únicos mecanismos a través de los cuales se puede contar el exterminio.

La argumentación en *Shoah* no se deduce de la adecuación de las imágenes a pruebas documentales tradicionales, sino que proviene de los esquemas generados por las herramientas más específicamente cinematográficas –como el montaje y la construcción de imágenes poéticas- que permiten a Lanzmann producir un tipo de representación que también es histórica en tanto configura una narración sobre el acontecimiento. Importa en *Shoah* la voz de los testigos, la organización que Lanzmann le proporciona y el modo en que él, como documentalista, elige explayarse sobre el suceso histórico y su construcción temporal. Su interpretación reside en "poner el cuerpo" y en el modo en que utiliza los protocolos del cine documental convencional o en el cine documental de testimonio (posiblemente, inaugurado por *Shoah*). La pregunta por la temporalidad (del acontecimiento y su representación) vuelve a traer el problema de la escritura de la historia, que no es otro que el problema de la representación histórica.

Según Enzo Traverso, el denominado "giro lingüístico" tuvo un impacto muy fecundo en la historiografía contemporánea. Dicho sucintamente, se trata de las corrientes intelectuales norteamericanas reunidas a fines de los años sesenta en su encuentro con el estructuralismo francés y también con la filosofía analítica y el pragmatismo. Propició que se hiciera hincapié en la dimensión textual del saber histórico, "reconociendo que la estructura de la Historia es

[112] Usualmente contrapuesto al enfoque cognitivista en la filosofía de la historia.

una práctica discursiva que incorpora siempre una parte de ideología, representaciones y códigos literarios heredados, que se refractan en el itinerario individual de un autor" (Traverso, 2007b: 57). Esta modificación ha inclinado la práctica historiadora hacia una dialéctica nueva entre interpretación y realidad al tiempo que poniendo en cuestión la propia actividad del historiador.

Una crítica frecuente a este tipo de aproximaciones históricas es la supuesta reducción del mundo social a una construcción discursiva. En algún sentido es cierto que se deja de lado la búsqueda de la verdad como algo objetivo por fuera del mundo discursivo, pero de ninguna manera esto implica que haya en las aproximaciones del giro lingüístico una reducción ingenua o una negación de los acontecimientos. A la luz de esta crítica se comprende el tono radical de Traverso al protestar que la Historia no puede ser asimilada a la literatura porque aún perviven en su manera de concebir la práctica historiadora la búsqueda de que la construcción histórica se corresponda o se restrinja a la realidad y que la argumentación no debe dejar de lado la exhibición de pruebas. En este sentido, califica de relativismo radical al tipo de concepción como la de White, a quien lee como un reductor de los hechos históricos a artefactos retóricos reconducibles a "protocolos lingüísticos", identificando la narración histórica con la producción literaria. Es cierto que White considera que las narraciones históricas son "ficciones verbales cuyos contenidos pueden ser tanto inventados como encontrados y cuyas formas están más cerca de la literatura que de la ciencia" (2003: 65).[113] Pero el hincapié en los protocolos literarios no conduce a White a una negación de la historia a pesar de que Traverso vea en White una expulsión del problema de la objetividad del contenido del discurso histórico. Resulta difícil especular con qué tipo de representación no estaría haciendo precisamente esta operación. Asumir que la historia toma la forma de un relato, de ninguna manera implica aceptar que se trata de una ficción, aunque ésta, en efecto, no sea para nada desechable en términos de pronunciamientos sobre la historia. Como Traverso mismo reconoce, "White tiene razón al advertir contra la ilusión positivista de fundar la Historia sobre una pretendida autosuficiencia de los hechos" (2007b: 59). Sin embargo, el historiador italiano comprende mal a White si asume que narración histórica (la construcción por medio de un relato) y ficción histórica (la construcción literaria del pasado) se superponen. Podría agregarse, Traverso incurre en un error si no percibe ninguna posibilidad para la ficción histórica de hacer pronunciamientos sobre el pasado. A partir de estos dos elementos –narración histórica y ficción histórica- es posible pensar la construcción de *Shoah* de Lanzmann y ubicarla en el

[113] White, Hayden, *El texto historico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 65.

campo del archivo sobre el testimonio del exterminio, al tiempo que en el de las ficciones históricas, ideológicamente moduladas.

El cuestionamiento del historicismo, con su tiempo lineal, homogéneo y vacío, su causalidad determinista y su teleología que transforma la razón histórica en ideología del progreso no debe conducir a negar, en términos de Traverso, el rechazo de toda noción de objetividad fáctica en la reconstrucción del pasado. Lo que Traverso llama "relativismo radical de White" lo conduce a una comparación o correspondencia paradójica con el "fetichismo del relato memorial" opuesto a cualquier archivo. Esta actitud la identifica con la premisa de Lanzmann en *Shoah*:

> Esta extraordinaria película ha sido un momento esencial, a mitad de los años ochenta, tanto para integración del genocidio de los judíos en la conciencia histórica del mundo occidental como para la integración del testimonio entre las fuentes del conocimiento histórico. Los trabajos de la memoria recibieron con esta película un importante impulso y, sin duda, no sería exagerado afirmar que el estatuto del testimonio en la investigación histórica no ha sido el mismo después de esta obra. (Traverso, 2007b: 60)

Lanzmann considera a su película no como un monumento, sino como un acontecimiento que, según Traverso, sustituye al acontecimiento real poco a poco hasta volver inútiles los archivos, esto es, las pruebas fácticas que quedan del acontecimiento. Traverso recupera una entrevista realizada a Lanzmann en la que afirma que "*Shoah* no es una película sobre el Holocausto, no es un derivado, no es un producto, sino un acontecimiento original. Guste o no a muchos […] mi película no sólo forma parte del acontecimiento de la *Shoah*: contribuye a constituirla como acontecimiento" (Lanzmann, 2000). Más allá del tono de las declaraciones, es fundamental reconocer el intento de restituir a los protagonistas –a las víctimas principalmente- la posibilidad de ser agentes del relato de su propio pasado, dándoles la posibilidad de contar y contarse. Sin embargo, este esfuerzo no implica despreciar la labor interpretativa de documentos más convencionales. Es complejo aceptar que su película sustituye al acontecimiento, pero no que se convierte, efectivamente, en un acontecimiento en cada una de las tomas de la palabra y en cada una de las reposiciones del film. Es dificultoso afirmar que *Shoah* es la Shoah histórica, pero no parece tan problemático pensar que el film es, de algún modo, parte del acontecimiento en tanto paratexto privilegiado.

Sin duda, es problemático afirmar junto con Traverso que *Shoah es* el exterminio o que éste quede reducido a una construcción discursiva, "a un relato moldeado por el lenguaje, en el que el testimonio ya no envía a una realidad fáctica originaria y fundadora, sino, al contrario, donde la memoria se sostiene a sí misma, constituyéndose en acontecimiento" (2007b: 61). Lanzmann se ha pronunciado en contra del archivo convencional y del análisis tradicional de pruebas y el intento de explicación y esta interdicción ha sido vista como una suerte de "sacralización de la memoria", con un matiz oscurantista que contradice la premisa historiadora del intento de

interpretación, a la que Levi ha llamado "la comprensión salvadora" (*la salvazione del capire*), que era el objetivo de la rememoración del pasado.

7. Lo que queda de los campos

Traverso ve con buenos ojos el esfuerzo agambeniano en *Lo que queda de Auschwitz* (aparecido en 1998) aunque tal vez su mirada pierde de vista su enfoque exclusivamente metafísico –y no historiográfico. En este texto, Agamben interroga e intenta al menos bordear la aporía del exterminio, "una realidad tal que excede necesariamente sus elementos fácticos" creando un hiato "entre los hechos y la verdad, entre la constatación y la comprensión" (Agamben, 2005: 9). Según Agamben, la aporía del exterminio se manifiesta en la estructura del testimonio como en ningún otro lugar, pues la imposibilidad de testimoniar se encuentra, paradójicamente, con la imposibilidad del lenguaje en sí. Agamben no aborda la figura del testigo como fundamento epistemológico o histórico, sino que intenta dar cuenta de él para, entre otras cosas, identificar la subjetividad que se hace posible en el *campo*.

El análisis agambeniano comienza por relevar en los testimonios cuáles son las razones para sobrevivir en el espacio biopolítico absoluto del *campo,* que se revela habitado por la pura vida biológica expuesta a la destrucción. Analizando testimonios, asume que una de las razones del deportado para sobrevivir es la de convertirse en testigo, es decir, la de ser fuente de la memoria del acontecimiento del exterminio. En este punto –como en otros a lo largo de toda su argumentación- Agamben remite a Levi, quien ha dedicado su supervivencia a "relata[r] sin cesar". Levi deviene escritor –aún a pesar suyo- con el único fin de testimoniar al punto de asegurar "estoy en paz conmigo mismo porque he testimoniado" (Agamben, p. 15). Se podría citar también a Robert Antelme, quien, apenas comenzado el prólogo de *La especie humana* (publicado por primera vez en 1947), dice: "…acabábamos de volver, traíamos con nosotros nuestra memoria, nuestra experiencia totalmente viva y sentíamos un deseo frenético de decirla con pelos y señales" (2001: 9).

En *Los hundidos y los salvados* (1986), Levi presenta al musulmán –el detenido de Auschwitz que había llegado al último estado de agotamiento físico y psicológico- como el "testigo integral", esto es, el único que puede testimoniar porque ha estado "dentro" del acontecimiento, pero ya no tiene fuerzas para hablar aunque tenga mucho que decir. Acudiendo a esta figura, Levi intenta, como explica Traverso, referir el carácter subjetivo y precario de los relatos realizados por los testigos existentes, es decir, testigos que "no habían visto a la Gorgona". Con esta operación, Levi alude a la imposibilidad de buscar objetividad o completitud del acontecimiento en los testimonios de quienes tenían menos para decir, pero podían hablar. El

musulmán se convierte para Agamben en el paradigma de los *campos*, es decir, en la figura de subjetividad propia del acontecimiento del exterminio, como producción de subjetividad por antonomasia. Es posible percibir cierto solapamiento entre el "testigo integral" de Levi y el musulmán de Agamben, pero los enfoques son distintos y hacer caso omiso de ello puede acarrear malas lecturas de las argumentaciones de ambos autores.

Para Agamben, la imposibilidad de testimoniar constituye la refutación del negacionismo, la prueba irrefutable del *campo*. El exterminio es aquello de lo que es imposible testificar (aquí, el testigo integral de Levi es el verdadero testigo de Agamben). Los que como Levi pueden testimoniar, dan testimonio de la imposibilidad de hacerlo. Esto implica para Agamben asumir que los acercamientos tradicionales fracasan ante un acontecimiento para cuya descripción las categorías y estructuras de pensamiento se muestran insuficientes. Este es el punto que Traverso critica en la lógica del *campo* que Agamben plantea. Traverso problematiza el punto de la siguiente manera:

> A sus ojos, el núcleo profundo de Auschwitz no se encuentra en la exterminación, sino en la 'producción' del 'musulmán', esta figura híbrida entre la vida y la muerte. Por ello es un icono de todo esto (tomando como pretexto la modestia de la hace prueba Levi cuando indica los límites de su propio testimonio). Pero a esta visión de los campos nazis como lugares de dominación biopolítica sobre los detenidos, reducidos a la 'vida desnuda' (*nuda vita*), le falta espesor histórico. Agamben parece olvidar que la gran mayoría de judíos exterminados en los campos nazis no eran 'musulmanes', porque no fueron enviados a las cámaras de gas cuando estaban al límite de sus fuerzas sino el mismo día de su llegada al campo. Si Agamben ha podido descuidar un hecho tan evidente, es precisamente porque esto no constituye a sus ojos el núcleo del problema. (2007: 62)

En esta confrontación, quedan exhibidas las diversas preocupaciones de ambos autores. Como historiador, Traverso está interesado en el modo en que se produce el exterminio y las formas en las que la historia puede lograr dar cuenta de él como acontecimiento[114] También se ve convocado por la problemática del testimonio, al que percibe como una cuestión compleja en el ámbito de las disputas por la memoria del exterminio. Por su parte, resulta difícil especular con que Agamben intente dejar de lado el hecho histórico concreto del exterminio de miles de hombres, mujeres, niños y ancianos en el mismo día de su deportación; sin embargo, es evidente que su preocupación es eminentemente metafísica y le interesa "el resto" de lo humano en la máquina inhumana y la producción concreta de subjetividad en el espacio biopolítico del *campo*. En este sentido, piensa la figura del musulmán como el paradigma del *Lager*, en tanto producción de subjetividad. Esto no implica, al menos en principio, que sea o no el núcleo del exterminio histórico, pero es una forma paradigmática en la que subjetividad y

[114] Así lo hace Traverso (2003) en *La violencia nazi.* En este libro, Traverso realiza una suerte de etnografía del campo de exterminio y en donde repiensa la historia de la violencia a partir de la discontinuidad del nazismo.

acontecimiento se vinculan. Lo que se pone en evidencia en la acusación de Traverso es que su interés, o mejor, su enfoque, tiene poco que ver con la dimensión que persigue Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*, pues "lo que queda" es la imposibilidad de testimoniar y por eso es un acontecimiento radical cuya negación se refuta en cada testimonio.

Traverso dice, además: "[Según Agamben] Si Auschwitz ha existido no es tanto porque tenía cámaras de gas, sino porque los supervivientes han podido restituir una voz al 'musulmán', el 'testigo integral', arrancándole de su silencio" (p. 62). Traverso está convencido de que, en esta operación, la Historia queda reducida a una construcción lingüística cuya memoria –separada de lo real- constituye la trama. Asegura, asimismo, que esto mantiene intacta la "aporía" de Auschwitz y la priva de la verdad de base material. Sin embargo, este *excursus* pone de manifiesto la compleja relación que la Historia establece con la memoria cuando las dos dimensiones se acercan al problema de la noción de verdad que manejan y cuando el encuentro entre historia/memoria se produce desde enfoques historiográficos o filosóficos. Esto no quiere decir que la desterritorialización de las zonas del saber no pueda ser productiva, sino que la lectura de los autores debe ser caritativa en relación con su lógica y contexto.

8. La memoria del exterminio. O de la catástrofe

Recordando la interdicción de Adorno con respecto al arte después del exterminio, podría seguirse a Traverso en que "ni el mundo que ha sobrevivido a los estragos de la masacre industrializada puede prescindir del arte" (2011: 133). La tarea que tiene asignada es también la de poner de manifiesto el horror: lo imposible no es el arte, sino el arte como *antes.* La ruptura de la civilización "cambió el contenido de las palabras, transformó el material mismo de la creación poética, la relación del lenguaje con la experiencia" (p. 134), de modo que hay que repensar el mundo moderno a la luz del cruce entre una nueva epistemología de la historia y la catástrofe histórica.

Adorno asegura que la cultura sólo subsiste como expresión de una dialéctica negativa, es decir "el reflejo estético de una herida que rechaza tanto el consuelo lírico como la pretensión de recomponer una totalidad quebrada" (p. 134). Para Adorno, el exterminio está en una relación de ruptura y continuidad con la historia de Occidente e inserta su reflexión inscribiéndola en una crítica de la civilización industrial. El progreso industrial revelaba sus costados más antihumanistas y regresivos. Pero no se puede identificar a Adorno con un simple negador de la *Aufklärung*, pues, en clave benjaminiana, en realidad problematiza la idea de progreso con miras a redefinirla y no a negarla. En todo caso, habría que repensar el progreso a la luz de una

escisión histórica que implica recuperar el potencial crítico que la noción de progreso tenía en su momento para luchar por la emancipación.

Dicho sucintamente, con el exterminio, se ha consolidado "la aniquilación en lugar del mundo reconciliado" (p. 143). Enfrentó al pensamiento con su carácter más indigno y develó la barbarie presente en el despliegue de la civilización occidental. Por eso, Adorno denuncia que la lógica concentracionaria impregna al conjunto de la cultura, como si la promesa ilustrada, "aquella que soñaba con una sociedad definitivamente liberada de oscuras y bárbaras ataduras, hubiera encontrado en la lógica del exterminio masivo de seres humanos su más absoluto *mentis"* (Forster, 2000: 79). Entre otros pensadores, Adorno hace advertir que asistimos al derrumbe de lo que se ha denominado "civilización", pues se trata de una construcción en la que el nacimiento y la muerte se vuelven inhumanos y abstractos.

Si existe una cuestión propia de la representación del exterminio, tiene que responder a la condición que en tanto suceso impone a la representación. Preguntarse por la representación de los *campos*, debería remitirse a la certeza de que se trata de la experiencia de la discontinuidad, cualitativamente distinta de aquellas que constituyen la vida ordinariamente y las que se suponía constituirían el camino del hombre hacia la paz, el progreso y la mayoría de edad.[115] Es teniendo en cuenta estas consideraciones que puede considerarse al arte, junto con el lenguaje y el pensamiento, depositario de un legado vinculado a la obligación de presentar lo impresentable. De modo que, ante la problemática en torno a la deconstrucción del lenguaje, el decir del descrédito, la caída del paradigma teleológico y la representación de lo irrepresentable, puede pensarse a la figura del artista como custodio de un resquicio para el decir. En algún sentido, puede considerarse que en ese decir radica una posibilidad poiética del hombre-artista ligada al ámbito de la narratividad.

A más de sesenta años de la apertura de Auschwitz, Didi-Huberman (2006a) afirma que persiste la impresión de una necesidad política y, al mismo tiempo, "una terrible disyuntiva en cuanto al propósito de los rituales de la memoria (nunca más)" (p. 1011). Wieviorka habla de una "memoria saturada" (2005: 9), y Traverso advierte sobre cierta "obsesión memorialista".[116] La pregunta que se suscita es de qué está saturada la memoria y cuál es la forma adecuada para

[115] La idea es de Immanuel Kant. En *¿Qué es la Ilustración?*, Kant asegura que se asiste (en pleno siglo XVII) a un momento de tránsito hacia la mayoría de edad de la humanidad.

[116] Esa expresión aparece en una nota del diario *El país* del 16 de mayo de 2007. Se puede leer en http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Enzo/Traverso/advierte/actual/obsesion/memorialista/politica/conmemoraciones/elpepuespcat/20070516elpcat_35/Tes. Consultada 01/08/2012. Con esta expresión, Traverso se refiere al modo en que prolifera el "turismo de la memoria", los centros de investigación y todo un proceso de reificación del pasado que transforma al pasado en un objeto de consumo, al que se accede en formas "embellecidas" o neutralizadas, pero sin duda convertidas en mercancías rentables preparada para ser recuperadas por la industria del turismo y el espectáculo.

abordarla. En los términos de la idea de historia y tiempo que se ha expuesto hasta aquí, se trataría de ver de qué modo las representaciones pueden conservar o "revivir" la experiencia del exterminio (si es que es posible plantearlo en estos términos). Wieviorka propone pensar que una memoria saturada es una "memoria amenazada en su misma efectividad" (Wieviorka, 2005: 9), que abre un interrogante histórico sobre el modo en que es posible desaturar la memoria, que no sea a través del olvido, esto es, que se vincule más a un "reinventar", a un arte de la memoria capaz de volver legible el acontecimiento. Es en este terreno donde las representaciones se vuelven tan esenciales como problemáticas. La legibilidad de un acontecimiento histórico como el exterminio depende de la capacidad para abordar sus singularidades. Una de estas es –como se viene explicitando- el papel de los testigos en la transmisión del *campo* como acontecimiento.

Para Traverso, dado que Auschwitz se ha convertido en el punto neurálgico de la memoria colectiva occidental y centro de representaciones que construyen el pasado en el que se instala como figura privilegiada el testigo -el superviviente de los campos nazis o, como dice Traverso, de "guerras, genocidios, depuraciones étnicas y represiones políticas y militares" (2007: 15) -, el historiador no puede desoír las palabras de este portador del recuerdo y, en consecuencia, debe modificar su forma de trabajo. En este sentido, el paradigma de una Historia concebida como proceso de acumulación para comprender las coordenadas territoriales, demográficas, institucionales y mentales de una época, se siente cuestionado por la aparición del testigo, capaz de restituir texturas a la experiencia histórica. La relación entre historia y memoria se abre, entonces, como campo problemático ineludible. La memoria, entendida como "las representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, estructura identidades sociales, inscribiéndolas en una continuidad histórica y otorgándoles un sentido, es decir, una significación y una dirección" (Traverso, 2007a: 69) vía la dimensión subjetiva, parece contemplar más elementos que los considerados por la disciplina histórica en términos tradicionales y "se presenta como una Historia menos árida y más 'humana'" (Traverso, 2007a: 13). En la forma de una suerte de historia "amplificada", se instala en el espacio público y en el imaginario colectivo, previa selección y reinterpretación en función de las premisas culturales y las conveniencias políticas del presente.

Traverso propone una mirada sobre la relación entre historia y memoria que considera a la historia como una parte de la memoria. Afirma que, para existir como campo del saber, no alcanza con liberarse de la memoria poniendo distancia como parece hacer la historiografía tradicional. Podría decirse incluso que el alejamiento radical entre memoria e historia tiene consecuencias perjudiciales para el trabajo del historiador y son problemáticas también sus

implicancias políticas. En la concepción de Traverso, la contaminación entre historia y memoria es fructífera además de ineludible, de modo que la "singularización" de la historia que se produce por medio de la memoria no sólo se revela como epistémicamente fundamental, sino que, tal como Traverso reclama, hay que atender al testigo porque "capta un acontecimiento crucial, el vaivén de toda una vida" (p. 24). Un documento es algo que el historiador puede descifrar, analizar y explicar, y algo que al testigo puede decirle muchas más cosas. Esto no implica el privilegio epistémico del testigo o el sobreviviente, sino que pone en evidencia su condición de agente histórico, políticamente responsable y epistemológicamente relevante.

Shoah entrelaza diversos testimonios a partir de los cuales se articula un relato sobre el acontecimiento de la vida, la muerte y la supervivencia *en* y *a* Auschwitz. Recuperando la idea benjaminiana de montaje y el *Nachleben* warburgiano, es posible pensar la función cultural que cumple el film de Lanzmann. La idea de supervivencia que traza implica la necesidad de una apoyatura no-convencional para su tránsito por la cultura, que se consolida a partir de uniones y escorzos problemáticos sobre la historia, aun cuando Lanzmann lo plantee como un intento totalizador. La idea de conocimiento histórico que propone Didi-Huberman puede iluminar estas reflexiones en relación con las formas de hacer historia y la articulación de un discurso histórico-artístico como el de *Shoah*:

> […] se trata de un 'ahora', es decir, de un estado de nuestra experiencia presente desde donde emerge, de en medio del inmenso archivo de textos, imágenes o testimonios del pasado, un momento de memoria y legibilidad que aparece –como enunciado capital en la concepción de Benjamin- como un *punto crítico*, un síntoma, una enfermedad en la tradición que, hasta ahora, ofrecía al pasado su marco más o menos reconocible. (Didi-Huberman, 2006a: 1015)

Este punto crítico es para Benjamin una *imagen dialéctica* que permite construir constelaciones que ayudan a leer la complejidad de la historia. En este sentido, *Shoah* plantea una suerte de constelación, configurada a partir del montaje como mecanismo de legibilidad y estructuración de una temporalidad fragmentada y discontinua. Cada uno de los testimonios del film de Lanzmann anacroniza el exterminio como acontecimiento y se vuelve presente una y otra vez. Es así que es posible repensar el "re" intensivo de la representación y plantear la lectura de *Shoah* desde una lógica de la recalcación, que involucra una relación ambigua entre lo visible y lo invisible, entre lo que puede ser filmado y lo que no.

¿Cómo "extraer" legibilidad histórica de esa visibilidad? En términos de Lanzmann, la experiencia del *campo* es una "historia infilmable", por eso prefiere el recurso –que Didi-Huberman califica de "radical" como explicita en *Imágenes pese a todo*- de rechazar toda visibilidad de los archivos de la *Libération*, a fin de construir otro tipo de archivo (sobre la base

de una escucha atenta). Sin embargo, el argumento de rechazar las imágenes de la liberación porque han sufrido manipulación[117] queda sin efecto, pues difícilmente se pueda pensar una imagen que no haya sido manipulada (ya sea en su circulación o en su misma materialidad). *Shoah* de Lanzmann es fiel testimonio de esto. En todo caso, debería asumirse "la doble tarea de volver legibles esas imágenes al tiempo que haciendo visible su construcción" (p. 1015). En este sentido, una expresión de Didi-Huberman puede volverse una premisa para pensar las complejidades de la representación de Auschwitz: "Abrir los ojos sobre la historia, es comenzar por *temporalizar las imágenes* que nos quedan" (p. 1023). Las imágenes "que quedan" del acontecimiento del exterminio son, precisamente, las que pueblan el film de Lanzmann.

En toda indagación sobre la memoria, Marcel Proust y la *Recherche* son referencia obligada. En este sentido, Benjamin recuerda en "Una imagen de Proust" que el escritor no describe la vida tal y cómo fue, sino "cómo la rememora quien la ha vivido". La memoria se presenta como la dimensión eminentemente subjetiva de la historia y queda atada afectivamente a los hechos que se han presenciado y vivido. El relato de un testigo es siempre "un" relato posible desde una subjetividad que se construye en ese mismo relato también. Es decir, "será siempre su verdad, es decir, la imagen del pasado depositada en sí mismo" (Traverso, 2007: 22).

Traverso asegura que el carácter que podría denominarse dinámico de la memoria se caracteriza por no poder fijarse, pues está siempre en permanente transformación. Se trata de una construcción filtrada por experiencias posteriores y las vivencias que, en el momento del recuerdo/testimonio, se hacen presentes y toman preeminencia por sobre otras. Es, en definitiva, una visión del pasado matizada por el presente. Posiblemente, en esto pensaba Benjamin cuando se refería a la "presentificación" (*Vergegenwärtigung*) como procedimiento que configura el pasado, pero que también impone unas líneas importantes a lo que el futuro podrá ser. A esto se refería cuando hablaba de una "revolución copernicana en la visión de la historia".

A partir de la crisis del historicismo, el cuestionamiento del paradigma eurocentrista y la emergencia de nuevos sujetos, historia y memoria se han disociado configurándose en una tensión dinámica. Dejando de lado la inocencia de la ilusión de no-contaminación, es evidente la influencia mutua de ambos polos en tensión. No existe memoria originaria no contaminada, pues los recuerdos son elaborados y reconfigurados por una memoria inscrita en el espacio público con sus modos de pensar y giros ideológicos. Es así que la oposición radical entre

[117] En relación con este punto, Vicente Sánchez-Biosca (2006) propone problematizar el modo en que las imágenes de los campos de concentración y exterminio han sido utilizados por el discurso que proponía lo que llama "la pedagogía del horror", con la doble función pedagógica y acusadora.

historia y memoria es, para Traverso, una empresa si no peligrosa, al menos descuidada. Indudablemente, todos estos cambios repercuten en la forma en que la historiografía presenta su objeto. Tradicionalmente, no había lugar para un relato polifónico, pero el hecho de que las denominadas clases subalternas dejen de estar excluidas y el lugar de importancia que ha tomado el testigo, implica que el historicismo denunciado por Benjamin en las *Tesis* de *Sobre el concepto de historia* debe dejar lugar a otras formas de concebir y hacer la historia.

Siegfried Kracauer utiliza dos metáforas para referirse al historiador: la del judío errante y la del exiliado. La primera metáfora apunta a la historiografía positivista que no tiene don alguno de la sabiduría ni posee una memoria virtuosa y educadora, sino sólo un tiempo homogéneo y vacío al que llena con datos "comprobables". El exiliado es el historiador de la extraterritorialidad, pues está dividido entre el pasado que explora y el presente en que vive, intentando, dificultosa o infructuosamente, configurar su propio lugar como un afuera, como un lugar de equilibrio entre pasado y presente. Siguiendo estas reflexiones, es posible afirmar que la temporalidad de la Historia y la memoria no son coincidentes por más que ambos polos de la tensión de la historicidad estén en estrecha relación. La memoria porta, según Traverso, una temporalidad que tiende a poner en cuestión el *continuum* de la Historia. Esta temporalidad "tergiversada" se puede leer en Benjamin cuando evoca en la *tesis* XV un episodio de la Revolución de 1830:

> La conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción. La Gran Revolución introdujo un nuevo calendario. El día con el que comienza un calendario actúa como un acelerador histórico. Y es en el fondo el mismo día que vuelve siempre en la figura de los días festivos, que son días de rememoración. Los calendarios miden el tiempo, pero no como relojes. Son monumento de una conciencia histórica, de la cual en Europa, desde hace cien años, parece haberse perdido todo rastro. Todavía durante la Revolución de Julio se registró un episodio que mostraba a esa conciencia saliendo por sus fueros. Cuando cayó la noche del primer día de combate ocurrió que en muchos lugares de París, independientemente y al mismo tiempo, hubo disparos contra los relojes de las torres. Un testigo ocular, cuyo acierto resultó tal vez de la rima, escribió entonces:
> *Qui le croirat! On dit qu'irrités contre l'heure*
> *De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,*
> *Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour*.

La temporalidad de la revolución no es la de los relojes, que es mecánica y vacía, sino la de la "remembranza", que se convierte en un acto redentor de la memoria de los vencidos al protestar contra el tiempo de la historia y quebrar sus esquemas. Siguiendo esta lógica, el testimonio fisura el positivismo de las pruebas y se queja de la falta de afectividad en la crónica tradicional del acontecimiento. Asimismo, *Shoah –malgré* Lanzmann- se resiste contra el documental convencional y la utilización del testimonio, configurando un entramado poético de recalcación y simulacro.

Abordar *Shoah* a fin de ver de qué modo las imágenes pueden construir sentidos históricos alternativos al hegemónico homogéneo y normativo, reconduce al problema de la legitimidad o no de la representación de los *campos* como acontecimiento. Un abordaje histórico-social plantea una serie de problemáticas como las propuestas por Traverso en relación con la película de Lanzmann y el debate que siguió originando ininterrumpidamente. Un abordaje filosófico, por otra parte, vuelve sobre la pregunta por la temporalidad de la representación histórica hacia el problema de la representación o no de un evento a través de las imágenes temporalmente moduladas (y cinematográficamente determinadas), sobre la pervivencia del acontecimiento en la representación, sobre la posibilidad de que la representación encarne al evento en algún sentido.

La dimensión específicamente metafísica del problema podría plantearse en los términos de la representación de un "horror inimaginable" o el "mal irrepresentable", figuras que aparecen con frecuencia. Pero una indagación historiadora-filosófica sobre la temporalidad de las imágenes y sobre el modo en que el cine puede ser el sustrato privilegiado para la construcción de sentidos históricos, dirige este lenguaje de "inimaginabilidad" –como plantea Andreas Huyssen- a convertirse en un "lujo injustificado, capaz de convertirse, con demasiada facilidad, en una negativa a ver o en una evasión ritualista" (Huyssen, 2002: 15). En clave benjaminiana, podría decirse que la rememoración es una obligación moral y política y, junto con Huyssen, podría señalarse que "si existe una obligación, individual y social de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes" (p. 15).

Los interrogantes que guían este capítulo se ponen nuevamente en evidencia: hasta qué punto las imágenes cinematográficas tienen un lugar privilegiado para la construcción de la memoria histórica; si es posible concebir sentidos históricos alternativos sustentados por las imágenes y la pregnancia de su potencia afectiva; y si tomando a *Shoah* como un *exemplum,* el cineasta tiene alguna preeminencia en la transmisión de la memoria colectiva. Huyssen proporciona alguna idea en relación con estos problemas: "No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total" (p. 15).

A fin de analizar el papel que tienen las imágenes en la construcción de la memoria, Huyssen parte de revisar cierta iconofobia –a favor de una marcada predilección por las palabras- para rebatirla y señalar algunas distinciones en torno a la oposición palabra/imagen. La relación entre ambos polos de esta dicotomía debería entenderse en forma de una dialéctica o una relación complementaria. El autor cree que el lenguaje se ha asociado tradicionalmente con la temporalidad y la profundidad, mientras que a la imagen le ha quedado el lugar relegado de la

superficie y el espacio. A su vez, comprende la distinción entre Historia/memoria a partir de la dimensión de la supuesta objetividad de la primera, frente a la fragilidad y falta de confiabilidad de la segunda. A fin de sustentar estas afirmaciones, Huyssen recurre al *Evangelio* según San Juan, al que vincula con la genealogía y la temporalidad en su relación con el lenguaje – "en el principio fue el verbo". En el marco de la estética moderna, recurre al *Laocconte* de Lessing, como un punto de referencia a fin de referir esta separación entre medios de imagen y medios de lenguaje para concluir de esta manera:

> […] es claro que la memoria misma está constituida por el paso del tiempo y por lo tanto está sujeta a la temporalidad, mientras que toda historiografía, puesto que depende de un punto de vista específico en un momento determinado, estará ubicada posicional y espacialmente. De esta manera, la vieja y conflictiva relación entre palabra e imagen se vincula a la relación oposicional entre la historia –es decir, la historiografía en su concepción moderna- y la memoria. Sin embargo, mientras que la historia y la memoria pueden pertenecer a registros discursivos diferentes, ninguna de las dos puede ser categóricamente separada de la otra. (Huyssen, 2002: 17)

Historia y memoria son fundamentales en las representaciones: "Cuando las palabras fallan, puede entrar en escena una imagen, y cuando las imágenes resultan opacas, las palabras pueden revelar un significado oculto o un contexto complejo" (p. 17). En diversos contextos, surgen cuestiones problemáticas vinculadas con esa suerte de competencia entre las palabras y las imágenes. En particular, los *campos* como acontecimiento histórico han funcionado –por motivos históricos, historiográficos y académicos- como un prisma a partir del cual mirar otros casos de genocidio y violencia de Estado. Al interior del debate estético y político sobre el papel de la imagen y la palabra en la representación del "trauma histórico", como lo denomina Hyussen, las representaciones cinematográficas han resultado de gran importancia. A la luz de estas consideraciones, *Shoah* de Lanzmann representa la posición más intransigente que rechaza la interpretación directa de los campos valorando sólo los testimonios que, a partir del modo en que se articula la lógica fílmica, no dejan de producir imágenes de todo tipo: no sólo las imágenes mentales que pueden construirse en el espectador al oír los relatos, sino las imágenes más o menos explícitamente que construye el realizador, además de una lógica temporal concreta. *Shoah* valora el relato verbal conmemorativo frente a la recreación visual y pretende poner en evidencia la oposición entre ficción narrativa y hecho rememorado, valorando –sólo en apariencia- más las palabras que las imágenes. Este planteo simplifica la discusión, pues de lo que se trata es en realidad de comprender que las rememoraciones verbales de los testigos son "recreaciones fílmicamente captadas más que voces evocando un pasado que se supone no contaminado y almacenado en un sitio seguro" (p. 19).

Podría decirse, entonces, que cualquier intento de defensa de la no-representabilidad como fundamento de *Shoah*, deja de lado la puesta en escena visual y los tintes autobiográficos del director quien, también a lo largo de las nueve horas y cuarto de duración, realiza su propio proceso de conocimiento del exterminio. El archivo incompleto de Lanzmann está compuesto de silencios y vacíos que tienen algún lugar en el corte final del film. Lo "irrepresentable" de los *campos* remite para Huyssens a la que califica como "estética perezosa de 'lo sublime de Auschwitz'" (p. 20). Lo "irrepresentable" de *Shoah* remite a lo que Lanzmann efectivamente pone en obra.

9. Catástrofe y representación históricas

En diversos pasajes de su obra, Benjamin se refirió a la idea de catástrofe, vinculándola siempre con la noción de progreso y el hecho de que nada se modifique radicalmente. En el *Libro de los Pasajes*, lo expresa del modo siguiente:

> Fundamentar el concepto de progreso directamente en la idea de catástrofe. La catástrofe misma, en cuanto tal, es el que esto 'se siga produciendo'. Porque no es lo que viene a cada vez, sino que a cada vez es lo ya dado. Así lo escribe Strindberg [...]: el infierno no es nada que se encuentre, aún, frente a nosotros, sino que es ya esta vida, aquí. [N 9 a, 1] (Benjamin, 2007a: 450)

Benjamin también ligó su pensamiento sobre la catástrofe al ámbito del arte. No hace falta más que recordar su referencia al *Angelus novus* de Paul Klee. Este vínculo entre catástrofe y arte se puede rastrear en múltiples momentos a lo largo de la historia del arte y parece un marco problemático pero sugerente para pensar al film de Lanzmann, que se inscribe tanto en el ámbito del arte cinematográfico como el de la catástrofe histórica.

Referirse al film de Lanzmann es medirse con ideas como "revolución estética" y "límites de lo visible", que están implicadas en una determinada consideración sobre la historia, vinculada a "la representación fílmica del acontecimiento catastrófico y a su invisibilidad constitutiva" (Rollet, 2011: 13). Si la catástrofe no puede ser visibilizada, habrá que pensar un estatuto filosófico, histórico o estético para las imágenes del exterminio que efectivamente existen. En este punto, se centran tal vez gran parte de las discusiones sobre los límites de la representación de acontecimientos como el exterminio, es decir, dónde "situar" las imágenes del exterminio y a partir de qué régimen comprenderlas. Sin considerarla paradigmática en un sentido amplio, *Shoah* de Lanzmann plantea una poética fílmica de la catástrofe, que puede pensarse a través de los medios de los que dispone para hacer frente al desafío de la representación de la surrealidad del acontecimiento del exterminio.

La operación historiográfica para dar cuenta del exterminio se funda sobre las huellas dejadas por el acontecimiento, pero que se apoya en una premisa ineludible: la realidad de los hechos es indisociable de su interpretación. Sean imágenes o palabras, la representación en cine no escapa a este supuesto y, aun cuando un realizador como Lanzmann quiere escapar a los protocolos de representación más convencionales, no puede evitar articular su discurso con mecanismos que son propiamente históricos (además de cinematográficos). En el corazón de la representación fílmica, la potencia destructiva del acontecimiento amenaza la mímesis en términos de la idea de referencia (cómo representar un acontecimiento constitutivamente caracterizado por la desaparición y la aniquilación de pruebas) y en términos de la significación (cómo comprender –si es que es una operación posible- un acontecimiento que escapa a las categorías a partir de las cuales se había pensado la esfera de lo humano).

Para pensar estos problemas, Sylvie Rollet plantea tres niveles a partir de los cuales problematizar la cuestión: en primer lugar, no es posible la identificación del espectador con un héroe; en segundo lugar, no es posible pensar la idea de destino trágico que determina ineludiblemente al héroe; finalmente, no es posible tampoco la reconciliación de los espectadores con el orden del mundo por el intermediario poético (es decir, la catarsis), pues no hay consolación que se pueda encarnar. Enfrentando estos enunciados con *Shoah*, es evidente que los testimonios no dejan de afirmar la imposible reconciliación, mientras el espectador establece un vínculo de ajenidad con los testigos a partir de una empatía que Lanzmann desactiva volviendo al texto un todo autorreflexivo sólo para la mirada experta. En este sentido, la pregunta que aparece es si el cine está capacitado para hacer aparecer un régimen de verdad propio de la poética fílmica, que sea a la vez radicalmente distinto de los modos de veridicción histórico-jurídicos. Rollet propone "considerar a la imagen no como prueba, sino como signo de un real" (p. 39) y como un modo de interrogar el acontecimiento. En este sentido, la función heurística de un film-testimonio como *Shoah* desplazaría la emergencia de la verdad en beneficio de la significación y el conocimiento como nuevo horizonte para el pensamiento.

El objetivo de Lanzmann era hacer "un film que sea la Shoah" (Lanzmann, 2009: 429). No pretender que su film sea solamente parte del acontecimiento del exterminio, sino que contribuya "a constituirlo como acontecimiento" (Lanzmann, 2000: 15). Lanzmann ha declarado también que su film tiene un "carácter inaugural y fundador […], tiene estatus de acontecimiento originario" (1990: 10). En efecto, podría decirse que *Shoah* tiene un carácter inaugural y fundador en un doble sentido. En primer lugar, porque, de alguna manera, ha inventado el nombre mismo del acontecimiento sobre el que el film toma forma (su título ha sido usado en diversos contextos como el nombre con el que se designa la destrucción de los

judíos de Europa).[118] Y en segundo lugar, porque este bautismo inaugura un cierto pensamiento de la catástrofe. Esta potencia de inauguración se apoya en una decisión radical, la de la creación de un dispositivo: ausencia total de archivo fotográfico o cinematográfico y de todo comentario que vaya más allá del registro de la palabra viva de los testigos y el estudio de los lugares de exterminación en el presente.[119] Es sólo en este sentido que *Shoah* recusa toda representación del acontecimiento por la ficción y toda reconstitución fundada en la mostración de archivos. El modo de aparición del acontecimiento no puede más que surgir de la presentación y se trataría de mostrar aquello que no se puede ver.

Pensar las imágenes del film y evaluar la premisa de Lanzmann implica ver en qué sentido y hasta dónde, en todo caso, este gesto de mostración difiere realmente del acto representativo, así como también ver en qué sentido lo "real" del acontecimiento no puede ser alcanzado más que por la puesta en obra de una dinámica propia de la ficción. Hasta podría tomarse la misma premisa de Lanzmann de "resurrección" del acontecimiento –tan radical como parece- y evaluar si, en definitiva, no implica ver de qué modo *Shoah* reposa esencialmente sobre una "invención" –como la ficción- del testimonio, asumiendo, además, que éste es el medio y la superficie de inscripción de la catástrofe. "El rol de los testigos convocados en *Shoah* se diferencia notablemente de la función que les es asignada generalmente por los jueces o historiadores y hace emerger una figura ética y estética del testimonio" (Rollet, 2011: 179). Es precisamente esta diferencia la que hay que evaluar y también la de si, en la presentación del acontecimiento, no hay una puesta en obra de sus agentes.[120]

En el marco de una reflexión sobre las carencias de la historiografía francesa sobre la destrucción de los judíos europeos, Pierre Vidal Naquet declaró en 1987: "La única gran obra histórica francesa sobre la masacre, obra que seguro durará […] no es un libro, sino un film, *Shoah*" (Vidal Naquet, 2000: 202). Si bien Lanzmann ha diferenciado su film del discurso histórico sobre la base de la falta de un encadenamiento de causas y efectos, es ineludible notar que la estructura que plantea el film tiene anclaje historiográfico, pues su origen y horizonte es el gaseado en masa que fue la singularidad de la exterminación de los judíos. Los

[118] Respecto del nombre, Lanzmann se pronuncia del siguiente modo: "He tomado '*Shoah*' porque no hablo hebreo, ni le comprendo. […] El nombre era corto, opaco, para mí en todo caso, como una suerte de núcleo impenetrable" (2000: 15).

[119] Los testimonios para el film comenzaron a reunirse en 1974 y esa búsqueda continuó hasta principios de los años 1980.

[120] Tal como afirma Rollet (2011), las polémicas alrededor de *Shoah* están más sostenidas en las tesis polémicas de Lanzmann que en su comprobación en la realización efectiva del film. El modo en que una obra se inserta en la cultura sin duda involucra este tipo de paratexto, sobre todo si fueron tan sonantes en un determinado momento o si se volvieron controvertidos en, por ejemplo, múltiples discusiones académicas. Sin embargo, evaluar efectivamente el modo en que se representa el acontecimiento histórico debe medirse con el film exclusivamente, es decir, relegando a la periferia los dichos de su realizador. *Shoah* habla por sí misma, incluso a veces confronta fuertemente con las tesis que, se supone, sostienen su discurso.

conocimientos históricos transmitidos por el film provienen de investigaciones del historiador norteamericano Raul Hilberg, a quien el cineasta recurre en varias oportunidades y cuyo discurso constituye la voz experta de *Shoah* (como suele ocurrir con los textos historiográficos). El aporte específico del film –que no se puede encontrar en un texto histórico convencional- radica en la confrontación entre la memoria de los actores sociales –ejecutores, víctimas y testigos- y aquello que puede ser visibilizado en el presente (1974-1985) en los lugares de exterminación de Polonia, los que con Pierre Nora podrían llamarse *lieux de mémoire*.[121] El modo en que se presentan los *campos* en *Shoah* se vincula, fundamentalmente, a las panorámicas incansables de Lanzmann que figuran los lugares de memoria a partir de la puesta en escena de la temporalidad cinematográfica.

La investigación de Lanzmann consiste en el estudio minucioso de los campos polacos (Chelmno, Sobibor, Treblinka, Auschwitz) y sus alrededores (pueblos o ciudades situados en las proximidades o que constituían en efecto los medios y lugares de vida de los judíos antes de la exterminación). A esta topografía se suma una cronología precisa de las técnicas de gaseado, desde el laboratorio de Belzec hasta la "usina" de Auschwitz, pasando por la "cadena de muerte primitiva" de Treblinka, según los términos del oficial nazi Franz Suchomel en el film de Lanzmann. El establecimiento de los hechos reposa sobre la memoria de los testigos, la exigencia de exactitud impuesta por el recorte de sus propósitos, los datos concretos de Hilberg y las preguntas de Lanzmann. Los testimonios de los responsables nazis, las víctimas o los vecinos de los *campos* son confrontados entre ellos y con el saber de los expertos –Hilberg o el procurador Alfred Spiess-, confrontación fundada sobre documentación que pertenece al discurso y archivo historiográfico. Por estos motivos, la asunción de que *Shoah* no pertenece al discurso historiográfico puede ser al menos puesta en duda. Sin embargo, no es tan relevante dirimir eso como poner de manifiesto los mecanismos estéticos –la estilización de los paneos y las pausas narrativas- que, salvo para Lanzmann, no resultan problemáticos a la hora de afirmar la fuerza veritativa de *Shoah.*

Simon Srebnik dice "No se puede decir eso". ¿Qué es "eso"? "La inconcebible efectuación en lo real de la decisión genocida" (Rollet, 2011: 186). "Eso" es lo indefinido que retorna como un *leitmotiv* reprimido en todos los intentos de descripción por parte de los sobrevivientes. La repetición sobre la que se funda la poética del film induce a un régimen de verdad heterogéneo al conocimiento de los hechos enunciados. "Es a través de esta forma rítmica que se dibuja otra definición del acontecimiento" (p. 186). Desde el punto de vista de la estructura del film, que

[121] Se trata de un concepto histórico que acuñó Pierre Nora entre 1984 y 1992. Según este historiador, "un lugar de memoria en todo el sentido de la palabra va del objeto más material y concreto, eventualmente geográficamente situado, al objeto más abstracto e intelectualmente construido" (Nora, 1997: 30).

progresa desde “el después” (las huellas de la destrucción, los campos en el “presente” y los recuerdos fragmentados) hacia “el antes”, es decir, la liquidación de los guetos -que, históricamente, fue el primer paso del exterminio y es el tema al que está dedicado la última parte de *Shoah*- el film de Lanzmann confirma una intuición precisa con respecto a la temporalidad del acontecimiento. De algún modo, asume que comprender el presente implica retrotraerse al pasado y que el germen del genocidio estaba ya en la conformación de los guetos y su organización y gestión.

La apertura del film muestra a Srebnik, el “niño cantor” de Chelmno, recorriendo los lugares del crimen que recuerda bien, incluso entonando en una pequeña barca la canción que cantara durante la estancia en el *campo*. La imagen final es la de un tren que se aleja sobre un fondo crepuscular que se abre a la interpretación: podría dar cuenta de algo que nunca se termina, el tren podría funcionar como símbolo de las deportaciones y el movimiento monótono podría hacer pensar en el ritmo de las continuidades históricas. A través del montaje, la estructura construye la figura de la exclusión y el exterminio, vistas desde “adentro” (sobrevivientes) y desde “afuera” (testigos, ejecutores). La ya mencionada lógica de la recalcación evita una estricta cronología, pero sostiene un corte temporal de acción que se apoya sobre presupuestos ideológicos precisos en relación con la culpa y la responsabilidad de la sociedad polaca. En este sentido, la pregunta esencial de Lanzmann podría ser la pregunta por la temporalidad del acontecimiento: no tanto las formas de narrarlo, sino las formas de explicitar el “mientras tanto”, el “estar” y “volver” al lugar de memoria. *Shoah* traza, asimismo, la temporalidad de la percepción y el pensamiento en la configuración permanente de la duplicidad del acontecimiento, es decir, la construcción del evento desde el interior o desde el exterior. A través de sus decisiones estéticas, Lanzmann sostiene que el movimiento de los camiones era parte del paisaje polaco de Treblinka y así lo expone en las secuencias donde a fines de los años 1970 los camiones recorren las avenidas polacas sin llamar la atención, inscribiéndose en la vida cotidiana que continuaba y continúa en los alrededores del *campo*. La naturalización de estas circulaciones, se puede vincular también al modo en que el SS entrevistado describe el exterminio de los judíos, reduciéndolo a un encadenamiento de operaciones programadas.

La historicidad del acontecimiento había sido –en la interpretación de Lanzmann- la de la no-fractura del tiempo para los ejecutores o los testigos. Así aparece reflejado en el trazado de la temporalidad de *Shoah*, sin que haga falta leer las declaraciones de su realizador. Desde esta continuidad radical, Lanzmann diseña el tiempo del pensamiento sobre el acontecimiento que, tratándose de un film, es también el tiempo de la percepción y la mirada. Es al tiempo del

pensamiento que el dispositivo *Shoah* intenta interrogar, "al del suspenso, de la *epojé* violenta, al del estupor" (Rollet, 2011: 188).

Para Lanzmann, "[u]no de los sentidos del film ha sido el de la resurrección de los muertos […] no para hacerlos revivir, sino para matarlos una segunda vez, a fin de que no mueran solos, para que nos muramos con ellos" (Lanzmann, 2000: 14-15). Es en esta apuesta donde se juegan las dos historicidades que concurren en *Shoah*, la del evento histórico concreto (y los modos de narrarlo) y la de lo que con Vladimir Jankélévitch podría denominarse "crimen metafísico".[122] Esto establece una tensión fílmica entre dos concepciones de la historia: la de historiografía como ciencia positiva, para que la observación de los hechos permita descubrir las leyes de su encadenamiento histórico; y la historia "apocalíptica", donde la consumación del crimen es el abismo donde se debate el último fundamento ontológico de la humanidad. Así puede interpretarse la decisión de Lanzmann de inscribir su film en paralelo a esta última visión de la historia, más allá de la historia positiva. Y es desde allí de donde procede la paradoja entre las dos afirmaciones del cineasta: una es "Jamás he aceptado la idea de lo indecible o de lo inefable. […] Prefiero inscribirme en la inteligencia"; y la otra es "existe una clara obscenidad absoluta en el proyecto de comprender" (p. 16). "Obscenidad" debería entenderse en un sentido literal, en tanto el acontecimiento -el descubrimiento del límite antropológico absoluto- no se sitúa sobre la misma escena que el lugar de su descubrimiento y abre un fuera de escena de la historia.

El planteo se complejiza más si se tiene en cuenta el siguiente *dictum* de Lanzmann: "Aquello que no se puede ver, hay que mostrarlo y con las imágenes" (p. 15). Esto presupone, de algún modo, que la imagen sea distinta de lo visible y que ella no pueda ser producida más que por un gesto de mostración. Implicaría pensar que existe una imagen-pensamiento que, en algún sentido, desvela una verdad que, de no mediar la imagen, no sería visible y que, mediando la imagen, al menos se puede exhibir como imposibilidad de ver. *Shoah* produciría, entonces, una relevación o un desvelamiento del acontecimiento en toda su verdad en la que intervienen la temporalidad de la imagen en sí misma y el tiempo de la meditación intelectual, ya no afectado por la pura aparición del horror, sino por la aparición de la aparición. Entre ambos tiempos se puede pensar una suerte de "dialéctica de la encarnación" como propone Rollet, que permite repensar el tiempo y espacio del exterminio:

> El primer paso en el desvelamiento consiste en hacer ver, bajo la banalidad aparente de los lugares actuales, el teatro del crimen. Se trata de anclar la aparición en aquello que es visible "a pesar de todo". Los edificios y los muelles de la estación de Sobibor son "los mismos". Pero esta identidad no se ve. Sólo la memoria de Jan Piwonski, el controlador

[122] Lanzmann reconoce tomar esa idea del autor de *L'imprescriptible.*

> asistente de otro tiempo, puede decirla. Sólo el testimonio es entonces susceptible de hacer surgir la imagen del pasado bajo el presente. Pero el testimonio en sí requiere al menos de la co-presencia de dos sujetos: el testigo y el cineasta que lo interroga, el testigo del testigo. De entrada del juego, entonces, la imagen más allá de lo visible procede a la vez de una dinámica intersubjetiva y de un acto lingüístico de representación. Es la palabra intercambiada la que permite la resolución de "el problema de la imagen" y de "hacer el vacío a partir de lo lleno". (Rollet, 2011: 191-192)[123]

En este razonamiento, aparecen con claridad tres ideas centrales. En primer lugar, se propone a la figura del testigo como una suerte de puente entre pasado y presente, pues el testimonio es "susceptible de hacer surgir la imagen del pasado bajo el presente". En segundo lugar, el testimonio es entendido como imagen, es decir, la imagen que puede configurar el acontecimiento, de modo que la serie acontecimiento/imagen/testimonio se ve habilitada como el dispositivo a partir del cual introducirse en el pasado y presentizarlo, muy en concordancia con los planteos benjaminianos sobre la potencia histórica de la imagen. En tercer lugar, queda claro que la puesta en imagen de la dimensión temporoespacial del exterminio implica cierta asunción de que la imagen puede desplazar su carácter representativo hasta constituirse en un espacio de construcción intersubjetiva de la memoria. En las palabras del testimonio importa menos el carácter referencial explícito que el acto de enunciación que se abre a la dimensión ética y política, incluso por encima de lo epistémico en términos exclusivamente historiográficos. En otras palabras, hay una redefinición de lo epistémico en tanto se atribuye un valor esencial a esa puesta en imagen de la palabra.

> La segunda etapa sobre el camino de la verdad está en que Lanzmann presta él mismo su cuerpo a la encarnación de lo invisible, los desplazamientos del cineasta-actor en el espacio, desplazamientos "documentados" por el testigo, haciendo surgir la dimensión amorfa de la imagen del límite en otro tiempo imposible de atravesar del campo de Sobibor. El campo, ausente de imágenes, vuelve a ser entonces presente "en imagen" por el intermediario de una representación propiamente teatral, donde la palabra da sentido al gesto y al espacio. (Rollet, 2011: 1929

La puesta en imagen del exterminio implica en *Shoah* una "puesta en cuerpo" que constituye una intermediación ineludible, pero que no resta valor al testimonio ni lo tergiversa, pero sí lo articula y conduce. No hay en *Shoah* una simple puesta en imagen de la palabra, sino que hay un vínculo intersubjetivo actuado para la cámara de Lanzmann –testigo del testigo y agente-, que no implica una falsificación, pero que se consolida a partir de todos los factores que tienen lugar en una situación comunicativa filmada, que lejos está de ser la palabra desnuda del testigo. El testimonio se construye a partir de la "puesta en cuerpo" y la "puesta en obra" que configura Lanzmann como una suerte de alter-ego del espectador.

[123] El entrecomillado corresponde a declaraciones de Lanzmann en "Le lieu et la parole" en *Au sujet de Shoah*, p. 299.

El señalamiento de los dos momentos que señala Rollet no implica que no haya otros momentos en los que la "verdad" parece hablar por sí misma. Es decir, donde la revelación se da no por una mediación intencional, sino a través de imágenes en apariencia no-motivadas ni por el realizador ni por el montaje. Podría pensarse en esta dirección la secuencia en la que los ciudadanos se acomodan delante de la iglesia de Chelmno exhibiendo su antisemitismo secular. Sin embargo, es el montaje el que configura cierto vínculo entre estos polacos y Simon Srebnik. No hay dudas para el espectador respecto del antisemitismo de los pueblerinos y en especial del organista –de alguna manera, esto es poco problemático-; sin embargo, podría volverse sobre la prerrogativa de resurrección que propone Lanzmann para su película y especular sobre la actualidad del antisemitismo y el modo en que el realizador lo reconfigura en su trama. Lo que Lanzmann hace es volver a Srebnik "prisionero" (literalmente, lo pone en el centro de la escena) de los habitantes de Chelmno, como lo fue durante el exterminio en los *campos*, del que se salvó azarosamente.[124] En la secuencia de la iglesia de Chelmno, hay una clara asimetría en los actores sociales: Srebnik hace de "judío" en esa escena, pero los polacos no saben que también interpretan a "los polacos", convirtiéndose también en prisioneros de un contrato que Lanzmann no explicita. En esta y otras secuencias, es posible evaluar el espacio axiográfico de *Shoah*, es decir, el modo en que se juegan asignaciones ideológicas y la forma en la que esta implantación de valores en el espacio cinematográfico se hace evidente o no para los involucrados.

En esta y otras secuencias el "dispositivo-Shoah", podría decirse, "cede" el control al realizador para construir una idea de alteridad radical entre los actores sociales, a fin de pronunciarse ideológicamente. Esto implica una cierta concepción del testimonio, que divide los testigos en dos grupos: por un lado, el testimonio de aquellos de quienes hay que sacar una verdad de la que no son conscientes o que quieren esconder (como el de los pueblerinos de Chelmno o de los propios nazis); por otro lado, el de aquellos a quienes hay que "ayudar" a testimoniar y hacerlos reconocerse como articuladores de una misión como propia (recuérdese, en este sentido, el modo en que en diversas oportunidades Lanzmann "fuerza" el testimonio a través de frases como "Es necesario que lo hagas"). Con respecto al primer tipo de testimonio, también se puede pensar en la secuencia en la que el maquinista polaco repite varias veces el gesto de cortarse la garganta, en clara referencia al gesto que hacía cuando conducía a los deportados a Treblinka. Según Rollet, este gesto encarna en el film dos verdades opuestas. La primera vez que se ve es cuando lo hace Henrik Gawkowski, el maquinista, imagen que queda

[124] Tal como lo explicita Srebnik en *Shoah*, el 18 de enero de 1945, dos días antes de que las tropas soviéticas entraran en el campo de Chelmno, los nazis ejecutaron a todos los sobrevivientes. Srebnik dice que se salvó "de alguna manera", pues la bala "falló al tratar de atacar los centros vitales de su cerebro".

en suspenso durante varios minutos antes de que el sobreviviente Richard Glazar explicite el sentido y recuerde que, cuando lo vieron por primera vez, él y otros deportados ni siquiera se preguntaron por su sentido, ni le prestaron mucha atención. La segunda vez es cuando un grupo de pueblerinos –que circulaban cotidianamente por las inmediaciones del campo- interrogados por Lanzmann sobre el significado de ese gesto, lo identifican como una forma de prevenir a los judíos sobre lo que iba a pasarles. Y en ese momento acontece otro de esos momentos en los que podría pensarse que la "verdad" –o alguna verdad- habla por sí misma –sin, supuestamente, la mediación del cineasta-, pues Czeslaw Borowi estalla en una carcajada repitiendo el gesto. Y ahí los dos sentidos que identifica Rollet: "trágico" para Gawkowski, hilarante para Borowi.

Si bien se puede considerar que ahí está la verdad sin mediaciones, es interesante destacar que las asunciones del espectador sobre los pobladores polacos de los alrededores de los campos vienen anticipadas –por parte del montaje que Lanzmann articula- por las declaraciones de Abraham Bomba que confirma antes lo que el espectador comprobará después. Es entonces la palabra del sobreviviente la que toma la forma de un poder de revelación, pero también el montaje que construye los esquemas axiológicos del film, eliminando toda ambigüedad, haciendo que una pregunta como "¿de qué se ríe Borowi?", pueda ser fácilmente respondida: "de la eliminación de los judíos".

El montaje tiene este papel central porque no hay en todo el metraje de Lanzmann ningún comentario en voz off. Naturalmente, no implica que el realizador no conduzca los saberes del espectador, pues, en efecto, consigue un dispositivo que finge que las imágenes "hablan por sí mismas", estrategia típica, por otra parte, de la ficción histórica. Imágenes que se insertan en el dispositivo cinematográfico con un determinado contrato de lectura y un régimen de verdad que resulta de un triple consenso: la credibilidad convencional asignada a los relatos "documentales" (que incluye el presupuesto de la veracidad de lo profílmico); el deseo del espectador de sumirse en el dispositivo sin atender a sus condiciones de posibilidad en la medida en que se plantea como poco o nada auto-reflexivo (aunque los paratextos y el análisis desnudan su artificio); la verosimilitud a priori que se otorga al testimonio de los sobrevivientes y, sumado a esto último, el poder de veracidad que asume que sólo las víctimas son totalmente creíbles.

10. La puesta en escena del testimonio

Lanzmann no sólo realiza una puesta en imagen del testimonio, sino una puesta en escena de la imagen. Esto se puede apreciar por ejemplo en una de las secuencias más controvertidas de

Shoah, la del testimonio de Abraham Bomba, antiguo peluquero de Treblinka, en un salón alquilado para la ocasión en Tel-Aviv. Según Rollet, en esta secuencia se está en el corazón del dispositivo de mostración de *Shoah*, la escena como nacimiento. "El sobreviviente da a luz su testimonio reencontrando la emoción propiamente humana que no ha podido experimentar en otro tiempo, dado que su sobrevida dependió de su capacidad de ausentarse de sí mismo" (p. 202), dice Rollet. Sobre esta base, no hay que olvidar que el dispositivo crea una situación de simulación –la de una peluquería, la de un cliente a quien Bomba corta el pelo mientras describe su tarea en el *campo*, cortar el pelo a las mujeres y los niños antes de su exterminación-, construida sobre la presencia de los espejos a partir de los cuales Lanzmann "desdobla" la imagen de su testigo, la presencia de otros "clientes" o "compañeros de trabajo" (Bomba ya no ejercía su oficio al momento de prestar testimonio), la presencia del cineasta fuera de campo, cuya voz recuerda a Bomba su "deber" en varias oportunidades.

En esta secuencia, se produce una suerte de resurrección del acontecimiento como Lanzmann quiere en la medida en que se pone en imagen la coincidencia entre el saber y la transmisión. Se confirma, además, que la expresión del dolor no puede surgir más que en el presente y que se reactualiza y define la vida del sobreviviente, cuya exteriorización pasa a formar parte del archivo de la catástrofe. En este sentido, el testigo es menos un sujeto del testimonio en ese momento que el medio de un "saber" del que no puede testimoniar, pero que testimonia a través de él. El film, a partir del registro del acontecimiento, constituye el archivo formulable y el no-formulable, interviniendo sobre la cesura antropológica y volviendo (in)transmisible a ese saber. *Shoah* parece retomar en este momento el rol de los salvados que hablan "por delegación", según la expresión de Primo Levi.

La imagen del desmoronamiento del sobreviviente y la dislocación de la palabra confirma que no hay testigo posible de la catástrofe que no porte en sí la imposibilidad de hablar. Aquí resuena parte del controvertido razonamiento que Agamben articula a partir de la figura del "testigo integral" de Levi.[125] Siguiendo esta lógica, la escena del testimonio puede pensarse como organizada para dar cuenta de esa imposibilidad, que se manifiesta más en el montaje del

[125] En el prólogo al libro *Testimonio en resistencia* de Philippe Mesnard (2011), Daniel Feierstein discute con la interpretación agambeniana del análisis del testimonio que realiza Primo Levi en *Los hundidos y los salvados.* En este sentido, dice: "aun cuando se ampara en el texto de Levi, es Agamben quien busca –utilizando y de algún modo abusando de la legitimidad de su voz como sobreviviente- extraer la expresión ["testigo integral"] del contexto en el que fue proferida y producir lo que Levi jamás hubiera osado intentar: deslegitimar la voz del sobreviviente en la figura –que sólo utiliza Agamben- del 'seudotestigo'" (p. 15). Feierstein atribuye a Agamben una lectura que implica la deslegitimación del propio testimonio de Levi, asunción que es difícil de sostener cuando Agamben basa, en *Lo que queda de Auschwitz,* prácticamente toda su argumentación, precisamente, en la legitimidad que da al testimonio de Levi y del testigo como figura de la subjetividad. Posiblemente, la expresión "seudotestigo" –que usa Agamben- incluya un matiz ligeramente peyorativo que propició una mala comprensión de la lectura agambeniana.

film que en las palabras de Bomba. Aturdido por el recuerdo doloroso, el testigo se interrumpe y, antes de retomar su relato en inglés, se apoya en una palabra en yiddish que el cineasta no subtitula, constatando, metafórica y literalmente, que lo único que queda es la lengua materna. En este caso, asesinada.[126] Rollet propone que, al convertir al yiddish en la lengua sin traducción, Lanzmann le confiere el estatuto de una no-lengua, de un "fuera de la lengua", como si fuera un idioma incomprensible como el del "niño sin nombre" de Auschwitz.[127] Con Lyotard, podría pensarse en un "inarticulable", sin destinador ni destinatario del discurso, como si la lengua misma hablara y se inscribiera "sola" en la trama fílmica. Esta perspectiva permite pensar la escena del testimonio como justificando todo el resto, es decir, no como una desacralización del testigo para poder historizarlo (cosa que no se problematiza en *Shoah*), sino que el testimonio aparece como una heterogeneidad radical entre el discurso histórico del film y el silencio que señala el crimen metafísico. El régimen representativo dominante que funda la narración de palabras puede incluso su propia negación.

¿Cómo se hace la puesta en imagen de la palabra? Como en cualquier otro film (ficcional o documental), podría responderse. *Shoah* recurre a diversas formas que pertenecen a la tradición narrativa occidental. De entre estas formas narrativas, Rollet destaca la construcción de un relato fundado en el suspenso. Siguiendo este razonamiento, podría pensarse no sólo en el suspenso que el espectador asocia con el progreso de la investigación, sino también en el suspenso "histórico" producto de la "confrontación entre un momento preciso del exterminio y una manifestación de no-asistencia a la persona en peligro explayada ya sea en el tiempo, ya en el espacio" (Lanzmann, 1990: 316). La dramatización de la historia, recusando la

[126] En una entrevista concedida a Günther Gaus en 1964, Hannah Arendt se explaya acerca de dos cuestiones: en primer lugar, se detiene en "lo que queda" (y eso que queda es la lengua materna); en segundo lugar, sobre la "fabricación de cadáveres". En un fragmento aparecen condensadas ambas cuestiones: "Pensaba, ¿qué hacer? No era la lengua alemana la que había enloquecido. Y, además, no hay sustitución para la lengua materna. La gente puede olvidar su lengua materna. Es cierto. Lo he visto. […] He visto esto como resultado de un shock. Sabes… lo que fue decisivo no fue el año 1933, al menos no para mí. Lo que fue decisivo fue el día en que supe sobre Auschwitz. […] Esto fue en 1943. Al principio no podíamos creerlo –aunque mi esposo y yo siempre dijimos que esperábamos cualquier cosa. Pero no lo creíamos porque, militarmente, era innecesario y nada ventajoso. […] '¡No pueden ir tan lejos!' Y luego, medio año después, lo creímos después de todo porque tuvimos pruebas. Ese fue el verdadero shock. Antes de eso decíamos: 'Bueno, tenemos enemigos. Eso es perfectamente natural. ¿Por qué no habríamos de tener enemigos?' Pero lo de ahora era diferente. Era verdaderamente como si se hubiera abierto un abismo. […] *Esto no debería haber pasado.* Y no me refiero sólo al número de víctimas. Me refiero al método, a la fabricación de cadáveres y todo lo demás. No es necesario que entre en detalles. Esto no tenía que haber pasado. Allí sucedió algo con lo que no podemos reconciliarnos. Ninguno de nosotros puede hacerlo" (Arendt, 2005: 13-14).

[127] La cuestión del testimonio lleva implícita, no sólo la pregunta por la posibilidad de decir o representar, sino la posibilidad misma del lenguaje, de la articulación. Levi refiere en varias oportunidades, en sus libros, el esfuerzo que hacía para entender o recordar frases en húngaro o polaco, por "escuchar e interpretar un balbuceo inarticulado, algo como un no lenguaje, o un lenguaje mutilado y oscuro" (Agamben, 2005: 37) con el que el mismo Levi se refiere a la poesía de Paul Celan y a partir del cual podrían comprenderse los sonidos del pequeño Hurbinek, de tres años, que era, como dice Levi, un "hijo de Auschwitz". El "massklo" o "mastiklo" que el niño profería podría ser eso no testimoniado, esa palabra secreta.

ineluctabilidad del pasado, permite abrir una serie de cuestionamientos de los que el funcionamiento cultural y la circulación de *Shoah* no han dejado de dar muestras.

11. Los problemas de la relación memoria/historia. Narrativa histórica y narrativa ficcional

En el intento por abordar la relación entre representación y memoria y para partir de un punto medular en la filosofía de la historia contemporánea, habría que intentar, si no definir, al menos iluminar algunos aspectos de la idea de memoria. Según Traverso, hay pocas expresiones tan mancilladas como "memoria" y, en efecto, se complica "despejar" de "memoria" todo lo que no sea ella porque se la llegado incluso a utilizar como sinónimo de "Historia" al punto de perfilarse cada vez más como una categoría metahistórica: "La memoria aprehende el pasado con una red de malla más ancha que la que utiliza la disciplina tradicionalmente denominada Historia, depositando una dosis de mayor subjetividad, de lo vivido.

La memoria irrumpe en el espacio público de las sociedades occidentales acompañando al presente con cierto relato del pasado -y un "hacerse" del relato del pasado- y se instala en el imaginario colectivo a partir de la construcción que se realiza por los poderes públicos y los medios de comunicación en un terreno en permanente disputa. En este sentido, Traverso afirma que el pasado se transforma en memoria colectiva después de haber sido seleccionado y reinterpretado según las sensibilidades culturales, los dilemas éticos y las conveniencias políticas del presente.

El historiador norteamericano Dominick LaCapra (1998) señala que "la preocupación por la memoria puede indicar un fallo en el deseo constructivo y un intento de desviar la atención de las necesidades del presente y la necesidad de tratar de dar forma al futuro" (p. 8). Para este autor, hay al menos dos razones para este "giro" a la memoria: la primera, la importancia del trauma como consecuencia del pasado reciente, que tiene su más claro efecto en las víctimas, pero que afecta a toda la sociedad (es decir, perpetradores, colaboradores, "*bystanders*", resistentes, aquellos que nacieron con posterioridad a los hechos, etc.); la segunda, el interés en los *lieux de mémoire*, a los que Claude Lanzmann llamó "*non-lieux de mémoire*" y que el propio LaCapra llama "lugares del trauma" (*trauma sites*).

Según Pierre Nora, los lugares de memoria pueden ser monumentos, un personaje importante, un museo, archivos, toda otra pieza simbólica que refiera a un evento o institución. Dicho de otro modo, un objeto se convierte en "lugar de memoria" cuando escapa al olvido, por ejemplo, con la instalación de placas conmemorativas, y cuando una colectividad la inscribe en una trama afectiva compartida. En algún sentido, *Shoah* de Lanzmann se transforma en un lugar de

memoria en la medida en que, en ámbito cultural desde mediados de la década de 1980, parece representar el *lugar* del testimonio, el film donde van a actualizarse una y otra vez las voces de quienes pueden contar el hecho. *Shoah* representa un desafío para la historiografía en la medida en que es y no es un objeto, un lugar o una institución.

12. Si hay un irrepresentable

¿Bajo qué condiciones se puede alegar la condición de irrepresentable como propiedad de un acontecimiento?, se pregunta Jacques Rancière y propone abrir el problema a todas las esferas de la experiencia. Cuando se dice de seres, acontecimientos o situaciones que son irrepresentables por los medios del arte, se están afirmando dos cosas distintas: en un primer sentido, se asume que es imposible traer al presente el carácter esencial de la cosa en cuestión (ni se la puede traer a la presencia, ni se puede encontrar un representante de su ausencia que esté a la altura de aquello de lo que se habla); un segundo sentido refiere a un cuestionamiento de los poderes del arte en sí mismo. En relación con este último punto, se dice que una cosa es irrepresentable por los medios del arte en razón de la naturaleza misma de esos medios, de tres propiedades características de la presentación artística: en primer lugar, la que se caracteriza por su exceso de presencia, la que traiciona lo que hace la singularidad del acontecimiento o de la situación, revela a toda presentación sensible integral; en segundo lugar, ese exceso de presencia material tiene como correlato un estatus de irrealidad que sustrae a la cosa representada su peso de existencia; finalmente, este juego del exceso y el defecto se opera según un modo específico que libera la cosa representada a los afectos de placer, de juego o de distancia, incompatibles con la gravedad de la experiencia que ella encierra.

Rancière señala que se ha configurado un pensamiento que rechaza la representación, vía simple platonicismo, vía el nuevo arte sublime bajo el patronazgo de Burke y Kant. Esta configuración argumenta sobre la imposibilidad interna de la representación, sobre el hecho de que un cierto tipo de objeto la pone en ruina haciendo estallar toda relación armoniosa entre presencia y ausencia, como entre sensible e inteligible. Además, argumenta sobre su indignidad. Ella se ubica en el cuadro diferente, un marco platónico donde la noción de arte no interviene, sino donde se juzga solamente las imágenes y su relación con el origen. Así, las dos lógicas se encuentran entremezcladas. La primera concierne a la distinción entre diferentes regímenes de pensamiento del arte, es decir, diferentes formas de la relación entre presencia y ausencia, sensible e inteligible, diferentes formas de la relación entre mostración y significación. La segunda no conoce al arte como tal, sino que conoce tipos diferentes de imitaciones, de imágenes. La imbricación de estas dos lógicas heterogéneas tiene un efecto

preciso para Rancière: transforma los problemas de la regulación de la distancia representativa en problemas de la imposibilidad de la representación. Esto hace que la prohibición venga a deslizarse sobre lo imposible como si fuera producto de las propiedades del objeto o el acontecimiento.

En "S'il y a de l'irreprésentable", Rancière intenta mostrar a través de un análisis de algunos temas lyotardianos, que el recurso a la imposibilidad de la representación es una hiperbolización que se sostiene en el sistema de racionalización que pretende denunciar. En cambio, propone atender a la exigencia ética de sostener que hay un arte propio de la experiencia de la excepción que obliga a repensar las formas de inteligibilidad dialéctica contra las cuales se pretenden asegurar los derechos de lo irrepresentable. Para alegar un irrepresentable del arte que esté a la medida de un impensable del acontecimiento –sugiere Rancière-, hace falta haber vuelto a ese impensable totalmente pensable, totalmente necesario según el pensamiento. La lógica de lo irrepresentable no se sostiene, entonces, más que sobre una hipérbole que finalmente se destruye.

Rancière podría considerarse uno de los promotores de la necesidad del arte para la historia. Y el recurso de lo irrepresentable se vincula en definitiva con una sacralización del acontecimiento que nada hace por la historia. "Una historia –dice Rancière- es un agenciamiento de acciones por el cual no ha habido simplemente esto, luego aquello, a su turno, sino una configuración que hace que los hechos se sostengan juntos y permite presentarlos como un todo" (Rancière, 2004: 159). Pero no se trata de un simple agenciamiento de acciones a la manera aristotélica (*muthos*), sino "una disposición de signos a la manera romántica, un agenciamiento de signos de significación variable; signos que habln y se ordenan enseguida en una intriga significante; signos que no hablan, que sólo señalan que hay allí materia para la historia; signos que […] son indecidibles" (p. 160).

La palabra y la imagen crean el acontecimiento. En relación con el acontecimiento preciso del exterminio, Rancière supone que la historia y el arte deben en conjunto responder al desafío de representar la nada, "presentar el proceso de la producción de la desaparición con respecto incluso a su desaparición" (p. 178). En referencia concreta al film de Lanzmann, propone pensar que en *Shoah* se conjugan tanto una tesis sobre la historia como una tesis sobre el arte:

> La tesis sobre la historia tomada de Raul Hilberg es simple: la historia de la destrucción de los judíos de Europa es una historia autónoma, que depende de su propia lógica y no necesita ser explicada por ningún contexto: 'Los misioneros de la cristiandad habían dicho en efecto: 'Ustedes no tienen derecho a vivir entre nosotros'. Los nazis alemanes finalmente decretaron: 'Ustedes no tienen derecho a vivir'. […]. (Rancière, 2004: 179)

En el recurso frecuente a lo irrepresentable o "no-figurable", se combinan razones vinculadas a la incapacidad de los documentos "verdaderos" y las "imitaciones" de la ficción para dar cuenta del horror, así como también la indecencia ética de la representación del horror, la dignidad moderna del arte que está más allá de la representación y la indignidad de la estetización después del exterminio. "Pero la estética sabe desde hace mucho tiempo que la imagen, contrariamente a lo que cree y hace creer la máquina de información, mostrará siempre peor que las palabras toda grandeza que colme la medida: horror, gloria, sublimidad, éxtasis" (p. 180). En efecto, no se trata de dar imagen al horror, sino de exponer que no hay una imagen natural de la inhumanidad que no pueda ser exhibida. Allí es donde las imágenes pueden ayudar a las palabras, haciendo oír, en el presente, el sentido presente pero intemporal al mismo tiempo de lo que dicen, construyendo en este gesto la visibilidad –concepto central en la dimensión política de la estética rancièreana- del espacio-tiempo en que ese sentido es audible. Siguiendo esta conceptualización, es posible –como quiere Rancière- invertir el *dictum* adorniano.

> Después de Auschwitz, para mostrar Auschwitz, sólo el arte es posible, porque es siempre el presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el de dar a ver un invisible, gracias a la potencia ordenada de las palabras y las imágenes, juntas o no, porque sólo el arte es así capaz de volver sensible lo inhumano. (Rancière, 2004: 180)

Se muestra especialmente benévolo con *Shoah*, destacando el hecho de que Lanzmann no hubiera presentado ningún espectáculo del horror, sino que logró que los testigos rehicieran los gestos que marcaron el devenir inhumano de lo humano:

> Le pidió al peluquero que imitara el último corte; a quien era por entonces un adolescente 'judío de trabajo', que cantara, en un bote similar al del pasado, la canción nostálgica que gustaba a los verdugos; al conductor, que condujera una locomotora similar a la que llevaba a los contingentes de hombre y mujeres destinados a las cámaras de gas. Y el antiguo SS, guardián del campo, encontró por sí mismo el canto de trabajo que se les hacía cantar a los condenados de Treblinka. (p. 181)

Es en la reproducción de estos gestos o canciones, donde Rancière encuentra el potencial políticamente interesante de la visibilidad de *Shoah,* pues están reproducidos por hombres que son los mismos, pero ya no aquellos que eran. Se los arranca del simulacro del cuerpo para ubicarlos en la intemporalidad del presente que configura la historia. Pero si fuera un simulacro, ¿sería en efecto más problemático o ilegítimo en términos ideológicos? Al rigor del arte queda reservada la potencia de la representación, inscribiendo la aniquilación en el presente y redefiniendo la potencia estético-política de la simulación (documental o ficcional).

Para terminar, podría recordarse un señalamiento también de Rancière respecto de que el cine es más que un arte, pues se trata de un modo específico de lo sensible. Se trata de un modo que deroga la oposición entre "un mundo interior y un mundo exterior, un mundo del espíritu y un

mundo del cuerpo, que deroga las oposiciones del sujeto y el objeto, de la naturaleza científicamente conocida y del sentimiento probado" (Rancière, 2008: 51). Siguiendo esta lógica, el cine es un arte "místico" porque se desembaraza de las oposiciones que forman parte de la estética convencional, pues la luz es la que escribe el movimiento. Y, para Rancière, se enlaza con la idea de que el cine, como arte *estético*, es más que arte.

> Está enteramente preformado por la idea misma de la estética como régimen histórico específico del pensamiento de las artes y la idea del pensamiento acordado con ese régimen. La historicidad propia del cine es aquella de un arte cuyo concepto existía desde antes, un siglo antes de la primera proyección pública de Pathé. (p. 54)

Como el testimonio de Levi, *Shoah* elabora un lenguaje para dar cuenta de eso supuestamente irrepresentable. De esta manera, se restituye el acontecimiento sin explicarlo, sin pretender ninguna economía de la representación de la violencia. Por eso, tomando su examen del testimonio, podría afirmarse con Mesnard que aparece algo del "impoder" que le da la historia del exterminio al lenguaje. *Shoah* inscribe lo discontinuo del acontecimiento en una estructura minuciosa que por momentos no es fiel a los presupuestos en los que se apoya. Esto no es algo problemático en la medida en que se acepte que es precisamente la naturaleza heterogénea del acontecimiento la que, de algún modo, inhibe los regímenes rigurosos y taxativos sobre los modos de figuración del horror. El cine se presenta como un régimen artístico en el que se puede exponer lo discontinuo en su dimensión temporo-espacial más impropia. Dejando de lado todo reproche moral a Lanzmann y su manera de "extraer" los testimonios y volviendo sobre el problema de este capítulo, es decir, cuáles son las formas de figuración aceptables para dar cuenta de un acontecimiento como el exterminio en el cine, es posible recuperar las palabras con las que Mesnard decide terminar su ensayo: "Quizá deba decirse ahora que si 'Auschwitz demanda silencio y angustia', entonces la repuesta consiste en no dejar afuera de Auschwitz ni el silencio ni la angustia, en no convertir a Auschwitz en el afuera radical de nuestra civilización" (p. 142). De esta manera, podría decirse, se vuelve más relevante la representación de lo irrepresentable como parte de la reactualización del miedo a que el exterminio se repita. En esta dirección trabajan los artistas permanentemente, desde el horror frente a lo irrepresentable. Contra una sacralización del acontecimiento, *Shoah* propone una profanación para traerla a la circulación desacralizada de la cultura, a fin de convertirse en una temporalidad y una espacialidad propicias (las del cine) para la narración de la historia y las disputas de la memoria.

En “Les non-lieux de la mémoire”, Lanzmann asegura que su film es “una ficción de lo real” (1990: 282),[128] atravesada por su visión de los hechos y su mirada personal como artista. Tal definición no parece inadecuada; al contrario, parece reunir una serie de notas a través de las cuales se pretendió en este capítulo atravesar los problemas de la representación, a fin de poner en evidencia la importancia de la dimensión estética en la reconstrucción histórica del pasado. Si se acepta esta afirmación como premisa y se piensa al exterminio como acontecimiento en algún sentido ejemplar, *Shoah* plantea provocativas preguntas a la historia, pero también la historia plantea preguntas al arte. Desactiva el problema de la autonomía del arte a través de una performance que combina distintos géneros, que rastrea los efectos de la experiencia del exterminio sobre la vida de las víctimas, los espacios en los que el acontecimiento tuvo lugar y los alrededores como zonas problemáticas en el contexto de las políticas del arte y la memoria del hecho histórico y su presentación.

[128] Cualquier discusión sobre Shoah de Lanzmann debe empezar seguramente por reconocer su importancia aunque también deba hacer mención de la tendencia que inauguró en el ámbito de la filosofía de la historia, la estética y la historia una ritualización del testimonio, al tiempo que fue funcional a todo un discurso sobre la imposibilidad de representación de acontecimientos históricos como el del exterminio. Lanzmann insistió en que su film no es un documental, ni tampoco una indagación histórica, sino una obra de arte sobre el testimonio, única aproximación posible al exterminio desde el cine según su perspectiva.

Capítulo 9. El cineasta como figura de la subjetividad

1. La noción de "figura" en el pensamiento de Giorgio Agamben

El tramo final de este trabajo se propone pensar al cineasta como una figura de la subjetividad en el mundo histórico-social contemporáneo, en función de la conceptualización de "figura" que surge de los análisis de la subjetividad que aborda Giorgio Agamben en diversos tramos de producción filosófica. Dicho sucintamente, se parte de una consideración sobre las figuras de la subjetividad como las formas en las que se captura la vida. En este sentido y en consonancia con lo anterior, la apuesta de este último capítulo es pensar al cineasta como una forma de la subjetividad en base a un marco teórico a partir del cual sostener los modos en que el cineasta captura la historia. Se partirá de los planteos agambenianos para luego reevaluar algunas de las afirmaciones benjaminianas a través de las cuales se exploraron en esta tesis las cuatro producciones audiovisuales del corpus.

Agamben se ha ocupó de la problemática de la subjetividad a través de figuras que iluminan distintos aspectos de la relación entre metafísica y política. Las *figuras* de la subjetividad se vinculan con lo que, en *Signatura rerum* (2008), su libro sobre el método, se entiende como paradigma. En "¿Qué es un paradigma?", el filósofo alude a las nociones de "figura" y "paradigma" del siguiente modo:

> En mis investigaciones, he tenido que analizar figuras –el *homo sacer* y el musulmán, el estado de excepción y el campo de concentración- que constituyen ciertamente, aunque en medida diversa, fenómenos históricos positivos, pero que eran tratados como paradigmas cuya función era constituir y volver inteligible un contexto histórico-problemático entero y más vasto. (Agamben, 2009: 11)

Se vuelve evidente que retoma algunos aspectos del pensamiento de Michel Foucault, en tanto el paradigma aparece como "figura", distinguida del "uso", es decir, como una figura que se puede y se debe distinguir en cada uso específico. Retomando la tesis de Enzo Melandri en *La línea y el círculo* (1968), Agamben alude a que el paradigma trabaja con la lógica analógica del ejemplo, es decir, no es ni particular ni general y se opone, por lo tanto, al principio dicotómico que domina la lógica occidental. Si se acepta que el paradigma se vincula con la idea de "un caso singular que es aislado del contexto del que forma parte, sólo en la medida en que exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto" (Agamben, 2009: 20); se trata de un ejemplo que ilumina un contexto histórico-problemático mayor.

Agamben indaga sobre un sujeto desagenciado que cuestiona dicotomías tradicionales como las de presencia/ausencia, potencia/acto, posible/imposible. Es a partir de estas figuras que Agamben desoculta parte de su crítica al sujeto moderno, al tiempo que pone en evidencia que

la problemática de la subjetividad está en el horizonte de la biopolítica como una forma de replantearse las categorías fundadoras de la política moderna. De las figuras que Agamben explora, se vuelve sugerente explorar aquellas que se relacionan específicamente con la cuestión del lenguaje, a partir de las cuales repensar los modos de apropiarse de la historia. Se espera arribar a una conceptualización sobre esta idea de figura y su funcionamiento a fin de evaluar si es posible considerar al cineasta como una figura de la subjetividad en el contexto contemporáneo, esto es, una figura en la que la potencialidad y la vida quedan entrelazadas.

1.1. El musulmán

A partir de la lectura de Bettelheim, entre otros, Agamben reconstruye la funcionalidad del paradigma de la "situación extrema" para explicar el exterminio, partiendo de que el estado de excepción funda y define el ordenamiento jurídico normal, cuya consecuencia es que el *campo* permite decidir entre humano y no-humano. Para este pensador, el habitante de los *campos* se halla en la categoría de lo que Agamben conceptualiza como *homo sacer* tomándolo del derecho romano arcaico, en tanto figura cuya existencia está arrojada a la condición de una pura vida sin derecho y su muerte no implica reproche jurídico. Si acepta esta conceptualización, el campo de exterminio representa la creación de un estado de excepción en el seno mismo de la sociedad como ámbito donde "todo es posible", incluso la figura extrema del "musulmán".

En el marco de *Lo que queda de Auschwitz* (2005), Agamben explora una ética del testimonio partiendo de la figura del musulmán como producción de subjetividad propia del *campo*, recogiendo diversos testimonios donde aparece como aquel que ha abandonado toda esperanza (Améry), como "muerto vivo" (Carpi), como "ser idiotizado y sin voluntad" (Ryn y Klodzinski) (Agamben, 2005: 41-42).[129] Agamben se concentra en la definición de Levi para quien el musulmán es "el que ha visto a la Gorgona", pues "la Gorgona no nombra en ese caso algo que está en el *campo* o acontece en él […] Designa más bien la imposibilidad de ver de quien está en el *campo*, de quien en el *campo* 'ha tocado fondo' y se ha convertido en no-hombre" (p. 55). Esta forma de subjetividad que produce el *campo* no tiene la capacidad de ver algo en particular, sino de ver la imposibilidad de ver. Es a la luz de esta negatividad constitutiva, que parece difícil comprender la actividad de testimoniar, pues esta no-humana imposibilidad de ver (el musulmán que ocupa el lugar del hombre) que caracteriza al que ve a

[129] Las referencias son las siguientes: Améry, J. (1987), *Un intellecttuale a Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino; Carpi, A. (1993), *Diario di Gusen,* Einaudi, Torino; Ryn, Z. y Klodzinski, S. (1987), *And der Grenze Zwischenn Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinnung des "Muselmanns" im Konzentrationslager,* en "Auschwitz-Hefte", vol. 1. Weinheim e Basel.

la Gorgona, interpela al hombre. "Esto y no otra cosa es el testimonio" (p. 55), señala Agamben. El testimonio queda definido como aquel lugar que queda entre la interpelación de lo no-humano y el hombre que no puede sustraerse a ella, pues el musulmán (que es quien debería testimoniar) queda definido como límite entre la vida y la muerte, como umbral entre el hombre (el testigo) y el no-hombre (el musulmán); más aún, como umbral entre el silencio y la voz.

A partir de su lectura de Primo Levi, Agamben encuentra en el musulmán no sólo el umbral más allá del cual se deja de ser hombre, sino el lugar donde la humanidad, la moral, la decencia, se ponen a prueba. Por eso, funciona como una figura límite, como un límite de subjetividad producida *en* y *por* el *campo* a partir del cual la misma idea de límite ético parece perder todo sentido. Agamben subraya, precisamente, el hecho de que si el musulmán es el "lugar" en el cual la dignidad, el respeto y la solidaridad se hacen inservibles, no son éstos genuinos conceptos éticos "porque ninguna ética puede albergar la pretensión de dejar fuera de su ámbito una parte de lo humano, por desagradable, por difícil que sea su contemplación" 2005: 65).

En esta ecuación, la necesidad de hablar que tiene el sobreviviente se vincula, precisamente, con la no obligatoriedad de la comunicación y, en efecto, se puede testimoniar porque el testimonio se da sobre aquello de lo que no se puede testimoniar. "Auschwitz es la refutación radical de todo principio de comunicación obligatoria", señala Agamben y el musulmán resulta ser el fundamento de la refutación y es la refutación de toda refutación, pues se destruye en él todo vestigio de sujeto agente-hablante. No sólo porque señale un límite que separe o excluya lo humano, sino porque lo pone en cuestión. En este sentido, los *campos* conllevan la imposibilidad de toda ética de la dignidad, pues la nuda vida a la que el hombre queda expuesto es la única norma y lo que los sobrevivientes traen del *campo* no es su dignidad, sino que siga habiendo vida en la situación más degradada imaginable. El musulmán es, en este sentido, la formulación extrema de la dignidad, es "el guardián del umbral de una ética de una forma de vida que empiezan allí donde la dignidad acaba" (Agamben, 2005: 71).

En el *campo*, aparece la figura del musulmán como una vida cuya connotación metafísico-política es la de ser la figura que desafía a lo humano. Agamben lo expresa claramente: "el musulmán marcaba de algún modo ese inestable umbral en que el hombre pasaba a ser no-hombre" (p. 47). Las implicancias éticas de este desafío son tan profundas que, podría decirse, el *campo* diluye, por un lado, la posibilidad de distinguir entre el hombre y el no-hombre; por otro lado, desarticula las oposiciones tajantes de la ética tradicional preocupadas por la dignidad humana, las distinciones metafísicas de vivo/muerto con las que la tradición parecía

captar lo humano, o la diferencia misma entre posible/imposible. En definitiva, los *campos* hacen tambalear el edificio de las categorías con las cuales la filosofía tradicional se ha acercado al problema del mal y sus consecuencias.

1.2. La vergüenza de haber sobrevivido.

Agamben se detiene sobre la cuestión de la vergüenza, no para definirla en términos de un sentimiento de culpa -que es, indudablemente, un lugar común en las narrativas de sobrevivientes de los *campos*-, sino a fin de analizar la culpa por haber sobrevivido -"ocupar el lugar 'de vivo' de otro"- que aparece con frecuencia en las narrativas de sobrevivientes. Elie Wiesel lo expresa con el *dictum* "Vivo, luego soy culpable" a partir del cual se redefine la expresión cartesiana de la subjetividad moderna que se desplaza a la del sobreviviente. En ésta, vida y culpa aparecen ontológicamente ligadas, como en Descartes el pensar y el existir.

En el capítulo "La vergüenza" de *Los hundidos y los salvados*, donde se recoge el relato de la liberación que hace Filip Müller, superviviente de las cinco liquidaciones del *Sonderkommando* de Auschwitz, como en *La tregua* de 1947 (publicado recién en 1963) en donde alude a la llegada de los primeros soldados rusos al *Lager*, Levi recoge una idea contral para el argumento de Agamben: "Que muchos (y yo mismo) han experimentado 'vergüenza', es decir, sentido de culpa, durante la prisión y después, es un hecho cierto y confirmado por numerosos testimonios" (2005: 93).

De los testimonios, Agamben extrae, además, otra visión: lo que llama la "otra cara de la vergüenza del que ha sobrevivido". Se trata de la exaltación de la simple supervivencia, la celebración de seguir con vida. En Terence Des Pres, profesor de la Colgate University, Agamben encuentra una suerte de inversión del *locus* clásico de la vergüenza y la culpa del sobreviviente. Des Pres refiere que, en ese lugar común, se deja de lado o se oscurece la lucha cotidiana contra la muerte de quien, en el *campo*, "elige la vida", desarticulando la aparente paradoja de elegir la vida en el campo de muerte.

En ambas posturas, se pone en cuestión no sólo la supervivencia y la vida, sino el propio estatuto de la subjetividad del sobreviviente. La primera posición, –la de la reivindicación de la culpa y la vergüenza-, parece contraria a una idea de la supervivencia en términos de alguna suerte de agenciamiento –"aferrarse a la vida sin reservas"- del deportado. Por otro lado, la segunda posición –la de la celebración de la supervivencia como tal- parece inconciliable con la construcción del superviviente como pasivo, a la que se liga una mirada sobre el musulmán como "figura de la imposibilidad de sobrevivir" en términos de Agamben, como "instancia empírica de la muerte en vida", como afirma Des Pres.

Agamben señala que las dos posturas están menos alejadas de lo que parece y ambas incurren en pensar la subjetividad como un resto, como resto del *campo*, un resto de vida. Agamben advierte circularidad en ambos argumentos: por un lado, la exaltación de la supervivencia remite a la dignidad (la conservación de la dignidad para no empezar a morir); por otro lado, en términos del vínculo entre supervivencia, vergüenza y culpa, también hay una reivindicación de la dignidad en tanto deuda moral, justamente, para reforzar el "instinto de vida". Para Agamben, las dos figuras del sobreviviente parecen desvelar una "solidaridad", pues sea la ineluctable culpa por la propia supervivencia o la negación de ella como exhibiendo "una pretensión de inocencia", las dos figuras evidencian la imposibilidad de mantener inocencia y culpa separadas del viviente; "es decir, de superar, de una forma u otra, su propia vergüenza" (Agamben, 2005: 99). Agamben reconduce el problema hacia la tendencia a asumir la culpa de manera genérica para indagar en sus consecuencias.

La noción de *Befehlnostand*, "estado de constricción subsiguiente a una orden", invocada por Levi en relación con los miembros del *Sonderkommando,* puede iluminar algunos aspectos del problema. Teniendo en mente una interpretación de Hegel sobre *Edipo rey*, Agamben encuentra que en Auschwitz se produce una inversión, pues el deportado se siente inocente de aquello que el héroe trágico se siente culpable (de haber obrado según designio divino y esa es la esfera gloriosa que tiñe sus actos) y culpable de aquello de que el héroe se siente inocente (haberse visto envuelto en el crimen de su padre y un matrimonio incestuoso con su madre). Para el héroe griego, la instancia decisiva es, justamente, la imposibilidad de decidir frente al destino digitado por los dioses. Ante lo insoportable del parricidio y el incesto, Edipo se refugia en una culpa inocente.

Si el modelo trágico es inconciliable con alguna explicación del exterminio, se profundiza esa incompatibilidad por la facilidad con la que los verdugos recurren a la culpa inocente (del héroe trágico). La *Befehlnostand* no sólo se invocaba para eludir la responsabilidad individual, sino también como una forma de configurar la propia participación en relación con los hechos, es decir, la posibilidad de representarse y armar un relato. La invocación de la "responsabilidad ante Dios" o "sentimiento de culpa frente a Dios" aparece en los testimonios de funcionarios de diverso rango. Pero, como afirma Agamben, la deconstrucción de las categorías éticas de la tradición, después de Auschwitz implica también la imposibilidad de aplicarle un paradigma trágico.

La problemática de la inocencia y la culpa conduce a Agamben a indagar sobre la posibilidad o no de admitir alguna suerte de perdón o restitución respecto del exterminio. En este sentido, en *Más allá de la culpa y la expiación* (2001) de Jean Améry, Agamben encuentra una réplica al

eterno retorno nietzscheano –y, con ella, una refutación de la posibilidad de la ética del siglo XX-, además de la enunciación de una ética del resentimiento. En Améry, según sus propias palabras, hay un "rencor reactivo". Se disculpa por su "falta de tacto" y la "imagen poco simpática" que construye y las razones que esgrime son: la emigración, la resistencia, la cárcel, la tortura, el internamiento en el *campo*. Su objetivo es "describir la condición subjetiva de víctima" a partir del "análisis introspectivo del resentimiento" desde el que arremete contra moralistas y psicólogos. Si lo que la culpa colectiva revela es, fundamentalmente, la disolución de los delitos individuales en una masa informe y cómoda, aparece con Améry una exigencia colectiva que subraya un sentimiento que es ineludiblemente individual. Améry reivindica el valor y la significación moral del resentimiento contra los verdugos y sus cómplices y arremete contra Nietzsche. La formulación de la sentencia definitiva contra el resentimiento lo exhibe como el sentimiento que origina los valores que alimentan el tipo de reconciliación y tolerancia que son rechazados por el propio Améry. Lo importante es que este desacuerdo pone de manifiesto que, mientras para Nietzsche el resentimiento que está en el origen de la moral es una actitud falseadora, para Améry es un medio para desocultar los mecanismos de disimulo, convirtiéndose por ello en un instrumento de verdad.

Para Robert Antelme, la vergüenza tiene una causa más difícil y oscura que el sentimiento de culpa por haber sobrevivido a otro. Recuerda el rubor del joven estudiante antes de ser asesinado por un SS después de una selección azarosa y lo vincula con la intimidad que se siente frente al propio asesino. Es esa intimidad la que provoca la vergüenza; no el haber sobrevivido, sino el tener que morir, como explica Agamben. La expresión "morir en lugar de otro" adquiere otra dimensión a partir de este planteo, pues, esa muerte es vergonzosa porque es anárquica y producto del azar y, por lo mismo, sin motivo y sin sentido. "Auschwitz significa también esto: que el hombre, al morir, no puede encontrar a su muerte otro sentido que ese rubor, que esa vergüenza" (Agamben, 2005: 108). Lo vergonzoso es que sólo la vergüenza sobreviva.

Agamben recupera algunos aspectos de la argumentación sobre la vergüenza de Emmanuel Levinas. Para este autor, la vergüenza se funda en la imposibilidad del ser de desolidarizarse de sí mismo, en su absoluta imposibilidad de separarse, de romper consigo. Se trata de la presencia intolerable, pero insustituible del ser ante sí mismo; tanto es así que queda entregado a aquello de lo que no puede deshacerse. En *De la evasión*, ensayo del año 1935, Levinas pretende ir en contra de la filosofía tradicional que procede de una concepción del yo como algo que se basta a sí mismo. Para Levinas, es una de las "marcas esenciales del espíritu burgués y de su filosofía" (Levinas, 1999: 76). Su pretensión de oponer al hombre consigo

mismo se vincula a ser conscientes de que *hay ser* ("*il y a*"), ser conscientes del sentimiento de "estar clavado". Dice respecto a esto: "lo que cuenta en toda esta experiencia del ser no es el descubrimiento de un nuevo carácter de nuestra existencia, sino el de su hecho mismo, el de la inamovilidad misma de nuestra presencia" (p. 79).

En Levinas, la *evasión* aparece mediante una condena de la filosofía del ser en los términos que entiende la filosofía tradicional. No procede sólo del sueño del poeta, sino que su necesidad se encuentra "como algo absolutamente idéntico a todas las estaciones adonde conduce su aventura, como si el camino recorrido no le restara nada a su insatisfacción" (p. 80). En un primer análisis, Levinas identifica la vergüenza como reservada a los fenómenos de orden moral: "uno tiene vergüenza por haber actuado mal; por haberse separado de la norma". Es, de algún modo, la representación propia que el ser hace de sí. No depende de la limitación del ser, por ser susceptible de equivocarse –susceptible de pecado, dice Levinas-, sino del "ser mismo de nuestro ser, de su incapacidad para romper consigo mismo" (p. 99). Por eso, funda la vergüenza en la solidaridad del ser que obliga a reivindicar la propia responsabilidad.

> La vergüenza aparece cada vez que no conseguimos hacer que se olvide nuestra desnudez. Tiene relación con todo lo que se querría ocultar y no se puede esconder. El hombre tímido, que no saber qué hacer con sus brazos y con sus piernas, es a fin de cuentas incapaz de cubrir la desnudez de su presencia física a través de su persona moral. [...] En la desnudez vergonzante no se trata solamente de la desnudez del cuerpo. [...] Si la vergüenza está ahí es porque uno no puede ocultar lo que querría ocultar. La necesidad de huir para ocultarse es llevada al fracaso por la imposibilidad de huir de uno mismo. Lo que aparece en la vergüenza es por tanto, precisamente, el hecho de estar clavado a uno mismo, la imposibilidad radical de huir de sí para ocultarse uno mismo, la presencia irremisible del yo en uno mismo. (Levinas: 100-101)

Agamben completa su análisis identificando el avergonzarse con el "ser entregado a lo inasumible" (2005: 110). Esto inasumible proviene de la propia intimidad. "El yo, en consecuencia, está aquí desarmado y superado por su misma pasividad, por su sensibilidad más propia y, sin embargo, este ser expropiado y desubjetivado es también una extrema e irreductible presencia del yo a sí mismo" (p. 110). El sujeto se identifica con su propia desubjetivación y asiste (avergonzado) a su perderse como sujeto. "Este doble movimiento, a la vez de subjetivación y desubjetivación, es la vergüenza" (p. 110).

Para dirimir sobre la vergüenza, Agamben recurre también a Heidegger y su análisis del término *aidòs* que, en su curso sobre Parménides, define como "palabra fundamental de la helenidad auténtica" (cit. 2005: 111). Para el filósofo alemán, la vergüenza es una tonalidad emotiva que atraviesa al ser. Agamben advierte que en Heidegger es "una suerte de sentimiento ontológico, que tiene su lugar propio en el encuentro entre el hombre y el ser" y, en este sentido, no se explica como un fenómeno psicológico, dado que se entiende que "el ser mismo lleva consigo la vergüenza, la vergüenza de ser" (Agamben, 2005: 111). En este sentido, podría

recuperarse –como hace Heidegger en el curso sobre Heráclito en 1943- el pasaje de la Odisea en el cual se narra el momento en que Ulises se oculta para llorar (Odisea, VIII, 83 y siguientes):

> Tal cantaba aquel ínclito aedo y Ulises, tomando en sus manos fornidas la túnica grande y purpúrea, se la echó por encima y tapó el bello rostro. Sentía gran rubor de llorar ante aquellos feacios; a veces, al cesar en su canto el aedo divino, sus lloros enjugaba y, del rostro apartando el vestido, ofrecía libación a los dioses del vaso de dos cavidades. Más tornaba el aedo a empezar su canción, siempre a ruegos de los nobles feacios gustosos de aquellas historias, y tapando su cara de nuevo volvía a los sollozos.

El motivo que lleva al llanto a Ulises debe permanecer oculto y ese permanecer oculto es la vergüenza. A esta situación de ocultamiento/desocultamiento, conviene el pudor (*Die Scheu*), la contención del permanecer oculto ante las cosas presentes. Es la puesta a resguardo, la protección en la proximidad de lo que no deja de estar viniendo, de esa venida que permanece, del velamiento. Esta vergüenza tiene, entonces, un carácter ontológico que, en Heidegger se comprende a partir de la repugnancia (*Abscheu*). Para comprender esta conexión, Agamben se vale de un aforismo de *Calle de mano única* (1928). Allí, Benjamin dice: "Lo que se estremece de repugnancia en las profundidades del ánimo es la conciencia oscura de que en él habita algo que es tan poco ajeno al animal que nos asquea que éste pueda reconocerlo" (1987a: 11). Para Agamben, implica pensar a quien siente repugnancia como reconociéndose en el objeto de repulsión, pero rechazando este reconocerse. "El hombre sacudido por la repugnancia se reconoce en una alteridad inasumible, es decir, se subjetiva en una absoluta desubjetivación" (2005: 111).

Agamben indaga sobre la experiencia glosolálica, el proceso de subjetivación/desubjetivación, la puesta en funcionamiento de la lengua, para leer lo que considera una "fenomenología del testimonio". A partir de las obras de Primo Levi, piensa una dialéctica (imposible) entre sobreviviente y musulmán, entre pseudo-testigo y testigo integral, entre hombre y no-hombre. El testimonio se revela en esta lógica como un proceso en el que participan al menos dos sujetos: el sobreviviente, que puede hablar pero no tiene nada que decir; y el "testigo integral", el que ha visto a la Gorgona, que no puede hablar, pero es el único que puede hacerlo.

¿Quién es el sujeto del testimonio? Esto no parece tener una respuesta simple, pues el hombre testimonia *por* el no-hombre y por delegación. El hombre presta su voz al no-hombre que es quien, en realidad, puede dar cuenta de la experiencia del *campo*. Por eso, el sobreviviente se desubjetiva –en tanto individuo psicosomático- y se subjetiva para hablar cuando, en realidad, no tiene nada que decir y, en tanto hablante, es arrastrado por su imposibilidad de hablar. "El mudo y el hablante, el no-hombre y el hombre entran, en el testimonio, en una zona de indeterminación en la que es imposible asignar la posición de sujeto, identificar la 'sustancia

soñada' del yo y, con ella, al verdadero testigo" (p. 127). La puesta en funcionamiento de la lengua implica, en algún sentido, la escisión entre lengua y discurso, pero, en el testimonio, también conlleva un desdoblamiento, pues hay lengua, hay discurso, hay sujeto de la enunciación, pero éste no coincide con la puesta en funcionamiento de la lengua. Por eso, Agamben define al sujeto del testimonio como quien testimonia de una desubjetivación (la propia, por el hecho de hablar por delegación; la del testigo integral, por hablar mediante la voz de otro), sin olvidar que "testimoniar de una desubjetivación" es otra forma de decir "no hay sujeto del testimonio". Así –y he aquí tal vez la más clara formulación de la idea de subjetividad en *Lo que queda de Auschwitz*-, todo testimonio es un proceso o un campo de fuerzas "recorrido sin cesar por corrientes de subjetivación y de desubjetivación" (p. 127). Como figura de la subjetividad, el testigo se define por una constitutiva desubjetivación. El análisis de la enunciación devela gran parte del mecanismo que define al pseudo-testigo/testigo integral como una zona de indeterminación al tiempo que explicita lo problemático de decir "yo". Teniendo en cuenta las dificultades para dar cuenta del "yo", Agamben extrae una conclusión que le permite releer los resultados preliminares sobre la cuestión del lenguaje y el testimonio. Al decir yo, el locutor se produce como subjetividad y alude a "la separación irreductible entre funciones vitales e historia interior, entre el devenir hablante y el sentirse viviente del hablante" (p. 131). En "yo" las dos series se despliegan en absoluta intimidad, en una proximidad que señala la separación y la distancia a la vez.

La cuestión del testimonio lleva implícita, no sólo la pregunta por la posibilidad de decir o representar, sino la posibilidad misma del lenguaje, de la articulación. Levi refiere en varias oportunidades, en sus libros, el esfuerzo que hacía para entender o recordar frases en húngaro o polaco, por "escuchar e interpretar un balbuceo inarticulado, algo como un no lenguaje, o un lenguaje mutilado y oscuro" (Agamben, 2005: 37) con el que el mismo Levi se refiere a la poesía de Paul Celan y a partir del cual podrían comprenderse los sonidos del pequeño Hurbinek, de tres años, que era, como dice Levi, un "hijo de Auschwitz". El "*massklo*" o "*mastiklo*" que el niño profería podría ser eso no testimoniado, esa palabra secreta. A partir de estos cuestionamientos es que, en *Lo que queda de Auschwitz,* Agamben pretende reubicar la problemática del lenguaje y el testimoniar en una suerte de teoría de la subjetividad a partir del análisis de las figuras del testigo y el musulmán.

1.3. Subjetividad y lenguaje

Así como Hurbinek no puede testimoniar si no es a través de las palabras de Levi (o del sonido que Levi recuerda), en la lógica del testimonio que Agamben presenta, el sobreviviente puede

testimoniar sólo el testimonio del otro. Por eso, ve en el testimonio la unión de una lengua y una no-lengua, pues, si pretende testimoniar, debe dejar lugar a una no lengua, es decir, hacerse evidente la imposibilidad de testimoniar. En este sentido, "la lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio" (Agamben, 2005: 39).

En "*Experimentum linguae*", texto publicado como prólogo en la edición de 2001 de *Infancia e historia*, Agamben propone pensar el problema de los límites del lenguaje. A la luz de las consideraciones anteriores, es interesante recuperar la idea de que pensar los límites del lenguaje no implica la "trivialidad de lo inefable", sino que "lo inefable, lo inenarrable son categorías que pertenecen únicamente al lenguaje humano: lejos de marcar un límite del lenguaje, expresan su invencible poder de presuposición, por el cual lo indecible es precisamente aquello que el lenguaje debe presuponer para poder significar" (Agamben, 2003: 214-215). Completa la idea afirmando que aquello que el lenguaje debe significar no es un inefable, sino "lo máximamente decible, la *cosa* del lenguaje" (215). A partir de esta comprensión es que Agamben analiza ciertos paradigmas de la subjetividad –la figura del testigo, la del infante, la del musulmán- en esta particular articulación sujeto-lenguaje-política para comprender el planteo sobre la subjetividad en toda su dimensión. En este sentido, si se acepta, como indica Agamben, que la biopolítica contemporánea asiste a la separación de la naturaleza lingüística del hombre y la política deviene el *experimentum linguae* [hacer una experiencia con el lenguaje], se comprende su interés en la reflexión lingüística como una manera de construir la ontología del presente.

Como se ha mencionado en otro capítulo, *Infancia e historia*. *Destrucción de la experiencia y origen de la historia* articula una teoría de la historia y de la experiencia de base benjaminiana con profundos lazos con la teoría lingüística de Émile Benveniste. Agamben se enfrenta con los problemas planteados en el título del libro explorando un estado del hombre que no es temporal-cronológico ni psicosomático a partir del cual existe algo así como la apropiación del lenguaje para el ingreso en la historia, es decir, explorando una infancia (un estado de no-habla). Agamben parte de la moderna pérdida de la experiencia y afirma que una "experiencia originaria" está lejos de ser algo subjetivo, pues es aquello que en el hombre está antes del sujeto, antes del lenguaje: una experiencia muda, una in-fancia del hombre. Se pregunta por el problema del lenguaje intentando habilitar algún modo de experiencia y lo hace partiendo de los estudios de Émile Benveniste que muestran que el hombre se constituye como sujeto en el lenguaje y a través de él. En este sentido, la subjetividad no puede pensarse más que como la

capacidad del locutor de situarse como un ego que se define por la "trascendencia del yo lingüístico con respecto a toda experiencia posible" (2003: 61).

Para Benveniste, todos los caracteres del lenguaje –su naturaleza inmaterial y su funcionamiento simbólico- bastan para sospechar de la asimilación del lenguaje a un instrumento, pues esto tendería a disociar del hombre la propiedad del lenguaje. En la vida cotidiana, hay una homologación natural con la idea de que el lenguaje es algo que se intercambia pero, para que la palabra garantice la comunicación es preciso que habilite el lenguaje, del que ella no es sino su actualización. Así, "es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de 'ego'" (Benveniste, 2007: 18). La subjetividad a la que se refiere es la capacidad del locutor de plantearse como "sujeto", que no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. "Es 'ego' quien dice 'ego'", afirma Benveniste. De este modo, la conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste y sólo se emplea el "yo" dirigiéndose a alguien que se convierte en "tú" en la alocución, ya que esta condición de diálogo es constitutiva de lo humano y queda implicada en el proceso de comunicación. A partir de estas nociones, Agamben se refiere a la subjetividad como la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje y sólo esa instancia exclusiva del sujeto en el lenguaje permite explicar la particular naturaleza del pronombre "yo". Este "yo" se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado y cuyo locutor designa. Es un término que no puede ser identificado más que en una instancia de discurso. Sólo remite a lo que Agamben llama una "realidad de discurso", única realidad que tiene el sujeto, y que permite entender en qué medida la configuración de la esfera trascendental como una subjetividad, se funda sobre una sustitución de lo trascendental por lo lingüístico.

A la luz de la conceptualización de Benveniste, la subjetividad no puede pensarse más que como la capacidad del locutor de situarse como un ego. Lo que parece implicar, entonces, que la constitución del sujeto es la salida de la experiencia muda, que sería una in-fancia del hombre, de la que el lenguaje viene a señalar el límite. De este modo, Agamben se acerca a la figura del infante a fin de articular un concepto de experiencia que se vea desligado del condicionamiento del sujeto y que habilite una aproximación a la subjetividad en términos de potencia del decir.

Infancia y lenguaje parecen remitirse mutuamente, siendo uno el origen del otro. Es en este círculo donde, para Agamben, hay que buscar el lugar de la experiencia en tanto infancia del hombre. La infancia no es lo que precede cronológicamente a la lengua que deja de existir para arrojarse al habla, sino que coexisten originariamente y la experiencia se constituye mediante la

expropiación hecha por el lenguaje al producir al hombre como sujeto una y otra vez. El problema de la experiencia como "patria original" del hombre es el problema del origen del lenguaje en su realidad de lengua y habla. Es una ficción, pues nunca está el hombre separado del lenguaje y no hay algo así como un acto de inventar el lenguaje, sino que el hombre se constituye como tal a través de él. Así es como Agamben renuncia a la idea de que haya un "origen", pues se trata de entender que el origen del lenguaje debe estar en un punto de fractura de la oposición entre lo diacrónico y lo sincrónico, lo histórico y lo estructural, donde sea posible, como dice Agamben, advertir un archiacontecimiento, la unidad-diferencia, entre invención y don, humano y no-humano, habla e infancia: "Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía infante, eso es la experiencia" (2003: 70).

La infancia actúa sobre el lenguaje constituyéndolo y condicionándolo, y su existencia –en tanto experiencia como límite trascendental del lenguaje- excluye que el lenguaje pueda presentarse como totalidad y verdad. Desde el momento en que hay una experiencia, una infancia del hombre, cuya expropiación es el sujeto del lenguaje, el lenguaje es el lugar donde la experiencia debe volverse verdad. La instancia de la infancia como archi-límite se manifiesta en el lenguaje constituido como lugar de la verdad. Pero, además, ejerce otra influencia sobre el lenguaje: instaura la escisión entre lengua y discurso, que distingue al hombre del animal y permite la distinción entre lo semiótico y lo semántico. En tanto lo propio del hombre no es la *phoné* sino el *logos*, el infante se convierte en figura de la subjetividad por su carácter de instancia de tránsito hacia un poder decir "yo", esto es, apropiarse de la experiencia histórica. Y es en la articulación entre *phoné* y *logos* que es posible entender lo inefable, pues el *logos* está acompañado por aquello que lo posibilita. El hombre no está siempre en la lengua como el animal, pues tiene una infancia en la que escinde esa lengua y se instituye como hablante. La naturaleza del hombre que es la lengua está escindida originariamente, porque la infancia introduce discontinuidad y la diferencia entre habla y discurso.

En *Infancia e historia* aparece, entonces, la figura de la subjetividad del infante. La infancia no es, entonces, un estado ni un momento concreto, sino que alude a que el hombre no es ni el sujeto ni el lenguaje, sino que debe apropiarse del lenguaje para constituirse como sujeto. Sólo en esta apropiación habilita la posibilidad de la historia para él.

1.4. Pasividad y subjetividad. Bartleby, el escribiente que prefiere-no

El musulmán es la figura de lo intestimoniable y lleva consigo la evidencia de una potencia que no puede actualizarse. Se trata de la figura del que es arrastrado por su imposibilidad. El

musulmán está en un no-lugar, en una zona entre la vida y la muerte y toma prestada la voz del testigo para dar testimonio. El sujeto del testimonio, en este sentido, da cuenta de una desubjetivación y, al testimoniar de una desubjetivación, afirma que no hay sujeto del testimonio, pues el único refugio posible para la subjetividad está en el "entre" ambos. En esta lógica, la subjetividad se entiende en el musulmán como siendo una figura que es potencia de imposibilidad, que sólo se actualiza diferidamente con la aparición del otro-sobreviviente. El musulmán da cuenta de la experiencia de la desubjetivación, pues se trata del que "se somete incondicionalmente a la voluntad de Dios" (Agamben, 2005: 45). Es aquel que parece haber perdido toda voluntad, toda conciencia. Se trata del deportado en el que hay una actitud de muerte –el pecho hundido, la mirada perdida, el rostro endurecido- que es la exposición ineluctable de que, en el *campo*, los judíos no morían como judíos, sino presos de la representación que el *campo* hacía de ellos.

Estas reflexiones conducen a Agamben hacia un pensamiento de la subjetividad como capacidad expuesta a una pasividad fundamental en la que se basa su posibilidad específica y su destructibilidad. La pasividad resulta ser la forma de la subjetividad, escindida constitutivamente entre musulmán y testigo, pero se trata de una escisión que no los separa, sino que los mantiene en una unión en la que se distinguen y se funden a la vez. El sujeto queda inscripto en el testigo y el testimonio deviene el lugar entre el viviente y el lenguaje, o, mejor, en el no-lugar que articula viviente y lenguaje. El análisis de la subjetividad como resto entre el hombre y el no-hombre permite ver que, en Agamben, hay un sujeto atravesado por la negatividad que conduce al pensamiento hacia el ser sin fundamento, a una ontología de la negatividad que piensa al existente humano partiendo de una nada, de un des-fundamento. Este sujeto des-fundamentado está "fundado" en un vacío al que Agamben intenta mirar. No para restaurarlo, sino porque implica asumir la existencia a partir de la posibilidad de producir sentido justamente porque "hay" nada. Pensar al testimonio como aquello entre el musulmán y el sobreviviente, entre lo no-humano y lo humano conduce a Agamben a la problemática del lenguaje.

Si el hombre se convierte en humano a partir del ingreso en el lenguaje dando comienzo a la temporalidad de la historia, es interesante recuperar lo que, para Agamben, es un operador entre la vida y la historia: el concepto de potencia. En el *De Anima* de Aristóteles, Agamben encuentra las claves para advertir que lo esencial es que la potencia no es simplemente no-Ser, simple privación, sino la existencia del no-Ser, es decir, la presencia de una ausencia. Releyendo la *Metafísica* (1046 a 29-31) concluye en una copertenencia de potencia e impotencia, dado que toda potencia es impotencia de lo mismo y respecto de lo mismo.

Impotencia implica, de este modo, no ausencia de potencia, sino potencia-de-no. La figura de Bartleby, el personaje de Melville es el escribiente que ha dejado de escribir, que repite incansablemente "preferiría no hacerlo" y con este gesto se convierte en el desafío que hace trastabillar toda razón humana y representación de la oposición al principio de soberanía que determina la biopolítica contemporánea.

El sujeto que piensa Agamben –el musulmán, el infante, Bartleby- es aquel que se ve compelido a la fragilidad de la palabra y que está atravesado por fuerzas y procesos. Con el "preferiría no", Bartleby se posiciona entre el ser y la nada habilitando una ontología de la contingencia, esto es, entre lo necesario y lo contingente, entre la potencia y el acto. Como el infante, el testigo y el musulmán, Bartleby articula la posibilidad –como en ellos de la palabra- mediante su potencia-de-no, transformándose en figura de una potencia que no deviene acto, pues "el escriba que no escribe es la potencia perfecta, a la cual sólo una nada separa del acto de creación" (Agamben, 2001: 102). Bartleby es la figura extrema de la nada que procede de toda creación, una implacable reivindicación de esa nada como potencia pura y absoluta. Es el escribiente que "se ha convertido en tablilla de escribir" (p. 111).

Con esta figura de la subjetividad, Agamben evidencia que la voluntad no tiene poder sobre la potencia, y que el pasaje al acto no es el resultado de una decisión que pone fin a la ambigüedad (siempre potencia de hacer y de no hacer), sino que es "la perpetua ilusión de la moral". Bartleby cuestiona la superioridad de la voluntad sobre la potencia porque *puede* solamente sin querer, con una potencia no necesariamente (in)efectiva. Con esa potencia de no querer excede la voluntad y llega a poder y no poder sin quererlo en absoluto. De aquí, señala Agamben, la irreductibilidad del "preferiría no hacerlo". Es la fórmula y lo que, naturalmente y simplemente (preferiría…), queda implicado en ella, lo que destruye toda posibilidad de "construir una relación entre el poder y el querer" (p. 112). Esta fórmula quita toda referencia al lenguaje y priva al sujeto de toda referencia, abriendo una zona de indistinción entre el ser y el no ser, entre el querer y el no querer, entre la negación y la afirmación y entre la potencia de ser (o de hacer) y la potencia de no ser (o de no hacer).[130]

Agamben ve en la de Bartleby una jugada arriesgada. Atenerse a la nada, al no ser, es difícil pero, según él, es sobre todo la experiencia de albergar al nihilismo constitutivo. Bartleby se libera del principio de razón, del ser y el no ser, habilitando una ontología distinta, que se funda en la tautología del poder ser y, al mismo tiempo, poder no ser. Se trata de un experimento sin verdad que remite al ser en potencia, no al ser o no ser en acto de algo. Como Bartleby, el

[130] Íntimamente vinculada con esta potencia-de-no, se encuentra en Agamben la fundamental categoría de inoperosidad, como lo propio de la no-actividad humana que vuelve inoperosa toda acción. Puede ser pensada como un modo de existencia genérica de la potencia que no se resuelve en el pasaje de la potencia al acto.

infante, el musulmán y el testigo podrían pensarse como cuestionando el pasado reclamándolo para reconducirlo a la potencia, a "la indiferente verdad de la tautología" (Agamben: 130), a una potencia que se sustrae a toda condición de verdad y al principio de no-contradicción.

Estas figuras de la subjetividad iluminan algunas de las operaciones mediante las cuales lo humano queda apresado en la relación entre cultura y política. En algún sentido, implican una aproximación al modo en que la vida queda configurada en el mundo contemporáneo, mundo que redefine la idea de existencia y acto, así como la de experiencia y enunciación. Como Benjamin, Agamben plantea la necesaria justicia para lo olvidado, pero se trata de una justicia que no lleva lo olvidado al recuerdo, sino que es la tradición de lo olvidado; se trata de la sustracción de lo olvidado al lenguaje de la memoria. Así se custodia lo olvidado y la justicia es un anuncio, un mensaje mudo porque el mensaje se ha perdido (nihilismo) y porque lo que compete al mensaje –y al mensajero- es el resguardo de lo inmemorable.

El musulmán, al igual que el infante, es una figura de tránsito dado que no puede hablar, pero tiene mucho que decir y, de hecho, es el único que puede hacerlo. La relación entre muerte y lenguaje encuentra en él una forma problemática pero ejemplar, pues, si se acepta que el sujeto humano se constituye en y a través del lenguaje y de su decir "yo", el musulmán es límite y resto, umbral y escisión. El musulmán es el testigo que resguarda lo no dicho, es la posibilidad, la pura potencialidad del decir, el inmemorial que resguarda la memoria. Para Agamben, más que la transmisión de la memoria, para el hombre, es esencial la transmisión del olvido que se acumula día tras día, inagotable. Y esta carga es para los hombres tan desmesurada que el archivo más perfecto no podría siquiera intentar contenerla. Contra la memoria de lo acontecido y de lo dicho, Agamben configura un archivo distinto, del que forma parte lo no-dicho o lo decible que queda inscripto en todo decir.

Ante la pregunta por cómo puede ser que el *zóon lógon* sea un hablante, Agamben concluye que hablar es un acto paradójico que supone subjetivación y desubjetivación. El viviente en el hablar produce una apropiación de la lengua en una "expropiación integral" y "se hace hablante sólo a condición de hundirse en el silencio" (2005: 135). Agamben se refiere a esta condición de hablante del viviente en términos de una "glosolalia ontológica". Esto presupone una no-coincidencia entre subjetivación y desubjetivación. Esta no-coincidencia implica, además, que no hay un momento en el que el lenguaje se inscriba en la voz viva, un momento en el que el viviente se logifique, se haga palabra.

Refiriéndose a la problemática del testimonio, Agamben subraya la imposibilidad de mantener reunidos al viviente y el lenguaje, la *phoné* y el *logos,* lo no-humano y lo humano. El testimonio se produce justamente por este diferimiento, en esta no-articulación entre viviente y

lenguaje. Y la conexión (no identificación) entre viviente y hablante tiene la forma de una vergüenza porque están "consignados a un inasumible". Lo que se produce entre ellos es el testimonio, que no se asigna simplemente a un sujeto y que, a su vez, es la única posibilidad de reconocer la consistencia posible de un sujeto.

Es a la luz de su consideración sobre la relación entre subjetividad y lenguaje que Agamben concluye que el sobrevivir indica la continuación de la nuda vida, en relación con una vida verdaderamente humana. Y, al mismo tiempo, el sobrevivir se vincula a un haber combatido a lo inhumano. Si, efectivamente, la lección del exterminio es que "el hombre es aquel que puede sobrevivir al hombre" (Agamben, 2005: 140), entonces el musulmán representa la capacidad de sobrevivir al hombre, pero remite también a aquel que ha combatido a la muerte aún después de haber visto la imposibilidad de ver. El musulmán es la evidencia de la capacidad del hombre para sobrevivir al no-hombre.

Hombre y no-hombre, entonces, convergen en el musulmán, quien, en su carácter de testigo integral, es la constatación de que "el hombre es el no-hombre" y que "verdaderamente humano es aquel cuya humanidad ha sido íntegramente destruida" (pp. 140-141). El testigo testimonia de lo humano por aquel cuya humanidad ha sido destruida; así, hombre y no-hombre no llegan nunca a una identidad tal en la que no sea posible destruir íntegramente lo humano. Siempre resta algo. "El testigo es ese resto" (p. 141). El hombre se identifica con la figura del umbral, por el que transita lo humano y lo inhumano, la subjetivación y la desubjetivación, el inscribirse del viviente en el habla y el hacerse viviente de la lengua. "Estas corrientes coexisten, pero no son coincidentes, y su no-coincidencia, la divisoria sutilísima que las separa, es el lugar del testimonio" (p. 142).

Para pensar la articulación entre testigo y testimonio, Agamben se vale en parte, como se ha visto, de la teoría de la enunciación de Benveniste. La enunciación no se refiere al texto del enunciado, sino al hecho de que tenga lugar. El objetivo es plantear, como parte de un nuevo programa –que Benveniste dejó inconcluso-, una "semántica" de la enunciación. Esto le interesa particularmente a Agamben porque, a partir del testimonio, la cuestión de la enunciación y el significado que pueda extraerse a partir de ella, es central para la comprensión de los eventos extremos.

El estudio de la enunciación se relaciona con la idea del ejercicio del lenguaje como una acción cuya significación depende de las relaciones entre sus elementos y los interlocutores que están implicados en determinadas circunstancias espacio-temporales. A partir de esta idea de enunciación, es posible distinguir algo que en la lógica del testimonio que Agamben plantea es central:

> La enunciación nos pone en presencia de algo único, de lo que hay de más concreto, porque hace referencia a la instancia de discurso en acto, absolutamente singular e irrepetible; y, al mismo tiempo, es lo más vacío y genérico, porque se repite una y otra vez sin que sea posible fijar su realidad léxica. (Agamben, 2005: 144)

En *La arqueología del saber*, Agamben encuentra la estrategia metodológica para establecer una teoría de los enunciados, a partir de la cual intenta descular el "hilo secreto" que vincula el trabajo foucaultiano con el de Benveniste. En la *Arqueología*, Foucault toma como objeto no las frases ni las proposiciones, sino los enunciados, es decir, el hecho de que el discurso tenga lugar. En Benveniste, "la enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización" (2004: 83). Se refiere a un puro acontecimiento de lenguaje; alude no a lo dicho efectivamente, sino a lo decible que queda no dicho. El enunciado, tal como Foucault también lo entiende, es pura existencia, el hecho de que el lenguaje tenga lugar. Si la enunciación supone la transformación individual de la lengua en discurso, la cuestión es, entonces, descubrir cómo se transforma el "sentido" en "palabras", es decir, en qué medida se puede distinguir entre lengua y discurso y cómo se puede entender su articulación. En tanto realización individual, Benveniste concibe la enunciación como un "proceso de apropiación" por medio del cual el "locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos, por una parte, y por medio de procedimientos accesorios, por otra" (pp. 84-85). En la *Arqueología*, Foucault reivindica como terreno de trabajo el puro tener lugar de las proposiciones y discursos; es, en palabras de Agamben, el *afuera* del lenguaje. En este sentido, Agamben reconoce en Foucault el llevar a cabo el programa de Benveniste de una "metasemántica" construida sobre los aspectos semánticos de la enunciación. Lo novedoso del método foucaultiano es no haber intentado emular a la tradición dominante en el análisis del tener lugar del lenguaje por medio de un "yo", sino el haber planteado "la pregunta de si algo como un sujeto o un yo o una conciencia puede tener todavía una correspondencia con los enunciados, con el puro tener lugar del lenguaje" (Agamben, 2005: 146).

En la argumentación agambeniana, tomar en serio el "yo hablo" significa concebir al discurso en su puro tener lugar, en consonancia con la concepción de un sujeto como inexistencia, "en cuyo vacío prosigue sin tregua el difundirse indefinido del lenguaje" tal como lo expresa Foucault en *Escritos literarios.* Agamben concluye –y esto es central para la lógica del testigo/testimonio que propone- que "la enunciación señala el umbral entre un dentro y un fuera, su tener lugar como exterioridad pura" (p. 147). El enunciado -y su tener lugar- se vuelve el centro de la investigación, de modo que se libera al sujeto de todo correlato sustancial y pasa a ser pura función.

En la *Arqueología*, Foucault señala que "el (sujeto) es un lugar determinado y vacío que puede ser llenado efectivamente por individuos diferentes" (p. 147). Es a partir de los enunciados que se puede establecer esta posición-sujeto. En consonancia con estas consideraciones, es interesante revisar la conferencia conocida como "¿Qué es un autor?", pronunciada en 1969, en la que Foucault arremete con su crítica a la noción de autor como sujeto creador para definir la figura de una función-sujeto. Lo central de la argumentación aparece en el siguiente párrafo:

> La función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no se remite pura y simplemente a un individuo real, pueda dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que puedan ocupar diferentes clases de individuos. (Foucault, 1998: 52)[131]

En consonancia con estas ideas, la referencia a "El autor como gesto" podría iluminar algunos aspectos de la relación sujeto/función-autor. Agamben se detiene sobre la frase que le sirve a Foucault de "excusa" en la conferencia[132] sobre el autor: "Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quién habla".[133] De la lectura de la conferencia de Foucault, Agamben recoge la sugerencia de que el problema de la escritura es "la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer" (2005a: 81). No es la preocupación por cómo un sujeto se expresa, sino que la marca del autor está, justamente, en la singularidad de su ausencia. La preocupación de Foucault no está en el individuo real, sino en la función-autor que caracteriza el modo de existencia, circulación y funcionamiento de los discursos dentro de una sociedad. Teniendo en cuenta, además, una versión revisada de la conferencia de dos años

[131] En 1968, aunque con una perspectiva diferente, Roland Barthes intenta también desplazar el autor del centro del análisis y, con ese gesto, propone una suerte de ética de la lectura. En "La muerte del autor", pone en evidencia la crisis de la concepción romántica del genio. El autor es desplazado en beneficio de la escritura/lectura, pues lo que importa no son los enunciados, sino la enunciación. Barthes comienza criticando la concepción romántica del autor según la cual el creador da forma a la inspiración configurando la obra. Esta idea romántica presupone que el autor ocupa el centro de la obra, el texto es el vehículo del significado que el escritor quiso darle y el papel del lector es el de intentar entender lo que el autor deseó comunicar. Barthes presenta una noción de texto como tejido de citas y referencias a innumerables focos de la cultura, en la que el autor es sólo una localización. Allí van a converger el lenguaje, con sus ecos, repeticiones e intertextualidades. Barthes descentraliza el origen y desvincula el texto de una única autoridad que presuntamente controla el significado. El halo de sacralidad que había caracterizado al autor se pierde y la obra se transforma en su alterar su significado a través del tiempo. Sin someterse a ninguna entidad superior, el texto establece relaciones lingüísticas que devuelven, de algún modo, a la literatura escrita el carácter colectivo de la oral. La obra se hace a sí misma en la medida en que se entrecruza con la recepción activa y, en consecuencia, el crítico pasa a convertirse en alguien capaz de intervenir en el significado de la obra, tal vez, desvelando posibles relaciones de sentido escondidas. Descifrar un texto para siempre se vuelve imposible, pues implica cerrar el texto, imponerle límites y obstaculizar su proceso abierto de significación.

[132] La conferencia fue pronunciada el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad francesa de filosofía. En el auditorio estaban, entre otros, Jean Wahl, Maurice de Gandillac, Lucien Goldmann y Jacques Lacan.

[133] La frase es de Samuel Beckett: "Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla. Habrá un punto de partida, yo estaré, no seré yo, yo estaré aquí, me diré lejos, no seré yo, no diré nada, habrá una historia, alguien va a intentar contar una historia" (*Textes pour rien*, n.° 3). Ver: Beckett, Samuel (1968), *Detritus*, Barcelona, Tusquets.

después y *La vida de los hombres infames,* Agamben subraya algunos aspectos del paradigma presencia-ausencia del autor en la obra. Lo expresa del siguiente modo:

> Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central. (2005a: 87)

El autor señala el umbral en el que una vida es puesta en juego en la obra. Por eso es que permanece como incumplido, como no-dicho. Es lo que hace posible la lectura, pero es lo ilegible y su gesto garantiza la obra desde su propio incumplimiento, pues "vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado" (2005a: 91). Sin embargo, es justamente ese lugar vacío y secreto el que posibilita el texto y su lectura. Para Agamben, es ineludible reconocer que si hay un pensamiento, hay alguien que lo haya pensado; de modo que los pensamientos (como los sentimientos y pasiones que aparecen en los textos) se presentan cuando alguien los lee. Es así que el lector se arriesga al sentimiento o al pensamiento y ocupa el vacío dejado por el autor repitiendo el mismo gesto (des)comprometido a partir del cual el autor (y el lector) atestiguan su presencia, justamente, en la ausencia. El tener lugar del texto –su enunciación- está en el gesto por medio del cual autor y lector se ponen en juego en él, sin dejar de desaparecer.

> El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse. […] Así autor y lector están en relación con la obra sólo a condición de permanecer inexpresados. (2005a: 93)

Agamben subraya que pensar al sujeto como algo no sustancializado, que no puede ser alcanzado más que en "el encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto –si lo fue- en juego" (p. 93), implica concebir la enunciación en su puro tener lugar. Si el autor permanece inexpresado en la obra para, de ese modo, atestiguar su presencia irreductible al lenguaje, pero jugándose irremediablemente a sí mismo en él, Agamben ve en Foucault una cierta indiferencia frente a las implicancias éticas de este afán por deshacerse de la psicología del autor. Le interesa preguntarse, justamente, qué ocurre con el individuo que ocupa el "lugar vacío" en la enunciación. Y, en este sentido, indagar sobre algo aparentemente paradójico: "¿qué significa ser sujeto de una desujetivación? ¿Cómo puede un sujeto dar cuenta de su propia disolución?" (Agamben, 2005: 149)[134]

[134] Agamben atribuye este "olvido" de Foucault a la dificultad implícita en la noción de semántica de la enunciación, pues es inadmisible considerar al puro tener lugar del lenguaje como una disciplina o un texto y el mismo sujeto de la enunciación no puede tomarse como objeto.

Con la noción de "archivo" incorpora otro matiz al problema. Foucault lo define en términos de "dimensión positiva que corresponde al plano de la enunciación" (p. 150). No tratándose de un depósito de lo ya dicho, es difícil pensar la enunciación como archivo. Si se alude al conjunto de reglas que definen los acontecimientos de discurso, se sitúa entre la *langue* –sistema de construcción de frases posibles- y el *corpus* –conjunto de lo ya dicho. El archivo está, entonces, entre la posibilidad de decir y lo ya pronunciado. Es, en términos de Agamben, "la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso significante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra" (p. 150).

Entre la memoria y el olvido, el archivo remite a lo decible inscrito en lo dicho. Agamben se detiene, específicamente, en el "entre" lo dicho y la posibilidad de decir para considerar los enunciados desde el plano de la enunciación, de la *langue* como tal. Es decir, intenta pensar "la articulación de un dentro y un fuera no sólo en el plano del lenguaje y del discurso en acto, sino también en el de la lengua como potencia de decir" (p. 151). Esta potencia conduce a Agamben a pensar el testimonio como sistema de relaciones entre el dentro y fuera de la *langue*. La oposición no es, entonces, entre dicho/no dicho, sino entre potencia del decir/existencia.

Pensar la enunciación en el plano de la *langue* implica considerar que en la posibilidad (potencia en acto en tanto que potencia) hay una cesura entre posibilidad e imposibilidad, entre potencia e impotencia. En la cesura, en el "entre" se instala el sujeto, quien queda definido como pura potencia de decir. Por eso, la consideración de esta cesura resuelve las dificultades que el lugar del sujeto generaba como "lugar vacío". No hay un sujeto puesto al margen, sino un sujeto que, en la forma del testimonio, se instala en ese puesto vacío. Así, "el testimonio es la relación entre una posibilidad de decir y su tener lugar, sólo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir; solamente como *contingencia*, como un poder no-ser" (p. 152). En Benveniste, el acto individual de apropiación de la lengua "introduce al habla en su habla" (2007: 85). Y esta introducción es, justamente, constitutiva de la enunciación, pues la presencia del locutor en su enunciación hace de cada instancia de discurso un "centro de referencia interna". El sujeto queda definido por la posibilidad de que el lenguaje no esté en él, por la posibilidad de no apropiarse del lenguaje. Existe por su contingencia. Es capaz, el sujeto, de no tener lengua, de una in-fancia.

Agamben concluye de este análisis algo central para su consideración sobre la subjetividad como articulación testigo/testimonio:

> Si en la relación entre lo dicho y su tener lugar, el sujeto del enunciado podía, en rigor, ponerse entre paréntesis, porque en cualquier caso se había producido ya la toma de palabra, la relación entre la lengua y su existencia, entre la *langue* y el archivo, exige una subjetividad que atestigua, en la posibilidad misma de hablar, una imposibilidad de palabra. (2005: 153)

Esta relación entre la lengua y su existencia habilita una imposibilidad de palabra que se presenta como testigo y que puede hablar por el que no puede hacerlo. Por eso es que el testimonio aparece como potencia (poder no ser) que se realiza por una impotencia de decir y una imposibilidad (no poder ser) que existe a través de una posibilidad (poder ser) de hablar. El testigo puede hablar (o no hablar) por aquel que no puede hacerlo por medio de un poder hablar, de un poder ser del testimonio.

1.5. Hacer sobrevivir el lenguaje

Agamben entiende las categorías modales –posibilidad, imposibilidad, contingencia y necesidad- como operadores ontológicos a través de los cuales la biopolítica determina lo que en el sujeto puede y no puede ser. Posibilidad y contingencia, poder ser y poder no ser, son los "operadores de la subjetivación", mientras que imposibilidad (no poder ser) y necesidad (no poder no ser) son los operadores de la desubjetivación, de la destrucción y destitución del sujeto. La contingencia y la posibilidad pueden entenderse, entonces, como constituyendo al ser en su subjetividad, constituyendo en el ser un mundo en el que existe la posibilidad. En cambio, necesidad e imposibilidad definen "en su integridad y compacidad, pura sustancialidad sin sujeto; un mundo, pues, que no es nunca, en último término, mi mundo, porque en él no existe la posibilidad" (Agamben, 2005: 154). Como estas categorías modales no están ante el sujeto como algo que puede elegir o no, el sujeto queda definido como "el campo de fuerzas atravesado desde siempre por las corrientes incandescentes e históricamente determinadas de la potencia y la impotencia, del poder no ser y del no poder no ser" (p. 154). A partir de estas consideraciones, Agamben encuentra en el exterminio un punto de "derrumbamiento histórico", dado que, a partir del acontecimiento del *campo,* lo imposible se introduce en lo real. Se vuelve posible -en tanto devastación del sujeto- el musulmán como la figura de la subjetividad.

Agamben se detiene especialmente en la afirmación de Levi, "el musulmán es el testigo integral" que encierra una contradicción: por un lado, el hecho de que, si el musulmán es el no-hombre, no puede testimoniar –pues el testimoniar es un acto de autor; por otro lado, que el que no puede testimoniar, es el verdadero testigo. Para Agamben, esta contradicción encierra la estructura dual del testimonio que es un acto de autor que encierra una posibilidad de decir y, justamente por esto, es una imposibilidad. A partir de *Lo que queda de Auschwitz,* Agamben configura una noción de sujeto en la que éste está ineludible y constitutivamente escindido. Es sujeto de una desubjetivación y es el testigo quien testimonia de ella. "Este carácter no

asignable del testimonio no es más que el precio de esta escisión, de esta intimidad inquebrantable entre el musulmán y el testigo, entre una impotencia y una potencia de decir" (p. 158). Además, Levi formula otra proposición controversial: "el hombre es aquel que puede sobrevivir al hombre". Musulmán y testigo, hombre y no-hombre, son inseparables pero no coincidentes. Hay un "entre" ellos que señala la supervivencia del no-hombre que sobrevive al hombre, y del hombre que sobrevive al no-hombre. El testigo sobrevive a la división entre hombre y musulmán, como un "entre" ellos. El testigo sobrevive al musulmán y esto señala la supervivencia de la vida a sí misma.

El musulmán es el último escalón en el paso "del ciudadano al *Staatangehörige* de ascendencia no aria, del no ario al judío, del judío al deportado y, por último, del judío deportado más allá de sí mismo al musulmán, es decir a una nuda vida inasignable e intestimoniable" (p. 164). A partir de esta figura de la subjetividad, el problema de lo indecible se complejiza. Como desafía las categorías éticas y filosóficas y también cuestiona la idea misma de poder *decir* del *campo* (pues el lenguaje en su totalidad colapsa en sus posibilidades representativas), no puede, sin embargo, constituir una realidad totalmente "separada" del lenguaje porque, con ello, se estaría repitiendo el gesto de los nazis que cancelan en el musulmán, toda posibilidad de hablar asegurándose una suerte de mutismo.

En *Lo que queda de Auschwitz,* el testimonio -que tiene lugar en el punto de no-coincidencia entre superviviente y musulmán- atestigua una potencia de decir por medio de una impotencia, pues "la autoridad del testigo consiste en que puede hablar únicamente en nombre de un no poder decir, o sea, en su ser sujeto" (p. 165). El testimonio no se convierte en nuevo fundamento de la verdad, ni siquiera puede garantizar la verdad de los hechos a los que hace referencia, pero es la evidencia de la imposibilidad de que el archivo sea archivado, salvándolo de su exterioridad y sustrayéndolo al olvido.

Si el testimonio es a la imposibilidad de decir lo que el testigo a la desubjetivación, el musulmán es el verdadero testigo, pues no puede separarse de aquel que le presta su voz. Ser sujeto y testimoniar coinciden, entonces, desde el momento en que el proceso de subjetivación y desubjetivación se hace posible en el "entre" ellos. Agamben lo expresa de la siguiente manera:

> Que el sujeto del testimonio –que incluso cualquier subjetividad, si ser sujeto y testimoniar son, en última instancia, lo mismo- sea un *resto*, no debe entenderse en el sentido de que sea –según uno de los significados del término griego *hypóstasis*- algo similar a un sustrato, un depósito o un sedimento que los procesos históricos de subjetivación y desubjetivación, de humanización y de deshumanización, dejan tras ellos como una especie de fondo, o de fundamento, de su devenir. (Agamben, 2005: 165-166)

A partir de este análisis del testimonio y la articulación supervivencia/testimonio, Agamben define una identidad entre lenguaje y sujeto o, mejor, destaca la posibilidad de instalarse como sujeto en una lengua. En este sentido, testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua "en la situación de los que la han perdido", es decir, "instalarse en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva" (p. 169), abriendo lo ya dicho, saliéndose del corpus y reinstalándose en la lengua como sujeto, resucitándola. Los testigos fundan la lengua como lo que resta, sobreviviéndola en acto (en cada acto), haciéndola posible. Se trata, en última instancia, de la enunciación inarchivable de una imposibilidad de hablar.

Asumir que el musulmán es el testigo integral, implica, para Agamben, una refutación de los argumentos negacionistas que proponen que el exterminio no existió. Sin embargo, si el *campo* es aquello de lo que no se puede testimoniar, el musulmán es la imposibilidad de testimoniar y el testigo testimonia por el musulmán transformando la imposibilidad de testimoniar en palabras (resucitando su lengua), el negacionismo queda refutado en su propio fundamento (algo de lo que no se puede testimoniar porque no existió). El testigo habla a partir de una imposibilidad de hablar, probando irrefutablemente aquello de lo que es (im)posible decir.

La revisión de las figuras de la subjetividad de Agamben revela las múltiples operaciones de captura de lo humano en la imbricación entre cultura y política. En estos análisis, convergen nociones que ponen en evidencia la necesidad de superar la lógica binaria por dicotomías y las oposiciones a través de la imagen de un campo de fuerzas recorrido por tensiones que están en permanente intercambio. Esto implicaría pensar la subjetividad desde la lógica de este campo y no desde la idea de sustancia, lo que habilitaría repensar la espaciotemporalidad contemporánea en un modo que permita una in-existencia como mundo posible, una subjetivación-subjetivación como modo de pensar la constitución de la subjetividad y la necesidad de nuevas *poiesis* posibles para pensar lo humano. Es precisamente explorando estas afirmaciones que parece posible pensar otra captura del lenguaje como modo *poiético* del hombre, es decir, pensar el arte como el modo de reivindicar el *hacer* humano.

2. La potencia y el arte como articuladores del *hacer* del hombre

> Es necesario arrancarles a los dispositivos –a cada dispositivo- la posibilidad de uso que ellos han capturado. La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene. (Agamben, 2005b: 119)

Desde el final de la Primera Guerra Mundial, no hay para los hombres "tareas históricas asumibles". No hay Estados-nación europeos en condiciones de asumir tareas históricas y los

pueblos están destinados a desaparecer, pues "la naturaleza de los grandes experimentos totalitarios del siglo XX se malentiende por competo si se los considera solamente como una continuación de las últimas grandes tareas históricas de los Estados-nación decimonónicos: el nacionalismo y el imperialismo" (Agamben, 2005b: 98). A la luz de estas ideas, los totalitarismos aparecen como la otra cara del fin de la historia tal como se lee en la lectura kojeviana de Hegel. El hombre llega a su *télos* histórico y ha vuelto a ser animal no habiendo más alternativa que la "despolitización de las sociedades humanas, a través del despliegue incondicionado de la *oikonomía*, o bien la asunción de la propia vida biológica como tarea política (o más bien impolítica) suprema" (p. 98).

Este panorama conduce a Agamben a abandonar la definición de hombre como ser capaz de transformar la naturaleza usando sus facultades del espíritu y las capacidades de la materia. Es así que confía en la promesa de un hombre abierto a su latencia, a su animalidad, viviendo en relación con su propia naturaleza como en un desconocimiento. Frente al diagnóstico agambeninano, parecen oscurecerse los caminos para la acción del hombre en el mundo contemporáneo, donde proliferan los interrogantes vinculados, entre otras cosas, a cómo saber si hay alguna forma de superar el vacío o cómo identificar si hay algo así como un trabajo posible desde ese mismo hiato central de aquello que Agamben denomina máquina antropológica que atrapa la vida.

El vínculo entre vida y política es la columna vertebral de todo el proyecto agambeniano, pero es en *La comunidad que viene* (1990) donde el autor se ocupa específicamente de la conexión entre esta relación y la posibilidad de repensar la ética, la política, el arte o, en otros términos, el *hacer* del hombre en general. A lo largo de una serie de breves ensayos, Agamben piensa un mundo más allá del concepto de soberanía para encontrarse con la idea de potencia que abre a los hombres un margen de realización como potencia-de-no, como en Bartleby, el escribiente. Este mundo postmetafísico evidencia la preocupación agambeniana por la perseverancia en el (infructuoso) ejercicio de encontrar sentido y respuestas aún cuando sólo haya desfundamentación y desubjetivación. La posibilidad de una ética no se ve desactivada, sino que se vuelve posible precisamente en esa ausencia de tarea histórica, vocación o esencia. La impropiedad propia del hombre es asumida como singularidad sin identidad y sólo sobre este escenario el cualsea, como ser que viene, sea cual sea, se vuelve posible.

> El hecho del que debe partir todo discurso sobre la ética es que el hombre no es, ni ha de ser o realizar ninguna esencia, ninguna vocación histórica o espiritual, ningún destino biológico. Sólo por esto puede existir algo así como una ética: pues está claro que si el

> hombre fuese o tuviese que ser esta o aquella sustancia, este o aquel destino, no existiría experiencia ética posible, y sólo habría tareas que realizar. (Agamben, 2003a: 43)[135]

Es por "el *simple hecho de la propia existencia como posibilidad y potencia*" (p. 43) que la ética se vuelve posible. El ser más propio del hombre es su misma posibilidad y, en tanto potencia, le falta a su ser más propio, puede no ser porque no tiene un fondo fundamental. El hombre es potencia de ser y potencia de no-ser y, por ello, está siempre en una situación de mala consciencia aún sabiéndose no culpable. Así, la única experiencia ética es la de ser la propia potencia, la de existir la propia posibilidad, la de "exponer en toda forma su propio ser amorfo y en todo acto la propia inactualidad" (p. 44).

Con la figura de "Bartleby", Agamben alude al esquema de la posibilidad en los términos de Kant: "la determinación de la representación de una cosa en un tiempo cualsea" (p. 37). Potencia y posibilidad son diferentes de la realidad efectiva y les es inherente esa forma del *cualsea* que es lo que podría definirse como el carácter (inesencial) de la cualqueridad. Vinculando estas nociones con la articulación aristotélica de la "potencia de no ser" (*dýnamis me einai*) o "impotencia" (*adynamis*), Agamben considera que, si es cierto que el ser cualsea tiene un carácter inherentemente potencial, también es cierto que no es potencia sólo de algunos actos específicos, sino que puede, justamente, la propia impotencia. En este sentido, la figura del escribiente de Melville se vuelve pertinente, pues el acto de escritura no viene de una potencia de escribir, sino de una potencia de no escribir o, mejor, de una impotencia que se dirige a sí misma y llega como acto puro mediante el cual se puede no escribir. Bartleby es "un escribiente que no cesa jamás de escribir, pero 'prefiere no hacerlo'" y resulta ser la figura de quien escribe su potencia de no (escribir). Esta lógica de la subjetividad que se comprueba en Bartleby como en otras figuras atravesadas por la potencia se corresponde, a través de la indagación agambeniana sobre el lenguaje, con la identificación de la política contemporánea

[135] En *La comunidad que viene* (2003a), Agamben se refiere a la política que viene como lucha entre el Estado y el no-Estado, en términos de "humanidad". De acuerdo al planteo agambeniano, hay que comprender el modo en que trabaja la máquina. Es a partir de esta comprensión que se vuelve inteligible la aporía en la que se vive, pues la humanidad se ha vuelto animal y no hay nada más que despolitización en las sociedades humanas, en las que se ha tomado la vida biológica como el asunto supremo de la política. Agamben hace hincapié en el objetivo de detener la máquina biopolítica que produce nuda vida, para lo cual es necesaria la acción humana. Esta acción política sólo es posible si se comprende que no hay una articulación necesaria entre violencia y derecho, entre vida y norma. Sólo a la luz de esta comprensión se vuelve pensable la interrupción de la máquina que ha unido violenta y artificialmente la vida al derecho y se abre el espacio para el hacer del hombre. Como el pensamiento de Agamben sobre la comunidad que viene es un esfuerzo por enfrentar los problemas políticos de la época presente, su repensar la distinción animal-humano aparece como un objetivo de crear un espacio en el que las interacciones humanas con la vida no-humana puedan tomar forma nueva y pueda desplegarse una economía que evite similares consecuencias desastrosas para la vida no-humana, sin olvidar que la "máquina antropológica" puede ser entendida a la luz de los mecanismos simbólicos y materiales en los discursos científicos y filosóficos que clasifican y distinguen humanos y animales por medio de un proceso de inclusión-exclusión

con un desolador "*experimentum linguae*" que desarticula y disuelve todo lo que había de tradición y creencia, de ideología e identidad.

En el ensayo "Sobre lo que podemos no hacer" de *Desnudez* (2011), Agamben se refiere a la potencia como siempre y constitutivamente impotencia y encuentra en la teoría de la potencia desarrollada en el libro IX de la *Metafísica* de Aristóteles que todo poder es siempre también un poder de no hacer. La impotencia, para Aristóteles, es una privación contraria a la potencia; es decir, la impotencia no significa solamente la ausencia de potencia, no poder hacer, sino que es sobre todo, poder de no hacer, poder no ejercer la propia potencia. Es esta ambivalencia propia de toda potencia, la que es siempre potencia de ser y potencia de no ser, de hacer y no hacer. Esto es lo que define la potencia humana, porque el hombre es el viviente que existe en el modo de la potencia y puede una cosa o su contraria. Agamben señala que es esta potencia de hacer o no hacer la que arroja al hombre al error o al riesgo del error, pero también es la que le permite acumular y ejercitar sus propias capacidades para transformarlas en verdaderas facultades. En esta perspectiva, lo que define el nivel de acción no es la posibilidad de hacer, sino la posibilidad de mantener una relación con la posibilidad de no hacer y lo que lleva a la definición de hombre como "el animal que puede su propia impotencia" (2011: 79). Esto tiene consecuencias políticas concretas, pues nada hace más pobre al hombre que la separación de su propia impotencia. Estar separado de lo que se puede hacer habilita al menos alguna posibilidad de resistir, pues se puede no hacer. En cambio, quien está privado de su propia impotencia pierde toda capacidad de resistencia. Para Agamben, lo que se puede no hacer puede garantizar la verdad de lo que el hombre es en realidad, "de la misma manera que sólo la visión lúcida de aquello que no podemos o podemos no hacer puede dar consistencia a nuestra acción" (p. 80).

A partir de su concepción de la potencia y su consideración sobre la relación entre hombre, impotencia y resistencia, podría pensarse una suerte de nueva política y de un modo renovado las posibilidades para el *hacer* del hombre. Actualizar o no la propia impotencia es la "tarea" futura y el arte se convierte en el campo donde es factible efectivizar la dinámica permanente de desubjetivación y subjetivación. Agamben vincula esta condición con la potencia aristotélica que, opuesta al acto, se manifiesta como *potentia passiva*, pasividad y pasión, pero también *potentia activa*, "tensión imparable hacia el cumplimiento, urgencia hacia el acto" (2002: 42).

Siguiendo el planteo agambeniano, podría verse al artista como aquel que está demorado prolongadamente en la potencia, que es como un desconsolado melancólico, pues el fin de su obra "no puede alcanzar[se] nunca", pues sólo puede permanecer "en el estado de fragmento o

ficha o coincidir con el momento de la muerte" (p. 43). Esto hace pensar en la imposibilidad de alcanzar un fin, pero también en la necesidad de buscarlo denodadamente, es decir, ser sensible a las discontinuidades y sorpresas con las que la historia marca sus objetos. No se trata de inscribirse en un tiempo lineal y vacío, sino asumir que la tarea está, precisamente, en la lectura incansable del acontecimiento y la historia, sin rendirse ante la ruina del pasado ni del porvenir. El modo de ser del hombre que se caracteriza por una no-identidad, se define por la complementación y el batallar de fuerzas de subjetivación y desubjetivación que habilitan un resto que no es nunca idéntico y que no se vincula con asumir la forma de ninguna esencia o pertenencia. Como lo plantea Agamben en *Medios sin fin,* compilación de ensayos del año 2001, situarse en el umbral entre lo propio y lo impropio para dar cuenta en lo propio de la impropiedad es la forma de pensar lo humano que se condice con una forma nueva de concebir la comunidad. Se trata de una forma-de-vida, como la forma de comprender la pluralidad, nunca coincidentes entre sí, sino dispuestos a exponer lo impropio como propiedad.[136]

A la luz de estas consideraciones, Agamben plantea que la política que viene –y en consonancia podría pensarse el arte que viene- será una política de la profanación.[137] Mientras la secularización es una "forma de remoción que deja intactas las fuerzas, que se limita a desplazarlas de un lugar a otro" (2005b: 102), la profanación, en cambio, implica una neutralización, es decir, que "una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso" (p. 102). La profanación desactiva los dispositivos del poder –y por eso es política- restituyéndolos al uso común y, a la luz de esta noción, es posible pensar al arte

[136] En esta línea, podrían recuperarse algunas consideraciones de Jean-Luc Nancy. En *La comunidad desobrada* (2001), dice: "… es constitutiva de la pregunta por la comunidad […] pero la singularidad nunca posee la naturaleza, ni la estructura, de la individualidad. La singularidad no tiene lugar en el orden de los átomos, identificables si no idénticas; tiene lugar más bien en el plano del *clinamen*, inidentificable. Está en parte vinculada al éxtasis: no podría decirse con propiedad que el ser singular es el sujeto del éxtasis, ya que éste no posee 'sujeto', sino que debe decirse que el éxtasis (la comunidad) le ocurre *al* ser singular" (Nancy, 2001: 27). En "Whatever Politics", Jenny Edkins indaga sobre el modo en que Agamben desafía al pensamiento político intentando ir más allá de su análisis del *campo* y la estructura de la excepción para pensar una vida como forma-de-vida. A partir del cualsea de *La comunidad que viene,* como "ser que viene", Edkins piensa la comunidad del cualsea atravesada por la pertenencia misma y no por la condición de pertenencia ni por la ausencia de condiciones. En este sentido, la comunidad de las singularidades cualsean no se vincula al hecho de que comparten propiedades, sino la ausencia de propiedades. Lo que resulta es una comunidad de singularidades que comparten su ser singularidades, su condición de ser tal, su cualseidad. La política que viene, como política del cualsea, no es, entonces, la política de los movimientos sociales o las identidades políticas, ni una afirmación de lo social como opuesto al Estado. Las singularidades cualsean no forman movimiento social porque no poseen ninguna identidad que reivindicar, ninguna pertenencia de la que buscar reconocimiento.

[137] Tal como lo explica en "Elogio de la profanación" tomándolo de los juristas romanos, "profanar" es poner en disponibilidad, es decir, restituir al espacio común de los hombres lo que había sido consagrado. Las cosas que pertenecían al mundo de los dioses eran sagradas y, como tales, sustraídas al uso libre por parte de los hombres. Sacrílego, por su parte, era el acto de violencia que intentaba infringir esa barrera y hacer esas cosas disponibles para el comercio de los hombres. Consagrar era el término que implicaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano. A la luz de estos términos es que Agamben se anima a definir la religión "como aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada" (Agamben, 2005b: 98).

como tarea de la política por venir, es decir, como instancia de detención de los dispositivos del poder para hacer factible el apropiarse de la propia potencia.

2.1. ¿Qué política? ¿Qué arte? La transmisión de la intransmisibilidad

El pensamiento benjaminiano y el de Agamben se cruzan en diversos puntos, tanto desde la perspectiva metodológica como en relación con la tematización de la política, la historia y el arte. El uso que los desarrollos agambenianos hacen de Benjamin es fundamental para comprender la relación entre temporalidad, subjetividad, lenguaje, imaginación e historia. En efecto, la idea de profanación o "iluminación profana" está en ambos pensadores como operación teórico-política y es el nudo gordiano que permite explorar el pensamiento estético-político que pretende una desactivación mesiánica de las dicotomías conceptuales y los diversos dispositivos del gobierno de la vida en Occidente. El mesianismo es concebido como una intersección entre policía y religión y, frente a la teología política, se ofrece como una alternativa de acción redentora. En Benjamin y Agamben, constituye una operación política e implica una forma de intervenir en la tradición cultural de Occidente en la forma de una "dialéctica en suspenso" (Benjamin) y una "arqueología filosófica" (Agamben).

En su primer libro, *El hombre sin contenido* (1970)[138] –trabajo en el que se realiza una destrucción/deconstrucción de la estética- Agamben deja aparecer la huella benjaminiana cuando, en el último capítulo, se refiere al ángel de la historia y a la relación que Benjamin establece entre las nociones de tiempo y sentido histórico. La figura benjaminiana del coleccionista, quien, a partir de la fragmentación, entra en relación con el pasado rompiendo el orden establecido y redescubriendo valor y sentido nuevos, se liga a una tarea revolucionaria que es la de hacer aparecer lo nuevo a través de la destrucción de lo viejo.

> Tanto si se trata de una obra de arte como de cualquier mercancía común que, con un gesto arbitrario, él eleva a objeto de su pasión, el coleccionista asume el deber de transfigurar las cosas, privándolas tanto de su valor de uso como del significado ético-social que la tradición les había otorgado. (Agamben, 2005c: 169)

[138] Desde el título de este primer libro, Agamben alude a la novela inconclusa de Robert Musil, *El hombre sin atributos* (*Der Mann ohne Eigenschaften,* que comenzó a publicarse en 1930 y que terminó de aparecer póstumamente en 1943). En ella, Ulrich Anders, en medio de una convulsionada sociedad austríaca alrededor de 1914, decide intentar descubrir qué hacer con su vida en medio de un contexto donde los únicos "verdaderos" atributos parecen ser el dinero y el lucro. La novela explora la incertidumbre y la desorientación en plena decadencia del imperio austrohúngaro en paralelo a la imposibilidad del protagonista de escapar a sus vacilaciones y tomar las riendas de su vida. Después de varios titubeos de alguna manera propiciados por sus múltiples talentos y atributos, finalmente, encuentra en el arte -específicamente en la escritura- un medio que le permite leer y actuar la realidad de una forma "autobiográfica". Entre otras cosas, la novela de Musil indaga sobre el modo en que la tecnociencia y la modernidad afectan a la visión del mundo y el ser del hombre en algunos de los momentos más desestabilizadores del siglo XX, en consonancia con la búsqueda del protagonista de alguna verdad que le permita accionar sobre el mundo.

Agamben recoge esta consideración sobre la historia y el tiempo en la dimensión de lo humano y la figura del hombre arrojado al tiempo "suspendido", es decir, "entre lo viejo y lo nuevo, entre el pasado y el futuro" (p. 174). Así lee Agamben al *Ángelus Novus* de Klee, que aparece pasmado mirando al pasado como una "catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina" (p. 175).

En *El hombre sin contenido*, Agamben realiza una suerte de rastreo de las modificaciones históricas que atravesaron algunos conceptos estéticos fundamentales e indaga sobre la importancia y la función del arte en la reapropiación de la historia. Para ello, tiene en mente las implicancias ontológicas y epistemológicas que conlleva pensar la subjetividad en el arte y los problemas y consecuencias que ha traído la teorización estética a lo largo de la modernidad.

En la conceptualización de este primer libro, ocuparse de la estética implica prestar atención al presente y los modos de establecer vínculo y continuidad con la realidad, esto es, pensar la espaciotemporalidad adecuada para que la experiencia pueda tener lugar. En este sentido, Agamben piensa la crisis contemporánea de la estética como un problema que involucra a la cultura occidental en su conjunto y asume que si no es posible representarse un mundo en el que la experiencia sea posible, la supervivencia de la cultura *in toto* queda amenazada. En este sentido, intenta proponer, precisamente, una "tarea" para el arte, a fin de que el hombre logre vislumbrar algún camino de acción posible y reapropiarse de su ser histórico.[139]

La destrucción de la estética implica complejos cuestionamientos sobre ética y política, pues está implícito que ocuparse del arte es ocuparse de la vida humana y sus posibilidades. En esta dirección, Agamben se esfuerza por desactivar la estética como el discurso que, en la modernidad, ha escindido el arte y la vida, y propone que al arte le toca asumir la imposibilidad de restaurar esa identidad originaria. El vínculo entre arte e historia que Agamben pone en el centro de su planteo restablece el nexo originario entre estética y política, que, en el pensamiento occidental, queda imaginariamente representado por la exclusión platónica de los poetas de la *polis*. El autor sitúa en el centro de la escena al hombre que empuña sus posibilidades históricas y piensa al arte como la dimensión en la que la consciencia histórica del hombre puede surgir. De modo que pensar para el arte la función de restitución del vínculo con la historia, implica que la estética da cuenta, más que de cualquier otra esfera, de la vida

[139] Como señala Leland de la Durantaye (2009), *El hombre sin contenido* no es solamente una indagación de carácter estético, sino que es más bien una respuesta a lo que Agamben considera el estado alarmante de la vida contemporánea. Este es el marco en el que Agamben piensa la vida del hombre y que vuelve imprescindible un primer libro sobre la relación arte/política. Esto implica que no piensa a la estética como una disciplina marginal o poco vinculada a la existencia humana, sino que la concibe relacionada inherentemente con la vida y la comunidad.

misma del hombre. Es por ello que Agamben deconstruye el discurso de la estética, restituye la unión entre arte y vida y consolida una mirada sobre la experiencia.

La referencia al pensamiento nietzscheano desde las primeras páginas del libro insta a asumir que Agamben se mide también con la filosofía que piensa el destino nihilista de Occidente.[140] En este sentido, el recorrido agambeniano parece estar guiado por el intento de restablecer el vínculo entre arte y vida -a partir de la asunción de una vocación compartida entre arte y política- y el intento de volver a pensar al arte como una esfera del *hacer* del hombre ante la evidencia de la falta de fundamentos. Arte y política no son dos intereses paralelos, sino que constituyen el entramado adecuado para pensar aspectos determinantes del pensamiento contemporáneo.

2.2. El artista sin contenido

¿Qué ha ocurrido entre la advertencia platónica de *República* y el diagnóstico hegeliano del fin del arte?[141] Agamben encuentra un responsable muy claro: la estética. *El hombre sin contenido*, en efecto, intenta exponer el modo en que la disciplina estética ha logrado "adormecer" las pasiones artísticas, pues su programa redundó en lo que Agamben denomina la división de la experiencia de la obra de arte. El hombre sin contenido del título es el artista, es decir, un hombre que se ha ido vaciando a lo largo del desarrollo histórico, que se ha visto, progresivamente, desprovisto de contenido.

Inspirado por *El teatro y su doble* (1938) de Antonin Artaud y por la figura inclasificable de Pier Paolo Pasolini, Agamben explora qué ha acontecido en el arte como para que el diagnóstico platónico se convirtiera históricamente en "nuestra desinteresada e inerte idea del arte" (2005c: 32). Con el advenimiento de la estética moderna, el hombre de gusto que piensa Agamben se puso a juzgar la obra de arte independientemente del contenido, introduciendo una nueva distancia y una nueva división en la experiencia de la obra de arte. La "locura divina"

[140] *El hombre sin contenido* comienza con la referencia a La genealogía de la moral (1887), donde Friedrich Nietzsche somete a una crítica radical la definición kantiana de lo bello como placer desinteresado. Critica, fundamentalmente, el hecho de que Kant enfocara el problema estético no desde las experiencias del artista-creador, sino desde el punto de vista del espectador. Su reflexión sobre el arte y lo bello introduce, precisamente, al espectador en el concepto mismo de lo "bello". Tal como indica Luis E. de Santiago Guervós (2004), todo acercamiento a la estética nietzscheana debe partir del supuesto de que la estética sólo puede considerarse desde el punto de vista del artista y no desde la obra, que no es dejada de lado, sino que es una "referencia regulativa del creador". En este sentido, Nietzsche no estaría planteando una estética como teoría de lo bello que se manifiesta en la obra de arte, sino que contempla al artista creador que se expresa en la obra, intentando a la vez desmantelar la idea de una obra de arte pura sin finalidad. Podría afirmarse a la luz de la idea nietzscheana del arte como creador, que a Kant le faltaba contemplar la dimensión de la vivencia y la apetencia, considerando al arte desde el punto de vista del espectador. Para Nietzsche, el estado estético está acompañado de pasiones e intereses que el artista pone en movimiento y que definen un modo de existencia.

[141] Es en las *Lecciones sobre la estética* donde Hegel ofrece el famoso diagnóstico: "considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros [...] algo del pasado" (Hegel, 1989: 14)

que temía Platón migró entonces de los espectadores al artista, precisamente, a partir de la introducción de la idea de "gusto". Con ella, una nueva facultad entra en la escena del arte en los siglos XVII y XVIII, trayendo aparejadas una serie de implicaciones determinantes para las consideraciones sobre el arte. En *La crítica del juicio* de 1790, Kant proclamaba el gusto como "la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*" (1997: 214).[142] Agamben piensa la sentencia kantiana como la línea divisoria que abre una grieta entre el arte y su público y fractura la unidad original de la obra de arte, al separarse el juicio estético y la subjetividad estética sin contenido. Este es el corazón de la división y el problema que la estética representa en el razonamiento estético agambeniano.

Siguiendo este planteo, es posible decir que la modernidad aparece como una ruptura respecto de una "condición original" del arte. Oscurecido el origen de la obra de arte y obturada la "experiencia" artística en sí, Agamben ve en el arte moderno una potencial atribución de nihilismo de raigambre nietzscheana, es decir, un rechazo de la moral prevaleciente, auspicioso en relación con la posibilidad del arte de recuperar su estatus original en vez de adquirir significado a través de los discursos que prescriben su experiencia. En este sentido, está convencido de que la idea moderna de juicio estético desinteresado exhibe que el arte moderno ya no encarna la forma esencial en la que el hombre se mide con el mundo, sino que constituye una esfera autónoma y separada de este encuentro. Habiendo construido un ámbito específico, el arte ya no es capaz de ser una expresión más allá del mundo del artista.

A la luz de estas constataciones, Agamben determina que los dos fenómenos que definen el arte moderno -el juicio estético y la subjetividad artística sin contenido- niegan los dos elementos originarios de la obra de arte, esto es, su habilidad para comunicar sin juicio estético y la unidad entre arte y mundo, y la consecuencia de esa división ha sido la distancia que se abre entre forma y contenido y entre audiencia y artista, núcleo originario de la unidad de la obra de arte. Asimismo, la separación entre los criterios estéticos objetivos y el auto-repliegue por parte del artista, se convierte en un punto de tensión en la indagación agambeniana. El desarrollo del gusto aparece como respuesta inmediata al advenimiento de la racionalidad iluminista, pues se convierte en la medida colectiva de respuesta al arte que puede ser ratificada y regulada.

Los modos de puesta en práctica del buen gusto se develan como muy problemáticos -tensionados entre las *Elegías de Duino* (1923) de Rainer Maria Rilke y las novelas de Ian Fleming-, pues es evidente que son relativos a algo que no está en la obra, sino vinculado con

[142] La cita corresponde al § 5 de la Primera parte de la *Crítica del juicio.*

una mirada colectiva sobre los objetos de arte y lo que representan. En el mundo espectacularizado contemporáneo, se pone de manifiesto con toda evidencia esta imposibilidad de aislar algo que en la obra determine su buen gusto. Agamben señala, de hecho, que en el mundo del entretenimiento actual se puede ver precisamente este fenómeno por el cual el mal gusto de los espectadores es reflejado en las obras de arte que los mismos espectadores consumen. Y agrega que no hay razón para que esas obras sean consumidas –y en efecto muchas veces hasta puede ser inexplicable-, pero que el consumo no se explica, estrictamente, como una respuesta a las obras mismas, sino a estructuras que proveen la comodidad y la seguridad de saber que ese "(mal) gusto" es compartido. ¿Qué pasa con el arte en este mundo que comparte el mal gusto? La respuesta agambeniana parece afirmar que lo que el artista resuelve es separarse del mundo de sus espectadores:

> El artista, enfrentado a un espectador que se vuelve más parecido a un fantasma evanescente cuando más refinado su gusto se vuelve, se mueve en una creciente libertad y atmósfera rarificada y comienza el viaje que lo llevará desde el paño vivo de la sociedad a la hiperbórea tierra-de-nadie estética. (Agamben, 2005c: 50)

Al rastrear esta figura del artista, Agamben desoculta las formas en que la vocación del artista se ha visto transformada desde una creatividad artesanal hacia un vacío ocioso. Este vacío se deriva de la separación entre el principio formal creativo y su contenido. En suma, el artista se hizo uno con su búsqueda formal por sobre el contenido:

> Su condición, entonces, es aquella de una separación radical; y por fuera de esa separación, todo es una mentira… El artista es el hombre sin contenido, quien no tiene otra identidad que una perpetua surgiendo de la nada de expresión y sin otro fundamento que su estar incomprensible al lado de sí mismo. (Agamben, 2005c: 52)

La imagen del artista como vacío, como sin contenido, se vincula intuitivamente a la obsesión romántica de la auto-reflexividad, pero queda relacionada de forma paradojal, siguiendo el razonamiento agambeniano, con la aniquilación de la figura del artista, propia del siglo XX. Esto ha sido evidente en el *pop-art*, en el cual el artista se convierte en productor, en producto reproducible y, solamente a través del marco del gusto de las galerías y los premios, separable del resto de la cultura.[143]

[143] Con esta afirmación, quedan establecidas las dos caras de la consideración sobre el arte que conducen a la aseveración de nihilismo por parte de Agamben, es decir, la ya mentada separación entre el arte y el mundo y la institucionalización del gusto. Se puede entender ahora por qué Agamben considera que la estética moderna y el nihilismo europeo se encuentran estrechamente vinculados. "Nihilismo" es el nombre dado tanto a la vacuidad de valores como a la negación de que una perspectiva o aproximación pueda ser celebrada o compartida. Esta falta de valores adoptó en la filosofía de Nietzsche dos formas: la pasiva y la activa. Para decirlo sucintamente, la forma pasiva tiene su síntoma en la declinación o debilidad del poder que podría ser identificado en la cristiandad moderna. La forma activa, por su parte, se caracterizó por un fortalecimiento de la "voluntad de poder", un vitalismo y una actividad que proveyó un potencial de rejuvenecimiento. En la lectura de Agamben, la segunda forma debe sobrepasar a la primera, lo que implicaría un nihilismo que busca destruir las instituciones del arte y la estética y que propiciaría un dinamismo que podría conducir al arte a su propósito originario.

La vuelta a algo "originario" en el arte se explicita en la conclusión de *El hombre sin contenido,* cuando Agamben alude al vínculo entre el arte y el modo benjaminiano de comprender la historia. Sin intentar reconstruir todo el planteo, podría decirse al menos que Agamben propone comprender esa relación en los términos del advenimiento de lo que para Benjamin es un tiempo mesiánico con el que llega la destrucción de la transmisibilidad cultural. Este es, en la perspectiva benjaminiana, el rasgo dominante de la modernidad y ha llevado –tal como lo lee Agamben- a la creación de la estética. La fractura entre la forma y contenido que condujo a esta falta de transmisibilidad necesita ser suturada a fin de que la humanidad pueda reapropiarse de su espacio histórico y logre convertirlo en espacio de acción y conocimiento. Este sería el punto en el que, en el arte, el objeto y los medios de transmisión volverían a unirse y resulta fundamental a fin de pensar la posibilidad de un nuevo proceso poético. El arte habría de lograr, entonces, tanto abrir el verdadero espacio en el cual el hombre pueda tomar parte de su duelo con el mundo en el presente, como colaborar a que cada tiempo recupere su significado. El arte sería, entonces, parte del proceso poético que puede proporcionar las bases para una presentación del presente y el futuro, esto es, la superficie privilegiada a partir de la cual configurar nuevos sentidos históricos y pensar la esfera propia del hombre en la actualidad.

2.3. El arte como esfera del *hacer* del hombre

Hacia el final de *El hombre sin contenido,* Agamben se vuelve a preguntar por el destino *poiético* del hombre y la posibilidad de pensar al arte como esfera en la que el hombre experimenta el estar-en-el-mundo que se abre a la acción, por el que es capaz de la producción, de la existencia, de la actividad libre y deseada y de apropiación de sus posibilidad y experiencias históricas. Sostiene que, en el acto poético, se accede a una dimensión del tiempo que le es más esencial, que es su mismo estar en la historia "para el que en cada instante se pone en juego su propio pasado y su propio futuro" (2005c: 164). La obra de arte quiebra el *continuum* del tiempo lineal (homogéneo y vacío para Benjamin) para abrir el tiempo del arte, en el que el hombre encuentra su presente a partir del pasado y toda potencial proyección de futuro, pues el arte permite al hombre estar en la historia y el tiempo.

> Mirar una obra de arte significa: ser lanzados a un tiempo más original, éxtasis en la apertura epocal del ritmo que da y retiene. Sólo a partir de esta situación de la relación del hombre con la obra de arte es posible comprender que esta relación –si es auténtica- también es para el hombre el compromiso más alto, es decir, el compromiso que lo mantiene en la verdad y ofrece a su estancia en la tierra su estatus original. En la experiencia de la obra de arte, el hombre está sobre la verdad, es decir, en el origen que se le ha revelado en el acto *poiético.* (Agamben, 2005c: 165)

Aquí se concentra el énfasis agambeniano sobre el valor del arte, pues éste queda vinculado a la relación del hombre con el mundo, a través de una conexión que se abre a la cultura, el tiempo y la historia. Precisamente para habilitar esta dimensión espacio-temporal del "estar en la historia", Agamben se propone pensar una suerte de deber o tarea para el arte. Encuentra en él un lugar privilegiado en el que puede observarse el "destino" nihilista de Occidente y sus corolarios para la vida humana, y un espacio posible para intentar salir de esa situación.

Repensar la relación entre arte y política desde esta perspectiva implica poner de manifiesto los peligros de la estetización de la política (como auspiciara Benjamin), pero también asumir el carácter inexorablemente político del arte en tanto modo de *hacer* del hombre y como tarea humana principal (la politización del arte benjaminiana). El hecho de recuperar la distinción griega entre *poiesis* y *praxis* y la asunción del arte como *praxis* constituyen las tesis que Agamben sostiene como parte de su diagnóstico de la cultura contemporánea.

Metodológicamente, Agamben alude al ejercicio benjaminiano de recolección de citas -y a su no concretado proyecto de escribir una obra compuesta, exclusivamente, por fragmentos de obras ajenas- y a la figura del coleccionista, quien, al citar a un objeto fuera de su contexto, lo reinscribe en un orden nuevo destruyendo la lógica en la que el objeto encontraba valor.[144] Según Agamben, "el coleccionista asume el deber de transfigurar las cosas, privándolas tanto de su valor de uso como del significado ético-social que la tradición les había otorgado" (2005c: 169) y, en términos benjaminianos, podría agregarse que su existencia "está regida por una tensión dialéctica en los polos del orden y el desorden" (Benjamin, 2011b: 42). Agamben se apropia de un marco a partir del cual es posible pensar el modo en que el arte irrumpe en la tradición instaurando nuevas lógicas y proponiendo, en términos de transmisión, nuevos sentidos históricos, esto es, nuevos modos de articular la relación entre pasado, presente y futuro.

Con el objetivo de profundizar sobre la relación arte/política, Agamben indaga sobre el vínculo entre arte, historia y transmisibilidad de la cultura y lo hace a partir de dos obras: al *Angelus Novus* de Paul Klee -en la interpretación benjaminiana- y *Melancolía I* de Albrecht Dürer -retomando el estudio de E. Panofsky y Saxl. De estas imágenes se derivan dos modos de comprender la relación con el pasado y podrían funcionar como paradigmas a partir de los

[144] Adentrarse en la obra benjaminiana a partir de estas dos figuraciones implica una noción de archivo que se aleja de los parámetros convencionales. Benjamin se había interesado por el archivo como método aplicado al análisis cultural en su proyecto sobre los pasajes de París, *Das Passagen-Werk*, que inicia en 1927 y trabaja más sistemáticamente entre 1937 y 1940, año de su muerte. La noción de archivo se vincula con una nueva experiencia del presente, leído a través de destellos, fragmentos, citas del pasado en una obra que "elimina todo comentario para hacer que los significados aparezcan a través del montaje del material, buscando el paralelo entre una acumulación de citas y el recurso del montaje cinematográfico" (Guasch, 2011: 22).

cuales concebir el vínculo con ese pasado y la posibilidad de pensar la idea de sentido histórico.

Para considerar la relación entre las obras de arte y la transmisibilidad, Agamben ataca uno de los fuertes presupuestos benjaminianos de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Allí, Benjamin ve fatalmente modificada la autenticidad de las obras frente a su carácter de reproductibles, como resultado del surgimiento de profusos medios tecnológicos. "El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad", dice Benjamin y agrega: "El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica" (1987f: 21). Con esto no hace simplemente una crítica, sino que termina proponiendo uno de los programas más influyentes de la estética del siglo XX: "El cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme" (p. 47). De este modo, plantea que los medios técnicos liberan a las obras del peso de la autenticidad y lo inducen a un camino nuevo en la esfera de la práctica política. Indagando sobre este razonamiento, Agamben considera que la reproductibilidad técnica "lo empuja [al objeto] hacia el extremo: el momento en que, a través de la multiplicación del original, la autenticidad se convierte en la imagen misma de lo inalcanzable" (2005c: 170). Ve en esta imposibilidad de lo auténtico, entonces, el aparecer de la belleza estética como misterio y, como parte de su demostración, recupera la importancia de Baudelaire y la operación del *shock* que perviven en la obra benjaminiana.

Ante la imposibilidad de seguir transmitiendo la cultura con los valores tradicionales, frente a la nueva civilización industrial y en el intento de no abatir la autoridad de la tradición, Baudelaire pone la experiencia del *shock* en el centro de su trabajo. "El *shock* es la fuerza de choque de la que se cargan las cosas cuando pierden su transmisibilidad y su comprensibilidad en el interior de un determinado orden cultural" (Agamben, 2005c: 171). Para sobrevivir a la ruina de la tradición, Baudelaire colocó la disrupción en el interior de la transmisión y la volvió constitutiva, intentando que la obra se convirtiera en testimonio de lo intransmisible. Hizo de la obra una aporía, pero a su vez la única transmisión posible, la transmisión de la intransmisibilidad. Siguiendo esta propuesta, Agamben piensa que el artista moderno tiene la tarea de producir la destrucción, que es destrucción de la transmisibilidad de la cultura e implica –teniendo en cuenta la articulación tradición/pasado/presente que proponen Benjamin y Baudelaire- la posibilidad de pensar nuevas lógicas o sentidos históricos. La función del arte en este proceso es la de la articulación entre presente, pasado y futuro y la confianza puesta en él puede constatarse en el siguiente fragmento:

> [L]a reproducción del disolverse de la transmisibilidad en la experiencia del *shock*, se convierte en la última fuente posible de sentido y de valor para las cosas mismas, y el arte se convierte en el último vínculo que todavía une al hombre con su pasado. La supervivencia de éste en el instante imponderable en el que se realiza la epifanía estética es, en última instancia, el extrañamiento llevado a cabo por la obra de arte, y este extrañamiento, a su vez, no es más que la medida de la destrucción de su transmisibilidad, es decir, de la tradición (Agamben, 2005c: 172).

En relación con el modo en que la tradición concibe al arte, Agamben no ve una liberación de la relación con el pasado, sino la constitución de una nueva autenticidad que, en la experiencia de la intransmisibilidad, adquiere sentido en un encuentro posible con el pasado. Si se acepta que la tradición es un sistema que existe en la medida en que es objeto de transmisión, el autor considera que al arte le toca el rol de transmitir lo intransmisible, pues ya no es posible encontrar identidad entre el acto de transmisión y la cosa a transmitir. Entre ambos, se produce un vacío que es justamente la condición de posibilidad tanto de la transmisión como de aquello que debe ser transmitido. Este hiato tiene consecuencias muy importantes, tanto en términos estéticos como políticos: si la transmisibilidad es lo que confiere a la cultura un sentido histórico que induce al hombre hacia el futuro sin "estar acosado por el peso de su propio pasado" (Agamben, 2005c: 173), cuando la cultura se vuelve incapaz de transmitir, el hombre que está arrojado en ella pierde toda referencia y se ve abrumado por un pasado sin lógica y un futuro poco estable del que aferrarse para darle sentido.

> Suspendido en el vacío, entre lo viejo y lo nuevo, entre el pasado y el futuro, el hombre es arrojado en el tiempo como algo extraño que se le escapa incesantemente y que aun así lo arrastra hacia adelante sin poder encontrar en él su propio punto de consistencia. (Agamben, 2005c: 174)

Es precisamente en la experiencia del arte donde es posible pensar el espacio para un encuentro entre mensaje a transmitir y transmisibilidad, pues el arte parece tener la misión de reordenar el caos entre pasado, presente y futuro frente a la pérdida de referentes, la imposibilidad de concebir el sentido histórico en términos de un sentido unificado y la necesidad de dar alguna lógica a esta transmisibilidad imposible.

Las obras de Klee y Dürer sugieren dos modos de aprehender la relación con el pasado, que podrían funcionar como paradigmas a partir de los cuales concebir el vínculo con el tiempo y la posibilidad de configurar nuevos sentidos históricos. La primera es la relación entre el hombre y su pasado tal como Benjamin la lee en el *Angelus novus* y como queda conceptualizada en la tesis IX de *Sobre el concepto de historia* (1940). En ese fragemnto, el ángel adquiere una dimensión profética, pues su expresión "parece anunciar Auschwitz e Hiroshima, las dos más grandes catástrofes de la historia humana" (Löwy, 2005: 101). La segunda forma de aprehender la relación con el pasado está en el grabado de Dürer, *Melancolía I*, de 1514:

> Representa a una criatura alada, sentada en acto de meditación y con la mirada absorta hacia adelante. A su lado, abandonados en el suelo, yacen los utensilios de la vida activa: una muela, un cepillo, unos clavos, un martillo, una escuadra, unas tenazas y una sierra. El bello rostro del ángel está sumergido en la sombra: sólo reflejan la luz sus largas vestimentas y una esfera inmóvil frente a sus pies. A sus espaldas, se aprecian una clepsidra, cuya arena está cayendo, una campana, una balanza y un cuadrado mágico y, sobre el mar que aparece en el fondo, un cometa que brilla sin esplendor. Sobre toda la escena, se extiende una atmósfera crepuscular que parece restarle materialidad a cada detalle. (Agamben, 2005c: 176)

En esta figura, Agamben ve el ángel del arte y, de algún modo, alinea su análisis con la interpretación benjaminiana del ángel de la historia. Mientras el ángel de la historia dirige su mirada al pasado aunque no puede detenerse -pues es arrastrado hacia el futuro indefectiblemente-, el ángel melancólico mira al frente y permanece inmóvil, pues "la tempestad del progreso que se ha enredado en las alas del ángel de la historia, aquí se ha aplacado" (p. 176). El ángel del arte aparece como fuera del tiempo como si algo "hubiera fijado la realidad circunstante en una especie de detención mesiánica" (p. 176), mientras al ángel de Benjamin, el pasado se le aparece en la forma de ruinas (las primeras que hay que levantar para poder luego y sólo eventualmente, mirar al futuro). El ángel melancólico yace extrañado frente a los elementos de la vida activa que se han vuelto inabordables, pues el pasado encuentra verdad a condición de negarla y "el conocimiento de lo nuevo sólo es posible en la no-verdad de lo viejo" (p. 176). Pero le ofrece redención si "comparece lejos de su contexto real en el día del Juicio estético" (p. 177), resignándose a la muerte o a la imposibilidad de morir. La melancolía queda ligada al ángel que es consciente de haberse resignado al extrañamiento y de haber convertido en mundo real algo que no puede poseer.

Hay diversos aspectos enigmáticos en el grabado y uno de ellos es sin duda el "I" que acompaña al nombre. En *De Saturno y la melancolía,* Klibansky, Saxl y Panofsky interpretan que se refiere al primer grado en una escala de pensamiento. Ese grado I se corresponde con la imaginación como esfera inferior del pensamiento y también la esfera de las cantidades espaciales y las medidas. Es, tal como propone Agamben, la mente del artista que inventa y construye, pero no tiene o ha perdido el acceso al mundo metafísico. Ya no está convencido de conocer las dimensiones de las cosas, o mejor, conoce el valor de las medidas, pero se vuelve consciente de su capacidad limitada para conocer verdaderamente.

> Qué sea la belleza, yo no lo sé [...] Pues yo creo que no hay hombre vivo que pueda contemplar hasta el final lo que es más hermoso incluso en una pequeña criatura, mucho menos en el hombre [...] No cabe en el alma del hombre [...] yo no sé mostrar ninguna medida particular que se aproxime a la belleza suprema. (Klibansky y otros, 1983: 116)

En la interpretación de Klibansky, Panofsky y Saxl, el ángel geómetra es un personaje faústico que no encuentra la verdadera belleza de las cosas ni el sentido para la acción. Para el ángel

inactivo, la acción está detenida y lo que parecía seguro construido sobre la base de la medida y la proporción se desmorona ante sus ojos. Extrapolando esta interpretación, podría tratarse de la parálisis del hombre contemporáneo, vaciado de experiencia comunicable, que debe hacer un enorme esfuerzo para hacerse de experiencia histórico.

En *De Saturno y la melancolía*, se sugiere que *Melancolía I* es la máxima expresión artística de una tradición cuyos orígenes griegos profanos no proponen un cosmos divino y perfecto, sino que, fiel a la tradición saturnina, se asocia a una actitud desacralizante. En este sentido, la Melancolía y sus atributos tradicionales –las llaves y la escarcela- quedan vinculados a los atributos relacionados a la geometría –el compás, la regla, el martillo, el serrucho, la balanza, el reloj de arena- volviéndose símbolo "de los esfuerzos y los fracasos humanos" y "de una lucha con los problemas intelectuales" (Klibansky y otros, 1983: 74).[145] Esta operación desacralizante y profanadora se puede pensar en consonancia con la idea benjaminiana de interrupción del *continuum*, es decir, de una puesta en práctica de la disrupción, la discontinuidad y la contingencia que permita fracturar toda lógica de opresión y dominación.

A la luz de estas consideraciones, *Melancolía I* sería el retrato simbólico de un espíritu ambiguo, atravesado por la curiosidad, pero también por un cansancio desmedido que sólo produce una sensación de fracaso frente a todo emprendimiento.

> Con semejante representación de la melancolía imaginativa de los neoplatónicos, Dürer habría dado a conocer a la experiencia de los sentidos, por primera vez, el perfil conceptual del genio moderno, del individuo irremediable y titánicamente atraído por el horizonte de lo desconocido, desgarrado por la conciencia de la inanidad última de su esfuerzo (Burucúa, 2007: 38).[146]

Como explica Agamben, la melancolía del ángel es la de haber hecho del extrañamiento su propio mundo, a tono con una nostalgia por el objeto perdido, es decir, el mundo real. En esta

[145] Para László F. Földényi (2008), este célebre grabado de Durero es una *representación* de la melancolía (la más conocida del Renacimiento, posiblemente), es decir, el grabado tiene a la melancolía por tema, pero no es melancólico, dado que no aparece en él el escepticismo düreriano. Földényi asegura que Dürer observó a la melancolía desde afuera –si bien era él mismo muy tendente a ella- y expresa "un modo de ver absolutamente seguro de sí mismo que, si bien muestra las innumerables características de la melancolía, no pasa más allá de un punto determinado" (p. 138). Para este especialista, en *Melancolía I*, está desplegada con gran pericia el tema melancólico, pero falta la forma.

[146] El *Trauerspiel*, pieza dramática de final terrible aunque no trágico, vehiculiza los sentimientos del Barroco pues, para Benjamin, el soberano protagonista del drama barroco no es un príncipe renacentista que construye el Estado como una obra de arte, sino un gobernante o muchos que intentan una estabilización cristalizada de los Estados y las sociedades: "sus monarcas 'barrocos' estarían, por consiguiente, en los antípodas del programa político del Renacimiento", dado que si no fue éste estrictamente liberador, sí fue al menos "volcado a la necesidad de construir un orden social radicalmente humano" (Burucúa, 2007: 44). El intento del Barroco por estabilizar la sociedad y sus relaciones de clase se sabía herido de muerte. Y es por eso que puede identificarse con el uso de la alegoría que retuerce el significado pero al precio de congelarlo. En consonancia con ello, "a la vitalidad misteriosa de los dioses antiguos recuperados en la forma de una nueva axiología social y política, el trabajo absurdo de la melancolía en una construcción socavada por la caducidad" (p. 45).

perspectiva, se puede pensar que el arte realiza la misma tarea que la tradición antes de su ruptura:

> Volviendo a unir el hilo que se ha despedazado en el entramado del pasado, la estética resuelve ese conflicto entre lo viejo y lo nuevo sin cuya reconciliación el hombre –este ser que se ha perdido en el tiempo y que en él debe rencontrarse, y de quien por ello a cada instante está en juego su pasado y su futuro- es incapaz de vivir. (Agamben, 2005c: 177)

El ángel melancólico y el ángel de la historia ponen en evidencia el modo en que se ha transfigurado la relación del hombre con el pasado y la tradición, en el sentido de que lo único que parece viable transmitir es la imposibilidad de transmisión; sean ruinas acumuladas sin sentido o utensilios alejados de su condición cotidiana, la tradición se torna imposible. En el espacio estético contemporáneo –en el seno del cual el desafío es pensar al cine- esta intransmisibilidad se expone como en ningún otro ámbito y esa mesiánica interrupción de la melancolía permite pensar un modo alternativo para la condición histórica del hombre. Si el arte contemporáneo muestra al hombre sin contenido –dado que está vacío de todo el sentido que la tradición le brindaba y se presenta como una acumulación de ruinas-, entonces, posiblemente, el modo en que se ha pensado el tiempo histórico es el que ha conducido a una imagen del hombre perdido en una historia alienada y extraviada.

Mediante la destrucción de su transmisibilidad, el arte tiene el poder y la misión de recuperar el pasado en un ejercicio negativo, convirtiendo a la intransmisibilidad en algo –un valor, según Agamben-, en una imagen estética que habilite un espacio entre el pasado –intransmisible- y el futuro –improgramable- para que el hombre pueda "fundar su acción y su conocimiento" (2005c: 178). Este espacio estético transmite la imposibilidad de la transmisión y se convierte en el punto cero de la acción del hombre melancólico moderno que, agobiado, se vuelve consciente de que en la verdad está la negación de la verdad. Como el *Angelus novus* benjaminiano, el arte insiste sobre la perseverancia del pasado en el presente y a responsabilizarse por sus muertos.

Si la transmisibilidad es la garantía de la verdad, el hombre moderno se encuentra con la amenaza de la acumulación sin sentido del pasado al que no conoce y del que no puede dar cuenta. Si la transmisión no es garantía, el ángel del arte parece proponer que la certeza está precisamente en el arte, con lo cual "se encuentra en la necesidad de garantizar lo que no puede garantizar si no es perdiendo él mismo sus propias garantías" (p. 178). El artista ya no abre para el hombre el espacio de la obra, sino que se ve desplazado por la actividad del genio que debe producir belleza para completar la unión entre pasado y presente. Si la obra de arte es el espacio en que pasado y presente se comunican, entonces lo que pone en juego la dimensión estética es la supervivencia de la cultura que, desgarrada y extrañada, parece imposibilitada de

unir pasado y presente si no es por mediación de otra esfera: “Sólo la obra de arte le asegura una fantasmagórica supervivencia a la cultura acumulada” (p. 179).

La estética, entonces, es el ámbito en el que se juega el destino del arte en tiempos de intransmisibilidad de la tradición, pero es también el espacio en el que, entre el pasado y el futuro, el hombre debe buscar un presente en el que sea pueda apropiarse de la experiencia histórica. Es así que “el ángel de la historia, cuyas alas se han enredado en la tempestad del progreso, y el ángel de la estética, que fija las ruinas del pasado en una dimensión intemporal, son inseparables” (Agamben, 2005c: 179-180). El espacio de la estética queda fundado como el lugar en el que el hombre puede apropiarse de su historicidad y sus presupuestos históricos; en el que puede convertirse en artífice de una acción a través de la cual reencontrarse a sí mismo. Y el arte puede convertirse en la transmisión del acto de la transmisión, o mejor, en la transmisibilidad misma, en vehículo, en medio, eliminando el hiato entre el contenido de la transmisión y el acto de transmitir.

En el espacio estético, el hombre rompe la lógica lineal de la historia como quiere Benjamin y se adueña de su propia condición histórica como propone Agamben. “Pero el arte, por sí solo, no puede hacerlo, porque se ha emancipado del mito para vincularse a la historia, precisamente para conciliar el conflicto histórico entre pasado y futuro” (p. 184). De modo que el espacio del arte podría propiciar que el hombre logre, si no construir un verdadero vínculo con el pasado y el futuro, al menos habitar un presente en el que encontrar sentido para su acción y en el que tomar conciencia de que se trata de su propio accionar en el mundo. El arte se vuelve el último vínculo que une al hombre con el pasado cuando sólo hay –ante la destrucción de la transmisibilidad- ruinas de pasado y tradición.

El ángel de la historia que señala la situación del hombre que ha perdido todo nexo con el pasado y se pierde a sí mismo en lo que aparece como “historia”, se liga al ángel de la estética, que abre una dimensión sin tiempo, una detención mesiánica, en la que los instrumentos de la vida pierden significado y se revelan como extraños, como la vida misma en el decurso de opresión y alienación. El hombre se encuentra tensionado y sostenido entre ambos. Sólo por el arte puede recuperar su historicidad.

> De ser cierto, es decir, si la obra de arte es el lugar en el que lo viejo y lo nuevo tienen que arreglar su conflicto en el espacio presente de la verdad, entonces el problema de la obra de arte y su destino en nuestro tiempo no es simplemente un problema más entre todos los que pesan sobre nuestra cultura, y esto no es tanto porque el arte ocupa un puesto elevado en la jerarquía de los valores culturales (que por otro lado sufre cada vez más un proceso de disgregación), sino porque lo que aquí está en juego es la misma supervivencia de la cultura, desgarrada por un conflicto entre pasado y presente, que en la forma del extrañamiento estético ha encontrado su extrema y precaria conciliación en nuestra sociedad. (Agamben, 2005c: 179)

La estética no es, para Agamben, simplemente la dimensión privilegiada que el progreso de la sensibilidad del hombre occidental le ha reservado a la obra de arte como su lugar más propio, también es el destino mismo del arte en la época en la que, quebrada la tradición, el hombre ya no logra hallar el presente entre el pasado y el futuro, cayendo por su propio peso la imagen del tiempo lineal de la historia. Según Agamben, sólo cuando el hombre asuma la inseparabilidad del ángel de la historia y el ángel de la estética, será posible que el hombre se apropie de su propio ser histórico.

Queda implícito que cuando la cultura pierde sus medios de transmisión, el hombre se ve privado de puntos de referencia y se pierde entre el pasado que se acumula incesantemente tras él y el futuro que aún no posee y que no da clave alguna para luchar con el pasado. Esta consideración de la historia implica que el hombre está siempre atrapado –como para Benjamin- entre el pasado y el presente y la necesidad de encontrar puntos de relación entre ambos que le permitan la construcción de un futuro posible. El artista sin contenido agambeniano puede recuperar al menos algo de la transmisibilidad de la obra de arte a través de la reflexión sobre este estado de cosas y el arte tiene la posibilidad de resolver el "vacío" entre el acto de transmisión y la cosa a ser transmitida. Agamben ve que un sacrificio puede resolver la cuestión –al menos en el estado presente de cosas- y es que la cosa a ser transmitida –el contenido- sea sacrificado en favor de acto de transmisión, esto es, la obra de arte.

3. El cineasta como figura de la subjetividad

Agamben piensa la historia como algo siempre en curso y abierto, donde el *continuum* lineal "se rompe sin abrir siquiera un punto de paso que no sea él mismo" (2005c: 182). Al arte le corresponde mediar entre la mirada devastada del ángel de la historia y la inacción del ángel melancólico a fin de articular histórica y estéticamente el intervalo entre pasado y futuro en el que el hombre se encuentra. Si al arte le toca ser la transmisión del acto de transmisión, debe asumir como tarea la transmisión como parte de su contenido.

> Desde el momento en que la meta ya está presente y, por tanto, no hay ningún camino que pueda llevar a ella, sólo la obstinación, perpetuamente en retardo, de un mensajero cuyo mensaje sea la tarea misma de la transmisibilidad, le puede devolver al hombre, que ha perdido la capacidad de adueñarse de su estado histórico, el espacio concreto de su acción y su conocimiento. (Agamben, 2005: 184)

El arte posibilita el "adueñarse" histórico del hombre y pensar al artista como aquel que da un salto sustituyendo la concepción del tiempo lineal del *continuum* del progreso por una imagen de la historia en la que el hombre está en curso y asume la historia. Así, el arte haría de la incapacidad del hombre de salir de su estado histórico, el espacio concreto del presente.

Si es imposible pensar tareas históricas, el problema que se suscita es cómo configurar algo así como un horizonte para el *hacer* del hombre. Esta dimensión política del hombre podría pensarse en relación con lo que con Agamben se denominaría una teoría del cine "gestual",[147] asumiendo que "el elemento del cine es el gesto y no la imagen". Esto significa que el cine pertenece al reino de la ética y la política y no sólo de la estética (en la medida en que es un refugio para el gesto y éste el nombre de una esfera a ser recuperada para el desarrollo de lo humano). La pérdida de los gestos que Agamben localiza en el siglo XIX conduce a un desesperado intento de recuperar aquello perdido y es el cine el medio privilegiado para intentar evocar los gestos en el mismo proceso de su desaparición.

Extendiendo el análisis deleuziano sobre las imágenes-movimiento, Agamben convierte a la imagen cinematográfica en gestos. Si la unidad de la imagen ha sido quebrada, entonces se está arrojado a los gestos y no a las imágenes, pues la imagen aparece como un campo de fuerzas que intenta mantener unidas tensiones opositoras en permanente intento de fragmentación. Por un lado, está la imagen que reifica y borra el gesto fijándolo en una imagen estática. Por otro lado, está la imagen que preserva la fuerza dinámica del gesto.

Para pensar el cine como un dispositivo a partir del cual recuperar los gestos y como un espacio para el *hacer* del hombre, se vuelve necesario liberar esta fuerza dinámica del hechizo

[147] *El hombre sin contenido* (1970) es el primer libro de Agamben y representa su contribución al debate en torno a las relaciones entre el destino nihilista de la metafísica occidental, la estética y la política. Sin embargo, es en la noción de *gesto* de trabajos posteriores donde Agamben encuentra, si no el espacio para una nueva *poiesis* del hombre, al menos una salida posible para el hacer humano. "Notas sobre el gesto" -que forma parte de *Medios sin fin* (1996)- y una versión sobre Max Kommerell constituyen una suerte de genealogía del gesto -que podría ponerse en paralelo con otros estudios arqueológicos que Agamben traza a lo largo de su obra-. La noción de gesto se vuelve central en la conceptualización del movimiento, tanto en el arte en general como en el cine en particular y, además, ayuda a dimensionar el modo en que el movimiento en la modernidad biopolítica está intrínsecamente vinculado al desarrollo de las tecnologías de la imagen, dentro de las cuales el cine ocupa un lugar de preponderancia para abordar la política como la esfera de los puros medios. Agamben trabaja la noción de movimiento desde el estudio de Eadweard Muybridge (1884-1885) sobre el cuerpo en marcha hasta el nacimiento del cine en 1895, entendiendo el período que va de 1886 hasta 1933 como el nacimiento de la modernidad biopolítica en los medios masivos. Es posible identificar la declinación del gesto –como esfera del *hacer* del hombre- con la ruptura de la interioridad psicológica a través de la observación y el control típicamente modernos. Siguiendo esta interpretación, el trabajo de Agamben se puede leer como un rastreo de la pérdida de los gestos, pues piensa los piensa en tanto proceso por el cual se produce un significado visible a partir de la demostración de la medialidad. En este sentido, el gesto excede el ámbito de la estética, el lenguaje y la subjetividad para ubicarse –como quiere Agamben- en el terreno de la ética y la política. En 1884, Gilles de la Tourette había diagnosticado una deficiencia motriz a partir de la cual el paciente no podía controlar movimientos espasmódicos en su cuerpo, mientras proliferaban en él extraños *tics* que dislocaban e interrumpían cualquier tentativa de movimiento voluntario. Agamben ve en esto "una catástrofe generalizada de la esfera de los gestos", que le permite vincular la declinación de los gestos a la pérdida de dominio sobre el cuerpo como experiencia completa. Asegura que las tecnologías de los siglos XIX y XX modificaron definitivamente la forma en la que el hombre se percibe a sí mismo y su cuerpo, pues desde 1885, los casos de tourettismo habían dejado de ser registrados como excepcionales o problemáticos y se habían convertido en la norma. El control individual sobre los gestos se había perdido por completo y se habían naturalizado la gesticulación exagerada y el frenetismo en los movimientos. Frente a esta constatación, Agamben reflexiona sobre la pérdida de los gestos a fin de pensar nuevas posibilidades para el *hacer* humano. En la imagen cinematográfica, encuentra un dispositivo capaz tanto de registrar la pérdida del gesto, como de recuperar su potencialidad para el hombre: "En el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y al mismo tiempo registra su pérdida" (Agamben, 2002b: 41).

estático de la imagen. La importancia del cine radica en que restaura a la imagen en su movimiento dinámico. En algún sentido, podría decirse que el fotograma es la imagen que olvida el gesto, pero como precisamente se trata de una detención artificial que no da cuenta del todo, relaciona la imagen con el todo como un gesto. El cine tendría, entonces, el poder de devolver a las imágenes a la esfera de los gestos y, al hacerlo, reconducir a la ética y la política. Si el gesto es un tipo particular de acción –que no es ni sobre el actuar, hacer o producir una acción, sino sobre el soportar la imagen-, no se trata de un medio en función de un determinado fin, ni un fin sin medios, sino del gesto en sí mismo. Esto hace que el gesto habilite la dimensión intermedial de lo humano, la dimensión ética y política, dado que habita en el reino de la medialidad. El cine y la filosofía exhiben el hecho de ser pura medialidad o pura gestualidad, pues la filosofía que piensa al lenguaje como exhibiendo su ser-en-el-lenguaje como el medio de expresión y el cine puede, precisamente, exponer el hecho de ser-en-el-lenguaje o la pura gestualidad en la imagen.

El poder del cine y del montaje cinematográfico está en poder liberar a la imagen de su estado congelado y su *continuum* para volverlo gesto. Esto revela el potencial de la imagen y se combina con la dinámica del montaje, por lo que la tarea del cine es crear, pero también decrear lo existente para generar algo nuevo en imágenes como quería Benjamin. Son las dos condiciones del cine –la repetición y la detención- las que revelan el medio, el puro medio, y que posibilitan que el cine se vea precisamente en tanto tal: "La imagen se entrega para ser vista en vez de desaparecer en aquello que la hace visible" (Agamben, 2002a: 56).

Las producciones audiovisuales seleccionadas para este trabajo exhiben el medio como tal y revelan la condición cinemática de la imagen en sí. Para pensar la relación entre cine e historia, por el modo en que se inscribe la subjetividad en el texto combinando la memoria individual con la memoria histórica, los cineastas construyen un aparato que comunica su propia comunicabilidad (a través del montaje como herramienta de escritura de la historia, por medio de la construcción de la falsa documentalidad o a partir de una lógica ficcional autorreflexiva que construye y deconstruye toda relación imagen-referente posible). Así el cine queda legitimado como espacio para la promesa mesiánica contenida en la imagen y el cineasta aparece como el *resto* de ese vínculo con la historia. Cada imagen está cargada de historia y, con Benjamin podría decirse, es la puerta por la que el Mesías puede entrar.

3.1. La historia a contrapelo

Benjamin problematiza el relato y el acto de relatar a fin de prefigurar la narración como una praxis que habilita cierta recuperación de la experiencia perdida. Apenas comienza el ensayo *El*

narrador, escrito en 1936, enfrenta el fin del arte de narrar y la crisis de la experiencia, asociada al despliegue de la tecnología en la modernidad que, eventualmente, conduce a la guerra. El arte de narrar, "diestro ejercicio de una facultad que habría sido constitutiva de los seres humanos desde tiempos inmemoriales" (Oyarzún, 2008: 10), está asociado a la comunicabilidad y la constitución intersubjetiva de la individualidad y la alteridad como intercambio de narrativas, en tanto la narración es "una forma artesanal de comunicación" (Benjamin, 2008: 71). Por eso, toda experiencia es experiencia común y, junto con el fin del arte de narrar, queda asociada a la catástrofe, pues "la experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores" (p. 61). Como el narrador, último baluarte de la comunicación en la época de la reproductibilidad técnica, el cineasta podría pensarse como quien, en este contexto, tiene la misión de transmitir la intansmisibilidad, la catástrofe de la experiencia contemporánea, y es pasible de ser pensada como una figura de la subjetividad que, parafraseando a Benjamin, narra historias para volver a narrarlas.

Siguiendo la conceptualización de Agamben en relación con la noción de "figura", se propone pensar al cineasta como figura de la subjetividad en tanto figura intermedial que desafía las dicotomías tradicionales para concebir la historia e inscribirse en la cultura como un agente de narración para transmitir los procesos de subjetivación y desubjetivación que caracterizan al siglo XX, capaz de pensarse a sí mismo en el espacio público con un gesto que recuerda la necesidad de recuperar un horizonte de experiencia en la contemporaneidad. Como el contemporáneo, se inscribe y toma distancia, convive y se aparta al mismo tiempo siendo, en tanto sujeto y artista, sujeto de su propio desubjetivarse. Como la figura del testigo, a partir de la cual Agamben propone un sujeto que falta incesantemente a sí mismo para constituirse en la alienación y la (in)existencia de su voz, el cineasta habla de su tiempo por delegación.

Las producciones seleccionadas para este trabajo son, en este sentido, documentos de su tiempo, pero el cineasta que su enunciación configura se articula en un discurso que se cumple en la coincidencia de subjetivación y desubjetivación desde la inscripción de la primera persona en el film, la construcción de la figura del director como un testigo mudo, la ficción irónicamente informada de una puesta en historia o la sátira desbordada y anacrónica. Los films trazan el espacio de una cartografía espacio-temporal en la que la historia se escribe; una historia que problematiza la temporalidad representada, la idea de referente, el carácter ineludiblemente sustitutivo de toda representación y la propia subjetividad del cineasta que se hace presente en la instancia enunciativa que construye. Al hacer cine, el cineasta construye un "yo" como subjetividad textual que efectiviza y problematiza el decir, el representar y la lógica del lenguaje que caracteriza todo discurso sobre la historia. Por eso, podría afirmarse, el

cineasta es la articulación de un sujeto, el lenguaje y un hacer que se inscriben políticamente en un mundo desfundamentado donde parece problemático refrendar el agenciamiento. Podría pensarse como una figura de tránsito hacia la historia, entre el lenguaje y la historia, cuya potencia vuelve contingente todo su hacer y su gesto es el intento de recuperación de la perdida esfera de la acción. Como el autor foucaultiano, ocupa el lugar vacío de la enunciación y un espacio en la cultura como producción de lo humano.

Si el problema político de Occidente se vincula como para Agamben con la detención de la máquina antropológica que articula y reticula lo humano, el arte en general y el cine en particular pueden constituir el ámbito de asunción del cualsea que (no)escribe la historia y (des)hace la política, mientras se configura como un narrador complejo que da cuenta de la catástrofe, que es, precisamente, la condición de posibilidad de su experiencia. Narra la historia, el *Jetzt-Zeit* benjaminiano, que quiebra la cronología e irrumpe en la linealidad como gesto político que ve en el fotograma la posibilidad de configurar un inapropiable por parte de la dominación.

Los films elegidos construyen un tiempo cairológico, no asociado a la cronología, sino a una interrupción de la narrativa dominante, a fin de configurar un tiempo de la potencia, es decir, un tiempo que puede activar la lógica revolucionaria de la imagen desde un anacronismo que no se puede reducir ni al cine-espectáculo, ni al discurso historiográfico, ni se explica por la distinción ficción/documental. Entre ambos procesos, entre el tiempo y la historia, el cineasta configura su subjetividad como figura del artista de la época de la reproductibilidad técnica y como modo de apropiación de lo humano en el contexto de la falta de narrativas y la insuficiencia de la temporalidad crononormativa.

La concepción discontinuista de la historicidad que configuran los films privilegia el carácter irreductible del acontecimiento, poniendo en cuestión todo acercamiento teológico tanto en cine como en historia. Con Benjamin es posible el pasaje entre un "tiempo de la necesidad a un tiempo de los posibles" (Mòses, 1992: 23). Su idea de la irrupción mesiánica en la historia le permite pensar la experiencia directa del tiempo, alejada de toda teleología para privilegiar los desgarros de la historia, sus espacios truncos, a través de un paradigma estético que define "una conexión que no se guía por la causalidad" (p. 122). A partir de una temporalidad discontinua, el sentido se revela en un trabajo hermenéutico fuertemente tributario de la instancia del presente. Este modelo estético de la historia cuestiona los postulados básicos del historicismo: la continuidad del tiempo histórico, la causalidad como principio rector que encadena los acontecimientos del pasado alrededor del presente y del presente en relación con futuro. Según Benjamin, todo acontecimiento es un *shock*, un trauma en su irreversibilidad, y la tradición, al

incorporar los acontecimientos en una lógica continua, tiende a una naturalización políticamente formulada. La concepción del tiempo de Benjamin no reduce la relación entre pasado y presente a una simple vinculación de sucesividad, pues el pasado es contemporáneo del presente en tanto se constituye al mismo tiempo que él. A través del montaje, el cineasta tiene la posibilidad de configurar un tiempo en el que "el pasado y el presente se superponen y no sólo se yuxtaponen. Son simultáneos y no contiguos" (Proust, 1999: 36).

El pasado viene y persigue un espacio vital en el modo de la crítica que invita al historiador y el artista a hacer uso del anacronismo, "porque debe primero seguir la línea del tiempo, acompañarla hasta su dolorosa eclosión final y, en el último momento, salir de su larga paciencia y su gran desconfianza, atacar y desgarrar el tiempo de otras posibilidades, entreabrir una puerta" (p. 169). Como el historiador, el artista benjaminiano pensado de este modo tiene la posibilidad de re-crear la historia y convertirse en el mediador de esa re-creación, que se realiza en un trabajo de la hermenéutica que lee lo real como una escritura en la que el sentido se desplaza con el tiempo en función de sus diversas fases de actualización. El objeto de la historia resulta ser una construcción por la escritura del artista y la historia, la acontecimentalidad en tanto que inscripción en un presente que confiere una actualidad siempre nueva y singular.

Si se piensa al anacronismo como un método y se lo quiere describir, podría pensarse como negación de las leyes tradicionales de la historiografía. Con Warburg, la actividad del historiador se identifica con una suerte de performance desde la que se convoca el pasado con el gesto disruptivo de mezclar imágenes y superponer tiempos a través del montaje. Éste es el instrumento esencial del anacronismo en tanto mecanismo fundamental para la construcción de la ficción teórica del cine como superficie de la historia, a partir de una transgresión y un gesto reflexivo sobre las leyes de la historiografía, la iconografía y la narración cinematográfica normalizada y normalizadora.

En un ensayo sobre las esculturas de Cy Twombly, Agamben arroja una mirada benjaminiana sobre la relación entre arte, temporalidad y subjetividad, que permite leer la obra de los cineastas aquí referidos como el lugar de la caída instantánea del tiempo homogéneo:

> Siempre se enraíza un punto en el transcurso creativo de un gran artista o poeta, cuando la imagen de la belleza por la cual, hasta ese momento, el había perseguido en un continuo movimiento vertical, que de momento revierte su dirección hacia una verticalidad, en caída. Es un movimiento que Hölderlin define, en sus notas a la traducción de Sófocles, como "*caesura*" o "interrupción anti-rítmica": cuando el verbo, como si fuese en mitad de caída, por un segundo muestra no lo que dice, sino su propia naturaleza…este momento mesiánico, impronunciable, es por el cual el arte queda milagrosamente estático: la caída y la alzada de cada instante. (Agamben, 1998: 5)

La caída y la alzada de cada instante pueden asociarse a la benjaminiana idea del "despertar" que aparece profusamente en el *Libro de los pasajes.* Se trata de un "proceso escalonado que tiene lugar en la vida del individuo así como en la vida de las generaciones" (2007a: 388), que relaciona la experiencia individual y la colectiva (o generacional) en el proceso del despertar. Esta idea aparece también en las *tesis* de *Sobre el concepto de historia* y parece referir el modo en que Benjamin identifica una suerte de giro copernicano en la concepción de la historia y la tarea historiadora de vincular historia y tradición para la verdadera redención del pasado. Respecto a esto, Agamben plantea que en la perspectiva benjaminiana, redimir el pasado "no es restaurar su verdadera dignidad, transmitirla de nuevo como una herencia para las generaciones futuras", sino que es "una interrupción de la tradición en la que se consuma el pasado y por ende se concluye de una vez por todas" (2007: 153). La experiencia generacional en términos de despertar involucra una particular idea de "sueño".

Las afirmaciones sobre la juventud y la infancia pueden iluminar algunos aspectos de este despertar para la historia. En el *Libro de los pasajes*, Benjamin se pregunta: "¿Quién podrá descansar su frente sobre la repisa de una ventana donde, en su juventud, habría forjado esos sueños despiertos que son la gracia del amanecer dentro de la larga y sombría servidumbre de la vida?" (2007a: 390) Esta imagen del ensueño no está para Benjamin en el pasado, sino que irrumpe en la contemporaneidad instalando una cesura entre el pasado y el futuro, puesto que la historia que se crea con ella "surge no como el anhelo de los 'viejos tiempos', sino como el reconocimiento de los nuevos una vez más" y, en este sentido, no es un acto melancólico, sino un acto de reparación activa. Como hay en la consideración benjaminiana un conocimiento todavía no-consciente de aquello que ha sido (y que no ha formado parte de la historia) su avance tiene que tener necesariamente la estructura de un despertar. Este despertar se da entre el sueño y la reconstrucción del sueño, por eso, podría decirse, entre el sueño del pasado y la reconstrucción del futuro, se halla un presente desdoblado y dialéctico. El montaje representa el mecanismo historiador de esta dialéctica.

En las *tesis* de 1940, el componente dialéctico de la historia se lee en clave de permanente catástrofe en la que quedan subsumidas la crítica al progreso, pero también toda actitud ingenua frente a la cultura. En aquello que podría denominarse "lo actual" encuentra Benjamin la plataforma para pensar la intersección entre lo pasado y lo eterno, pues "monta" lo estético y lo histórico con un concepto central en su consideración sobre la historia. El tiempo-ahora (*Jetzt-Zeit*) es un "ahora" que involucra una vuelta sobre el pasado, la reconstrucción de un presente redentor y la fascinación por la consumación de un tiempo mesiánico. Se trata de la construcción de un sentido histórico que, alejado de la matriz progresiva, se mueve dando

saltos, construyendo una cartografía de la catástrofe con la esperanza de alguna redención en el arte o en la reescritura de la historia.

La memoria es la actualización que corta el *continuum* como continuidad de la opresión y es a esta intervención que corresponde el gesto historiador de congelar el pasado en imágenes, resultado de una historiografía como destrucción. En algún sentido, son como instantáneas fotográficas que se encadenan para exhibir políticamente la justicia de una salvación. A estas instantáneas, precisamente, interroga el historiador. A partir de ellas, lee "lo que nunca fue escrito". El sentido histórico y la historiografía que da cuenta de él se construyen con estos elementos y con la operación central que Benjamin identifica con el montaje. El procedimiento del montaje es el modo en que se postula una argumentación poniendo de manifiesto la buscada discontinuidad en el discurso; tenerla en consideración como operación historiadora es central para asumir la tarea de interrumpir el "estado de excepción permanente". Como los fotogramas de un film, los fragmentos de la historia se montan sobre un discurso que no intenta el aplastamiento de la catástrofe, sino la evidencia de la misma; que no da por superado el conflicto, sino que lo expone como estrategia historiadora fundamental.

Tanto el filósofo como el artista/cineasta parecen ser las figuras adecuadas para encarnar esa capacidad para ver las huellas del pasado en el presente y, a la vez, el presente definiéndose en las miradas al pasado y el futuro. Esta lógica no cronológica del tiempo contemporáneo invita a pensarlas como figuras que entablan este diálogo entre pasado, presente y futuro. Agamben señala precisamente a los historiadores de la literatura y el arte como aquellos que más herramientas poseen para descubrir las claves de la reunión secreta entre lo arcaico y lo moderno. Así es que parece posible seguir algunas de esas pistas para pensar la relación entre el arte y la historia, entre las representaciones artísticas y los relatos históricos que proponen. Siguiendo las notas del anacronismo y el desfase, es posible pensar a los artistas como figuras de la subjetividad que se introducen en el tiempo para darle legibilidad y, a partir de la mirada anacrónica de la que son capaces, pueden emerger como formas a través de las cuales se puede pensar la co-pertenencia entre lo estético, lo histórico y lo político.

Leer al cineasta en esta clave y a la luz de esta matriz conceptual –Agamben, Benjamin, Warburg, Didi-Huberman y White, fundamentalmente- ha permitido trabajar sobre la relación entre la imagen y el tiempo, la historia y el cine, y comprender los mecanismos que les permiten a los cineastas "escuchar" las exigencias de la historia para hacerse contemporáneos de su presente, sus figuras y documentos. Estas lógicas anacrónicas obligan a repensar los modelos del tiempo e imponen una reflexión sobre la historia que no puede dejar de cuestionar los métodos convencionales de pronunciarse sobre ella. Si la verdad de la continuidad histórica

está sospechada en las formas normativizadas, el cine puede constituir un soporte privilegiado para representar la dialéctica de la historia, no tanto por la ambigüedad que introduce la imagen en la dialéctica, sino por la huella de su anacronismo. Es en el juego y el agenciamiento de las imágenes del pensamiento que se encuentra la riqueza de la reflexión sobre el concepto de historia, sus modos de representación y sus sujetos. El anacronismo permite pensar una imagen fragmentaria de la historia e implica arrancar a los acontecimientos del curso homogéneo para rastrear la constelación que su propia época forma con la anterior. Esta confusión de épocas que conviven se traduce en la superposición de tiempos en la imagen cinematográfica que convierte al cine en un dispositivo privilegiado para acercarse a la historia y al cineasta en un modo de subjetivación-desubjetivación. En ese mismo gesto, resitúa la relación arte/política en la preocupación por la potencia del hombre, devuelve al arte su dimensión más propia, la de ser el modo de *hacer* del hombre cuando la experiencia y la acción se han vuelto incomunicables.

3.2. El cineasta como contemporáneo

El pensamiento benjaminiano ha proporcionado un marco para pensar el cine como una forma de intervención en el mundo. Las imágenes cinematográficas como las imágenes históricas provocadas por la interrupción metodológica y política de las narrativas triunfadoras permiten apropiarse del pasado. Sólo cuando se hubieren recogido sus muertos será posible pensar en alguna forma asible de futuro, frente a la cual reelaborar la idea de justicia. Es en este sentido que es posible pensar al cineasta como un agente de la historia que, entre la narración, la contemporaneidad y la imagen, se inscribe en la compleja trama del sentido histórico para completarlo y completarse. Su narración no clausura el lenguaje; por el contrario, el lenguaje mismo se convierte en su objeto a ser narrado.

La preocupación por el referente queda desplazada a la performance de poner en evidencia que es una búsqueda infructuosa. Este desplazamiento hace que el pasado sea citable y reubicable en una narrativa más, en un sentido histórico que haga más justicia a los muertos olvidados. Interrumpir la narrativa hegemónica es citar la historia, es decir, confiar en que el presente debe recoger el pasado y sólo entonces inscribe la verdad en la historia, desde un perspectivismo enriquecido, que no asume vencedores ni vencidos, sino que revitaliza toda forma historiadora y toda acción redentora. Cuando Benjamin habla de redención a partir de la reescritura de la historia, se refiere a la salvación de los muertos por un presente que esté dispuesto a hacerse cargo de ellos. Sólo así es posible pensar el vínculo no sólo entre arte y política, sino entre el arte y la vida.

La politización del arte a la que insta el final de *La obra de arte…* se pueden volver a pensar como una crítica a la historia, como una descanonización de sus imágenes normativizadas y como una desterritorialización de las disciplinas involucradas, que ahora pueden pensarse como un complejo que permita pensar verdaderamente la función política del arte y la imagen histórica.

El modernismo aparece en este contexto como una forma posible a partir de la cual narrar la catástrofe histórica que la modernidad hizo efectiva. La reproductibilidad técnica se muestra así como una concepción a partir de la cual repensar la función de las artes que desde mediados del siglo XIX revolucionan la dimensión política del arte, al estar en una peligrosa cercanía con los aparatos de poder. Pero es horadando sus mismos fundamentos que parece factible especular con otro arte posible y, como hace Benjamin en el texto sobre la obra de arte, una estética nueva. Es así que el cineasta en este contexto emerge como una figura que captura la vida y en la que se conquista la historia. Las intuiciones vanguardistas se continúan en intentos complejos que permiten pensar modos nuevos de decir lo indecible. Es la imagen ahora la que puede hacerlo y su politización la operación que puede configurar nuevos sentidos históricos que no obturen modos renovados de enfrentar las narrativas hegemónicas.

La constelación benjaminiana tiene en su centro la imagen dialéctica que es movimiento y detención a la vez, que irrumpe y continúa, que avanza y suspende. Esta es la forma de pensar sentidos históricos alternativos a los relatos normativizados, en los que la imagen, como quería Benjamin y Warburg y como proponen White, Didi-Huberman y Agamben se carga epistemológicamente, construye ideología y plantea nuevos derroteros políticos. Así se entiende la reescritura como destrucción y el cine como articulador de una nueva crítica. Así lo expresa Benjamin con vehemencia cuando lo piensa como el arte que se mide tanto con el problema de la técnica como con el problema de la historia:

> "El cine: despliegue <¿resultado?> de todas las formas perceptivas, pautas y ritmos que se encuentran preformados en las máquinas actuales, de modo que todos los problemas del arte actual encuentran su formulación definitiva únicamente en relación con el cine. Precursores". [K 3, 3] (Benjamin, 2007a: 399-400)

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (2002), "La crítica de la cultura y la sociedad" en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad,* Madrid, Alianza Editorial.

Adorno, Theodor W. (2002a), *Dialéctica negativa,* Madrid, Alianza Editorial.

Agamben, Giorgio (1984), "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", en *Prospettive settanta*, julio-septiembre de 1975; reimpreso con una apostilla en otoño, n° 199-200.

Agamben, Giorgio (1995), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (1995a), "Face au cinéma et à l'histoire", *Le Monde*, 6 de octubre.

Agamben, Giorgio (1998), "Bellezza che cade" en *Cy Twombly, 8 Sculptures*, Roma, American Academy.

Agamben, Giorgio (2001), *Medios sin fin,* Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2001b), "Bartleby o de la contingencia", en Deleuze, G., Agamben, G. y Pardo, J-L., *Preferiría no hacerlo,* Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2002), *Idea de la prosa,* Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2002a), "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films" en T. McDonough (ed.) *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, Cambridge, Mass. y Londres, The MIT Press.

Agamben, Giorgio (2002b), *Medios sin fin*, Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2003), *Infancia e historia,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2003a), *La comunidad que viene,* Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2003b), "Programa para una revista" en *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2004), *Estado de excepción. Homo sacer II, I,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2005), *Lo que queda de Auschwitz. El arhchivo y el testigo. Homo sacer III,* Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2005a), "El autor como gesto" en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2005b), "Elogio de la profanación" en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2005c), *El hombre sin contenido,* Barcelona, Áltera.

Agamben, Giorgio (2006), *El tiempo que resta*. *Comentario a la Carta a los Romanos,* Madrid, Trotta.

Agamben, Giorgio (2006b), *Metropoli*. Recuperado de http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/metropolis-spanish. Consultado: 21/10/2013.

Agamben, Giorgio (2007), "La potencia del pensamiento" en *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2008), *El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y del gobierno,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2009), *Signatura rerum. Sobre el método*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2010), *Ninfas,* Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2011), *Desnudez,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Améry, Jean (2001), *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia,* Valencia, Pre-Textos.

Anaya, Jorge López (2010), "Warburg, cazador de símbolos compartidos" en Warburg, Aby, *Sandro Botticelli,* Madrid, Casimiro libros.

Antelme, Robert (2001), *La especie humana,* Madrid, Arena Libros.

Arendt, Hannah (2005), "What Remains? The Language Remains", a Conversation with Günter Gaus" en *Essays in Understanding 1930-1954. Formation, Exile and Totalitarianism,* New York, Schocken Books.

Aumont, J., Bergala, A., Vernet, M. (1993), *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje,* Barcelona, Paidós.

Aumont, Jacques (1997), *El ojo interminable,* Barcelona, Paidós.

Bajtin, Mijail (1994), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* Buenos Aires, Alianza Estudio.

Barthes, Roland (1964), "Rhétorique de l'image", en *Communications,* nº 4, Recherches sémiologiques, Paris, Éditions du Seuil.

Barthes, Roland (1997), *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.

Barthes, Roland (1999), "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje,* Barcelona Paidós.

Baudelaire, Charles (2005), *El pintor de la vida moderna,* Córdoba, Alción Editora.

Baudelaire, Charles (2009), *El spleen de París*, Madrid, Espuela de Plata.

Bazin, André (1950), « Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique », en *Esprit*, julio-agosto, París.

Benjamin, Walter (1970), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations,* Londres, Jonathan Cape, pp. 224-244.

Benjamin, Walter (1972), "Krisis des Romans" en *Gesammelte Werke,* vol. III., pp. 230-236. ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Francfurt, Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1982), *Infancia en Berlín,* Buenos Aires, Alfaguara.

Benjamin, Walter (1986), "Naples" en *Reflections*, Estados Unidos, Library of the Congress.

Benjamin, Walter (1987), "Experiencia y pobreza" en *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus

Benjamin, Walter (1987a), *Dirección única,* Madrid, Alfaguara.

Benjamin, Walter (1987b), "El carácter destructivo" en *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1987c), *Correspondencia Benjamin-Scholem. 1933-1940,* Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1987d), *El Berlín Demónico. Relatos radiofónicos*, Barcelona, Icaria Editorial.

Benjamin, Walter (1987e), “Eduard Fuchs. Historia y coleccionismo” en *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1987f), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1987g), “Pequeña historia de la fotografía” en *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1991), *Sobre el programa de la filosofía venidera,* Madrid, Taurus, 1991.

Benjamin, Walter (1996), “Crónica de Berlín” en *Escritos autobiográficos,* Madrid, Alianza Editorial.

Benjamin, Walter (1998), "Karl Kraus," en *Karl Kraus y su época*, Madrid, Trotta.

Benjamin, Walter (1998b), “La vida de los estudiantes” en *La metafísica de la juventud,* Barcelona, Ediciones Altaya.

Benjamin, Walter (1999), “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I,* Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1999a), “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II,* Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1999b), “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III,* Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1999c), “Qué es el teatro épico” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III,* Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1999d), “Para una crítica de la violencia” en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos,* Madrid. Taurus.

Benjamin, Walter (2002), *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia,* Santiago de Chile, Arcis-LOM.

Benjamin, Walter (2007), *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*, Buenos Aires, Ed. Piedra de Papel.

Benjamin, Walter (2007a), *Libro de los pasajes,* Madrid, Akal.

Benjamin, Walter (2007b), “Doctrina de lo semejante” en *Obras,* Libro II, vol. I, Madrid, Abada editores.

Benjamin, Walter (2007c), “Fragmento teológico-político” en *Obras,* Libro II, vol. I, Madrid, Abada editores.

Benjamin, Walter (2007d), *El origen del* Trauerspiel *alemán* en *Obras,* Libro I, vol. I, Madrid, Abada editores.

Benjamin, Walter (2007e), “París, capital del siglo XIX” en *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.

Benjamin, Walter (2007f), “Parque Central” en *Obras,* Libro I, vol. 2, Madrid, Abada editores.

Benjamin, Walter (2007g), “Sobre la facultad mimética” en *Obras,* Libro II, vol. I, Madrid, Abada editores.

Benjamin, Walter (2008), *El narrador,* Santiago de Chile, Metales pesados.

Benjamin, Walter (2010), *El capitalismo como religión.* Recuperado de: http://biopoliticayestadosdeexcepcion.blogspot.com.ar/2010/12/el-capitalismo-como-religion-walter_08.html. Consultado: 18/07/2013.

Benjamin, Walter (2011), *Denkbilder. Epifanías en viajes,* Buenos Aires, El cuenco de plata.

Benjamin, Walter (2011a), *Diario de Moscú,* Buenos Aires, Ediciones Godot.

Benjamin, Walter (2011b), *Je déballe ma bibliothèque*, París, Rivages Poche.

Benjamin, Walter, "Left-wing melancholy" en *Gesammelte Schriften*, vol 3, pp 279-83. Recuperado de http://rosswolfe.wordpress.com/2013/04/29/left-wing-melancholy. Consultado: 20/10/2013.

Benveniste, Émile (2004), *Problemas de lingüística general II,* Buenos Aires, Siglo XXI editores.

Benveniste, Émile (2007), *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI editores.

Berman, Marshall (2006), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.

Bernstein, Maxime y Boyers, Robert (1995), "Women, the Arts & the Politics of Culture: An Interview with Susan Sontag" en *Conversations with Susan Sontag,* Nueva York, University Press of Missisippi.

Betancourt Serrano, Alex (2008), "Pensando el presente y soñando el pasado: la política y la historia en el proyecto de los pasajes de Walter Benjamin" en *Tabula rasa*, nº 8, enero-junio, pp. 69-96, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Colombia.

Bettetini, Gianfranco (1996), *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra.

Biette, Jean-Claude (2006), *¿Qué es un cineasta?*, Buenos Aires, Bafici.

Bolle, Willi (2008), "Metrópolis y megaciudad. Sobre el ordenamiento del saber en los Pasajes de Walter Benjamin", en Buchenhorst, R. y Vedda, M. (eds.). *Observaciones urbanas. Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires, Gorla.

Bremond, Henri (1981), "La logique des possibles narratifs", en *Communications*, nº8, L'analyse structurale du récit, Paris, Éditions du Seuil.

Bresson, Robert (1997), *Notas sobre el cinematógrafo,* Madrid, Ardora.

Breton, André (1985), "Primer manifiesto del surrealismo" en De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.

Bruno, Giordana (2007), *Atlas of Emotion. Jorneys in Art, Architecture, and Film*, Nueva York, Verso.

Buck-Morss, Susan (2005), *Walter Benjamin, escritor revolucionario,* Buenos Aires, Interzona.

Buck-Morss, Susan (2001), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Antonio Machado Libros.

Burucúa, José Emilio (2003), *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Burucúa, José Emilio (2006), *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte,* Buenos Aires, Editorial Biblos.

Butler, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia,* Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith (2002), "Guantanamo limbo", en *The Nation*, 14 de marzo de 2002. Recuperado de: http://www.thenation.com/doc/20020401/butler. Consultado: 20/07/2013.

Catanzaro, Gisela (2003), "¿Por qué la historia y no más bien la nada? Notas sobre el problema del tiempo y la causalidad" en Catanzaro, Gisela e Ipar, Ezequiel, *Las aventuras del marxismo*, Buenos Aires, Gorla.

Coccia, Emanuele (2009), *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Comolli, Jean-Louis (1994), "La ville filmée", en Althabe, Gérard y Comolli, JeanLouis, *Regards sur la ville*, París, Centre Georges Pompidou.

De la Durantaye, Leland (2009), *Giorgio Agamben. A Critical Introduction*, Stanford, Stanford University Press.

De Mussy, Luis G. y Valderrama, Miguel (2010), *Historiografía postmoderna. Conceptos, figuras, manifiestos*, Santiago de Chile, RIL editores.

De Santiago Guervós, Luis Enrique (2004), *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Editorial Trotta.

Debord, Guy, (1997) Traducido del texto francés publicado en *Le monde libertaire. L'hebdomadaire de la Fédération anarchiste,* n° 1089 (19-25 juin 1997). Recuperado de http://www.monde-libertaire.fr/expressions/9207-internationale-situationniste. Consultado: 13/03/2013.

Debord, Guy (2000), "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional". Recuperado de http://www.sindominio.net/ash/informe.htm. Consultado: 01/04/2013.

Deleuze, Gilles (1993), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós.

Deleuze, Gilles (1999), « Trois questions sur Six fois deux », en *Conversations*, París, Gallimard.

Diálogo, Gilles (1998), "Godard fait des histoires", en Godard, J.-L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, París, Gallimard.

Deleuze, Gilles (2003), "Le cerveau, c'est l'écran », *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975- 1995*, París, Ed. Lapoujade.

Déotte, Jean-Louis (1998), "Fuchs, l'artiste est un collectionneur" en *L'homme de verre. Esthétiques benjaminiennes*, París, L'Harmattan.

Déotte, Jean-Louis (2009), *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

Déotte, Jean-Louis (2012), en *Walter Benjamin et la forme plastique. Architecture, technique, lieux*, París, L'Harmattan,

Déotte, Jean-Louis (2013), *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta.

Derrida, Jacques (2001), Entrevista realizada por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, en *Cahiers du cinéma*, n° 656, París.

Díaz, Ariane (2010), "Huellas de las vanguardias" en Vedda, Miguel (compilador), *Aproximaciones a Walter Benjamin*, Buenos Aires, Cuadernos de Herramienta, nº 3, vol. 1.

Didi-Huberman, Georges (2001), "*Dialektik des Monstrums*" en *Art History* ISSN 0141-6790 Vol. 24 No. 5, noviembre, pp. 621-645.

Didi-Huberman, Georges (2004), "Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)", en Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York, Zone Books.

Didi-Huberman, Georges (2004a), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós.

Didi-Huberman, Georges (2006), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Didi-Huberman, Georges (2006a), "Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales HSS*, septiembre-octubre, n°5, pp. 1011-1049.

Didi-Huberman, Georges (2007), « La condition des images », entrevista con Frédéric Lambert et François Niney. Recuperado de: http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28239/2007_19_06.pdf?sequence=1. Consultado 14/09/2012.

Didi-Huberman, Georges (2008), *La ressemblance par contact. Anchéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte,* París, Les éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2008a), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros.

Didi-Huberman, Georges (2008b), "Cuando las imágenes tocan lo real". Recuperado de: http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Consultado: 04/2013.

Didi-Huberman, Georges (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada editores.

Didi-Huberman, Georges (2009a), *Survivance des lucioles*, París, Les éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2011), *Écorces*, París, Les éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2012), "Cuando las imágenes tocan lo real". Recuperado de: http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Consultado el 21/10/2013.

Döblin, Alfred (2003), *Berlín Alexanderplatz*, Barcelona, Cátedra.

Dubois, Philippe (1994), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.

Duras, Marguerite (1984), *Hiroshima mon amour*, Barcelona, Seix Barral.

Elsaesser, Thomas (2005), « Le système d'echanges [sexuels] de Franz Biberkopf. *Berlin Alexanderplat* », en *R.W.Fassbinder. Un cináste d'Allemagne,* París, Centre Pompidou.

Enwezor, Okwui, "Archive Fever: Photography Between History and the Monument". Recuperado de: http://wiki.daviddarts.com/images/5/59/Archive_Fever.pdf. Consultado: 14/09/2012.

Faulkner, William (1962), *Réquiem para una mujer*, Buenos Aires, Emecé.

Flatley, Jonathan (2008), *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernsm*, Londres, Harvard University.

Földényi, László (2008), *Melancolía,* Madrid, Galaxia Gutenberg.

Fontana, Pablo (2012), *Cine y colectivización: la representación cinematográfica del proceso de colectivización soviético*, Buenos Aires, Zeit-ediciones.

Forster, Ricardo (1991), *W. Benjamin, Th. W. Adorno. El ensayo como filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Forster, Ricardo (2000), "Después de Auschwitz: la persistencia de la barbarie" en *Isegoría*, n° 23, Buenos Aires.

Foucault, Michel (1968), "Sur l'archeologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistemologie », *Cahiers pour l'analyse,* nº 9, París.

Foucault, Michel (1969), *L'archeologie du savoir,* París, Gallimard.

Foucault, Michel (1980), « Les quatre cavaliers de l'Apocalypse et les vermisseaux quotidiens » en *Cahiers du cinéma*, no 6, fuera de colección: Syberberg, febrero 1980, pp. 95-96. Recuperado de: http://1libertaire.free.fr/MFoucault297.html Consultado: 21/10/2013.

Foucault, Miche (1998), "¿Qué es un autor?" en *Litoral*, Córdoba, nº 25/26, abril, pp. 35-71.

Fourier, Charles (2008), *El falansterio*, Buenos Aires, Ediciones Godot.

Friedlander, Saul (2007), "Introducción" en *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la* solución final, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 21-46.

Frisby, David (1992), "Walter Benjamin: la prehistoria de la modernidad" en *Fragmentos de modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin,* Madrid, La balsa de la Medusa.

Frisby, David (2007), "La ciudad observada. El *flâneur* en la teoría social" en *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas,* Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Fukuyama, Francis (1992), *El fin de la historia y el último hombre*, Buenos Aires, Editorial Planeta.

Galende, Federico (2009), *Walter Benjamin y la destrucción*, Santiago de Chile, Metales pesados.

Gaudreault, André y Jost, François (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.

Giedion, Siegfried (1957), *Arquitectura y comunidad,* Buenos Aires, Nueva Visión.

Godard, Jean-Luc (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 1 y tomo 2, París, Cahiers du cinéma.

Godard, Jean-Luc (2005), "El montaje, mi hermosa inquietud" en *Teoría y crítica del cine,* Barcelona, España, Paidós.

Goebbels, Alfred (2009), "Discurso en el Hotel Kaiserhof el 28 de marzo de 1933" en revista *Kilómetro 111. Un arte de Estado*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, pp. 108-112.

Gómez, Florencia (2011), "El museo moderno y las formas de la memoria" en Rinesi, Eduardo (comp.), *Museos, arte e identidad. Artesanías en la idea de nación,* Buenos Aires, Editorial Gorla.

Greenberg, Clement (1960), "Modernist Painting", en *Forum Lectures,* Washington, D. C. Recuperado de: http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html. Consultado: 21/10/2013.

Guasch, Ana María (2011), "El protoarchivo en las prácticas literarias…" en *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades,* Madrid, Akal.

Gubern, Roman (1999), "El líder político como discurso ficcional" en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, ISSN 0214-6606, Nº 32, págs. 6-21.

Gubern, Roman (2005), “La imagen nazi” en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas,* Barcelona, Editorial Anagrama, pp. 213-272.

Guiddens, Anthony (1994), *Modernidad e identidad del yo,* Bacerlona, Península.

Habermas, Jürgen (2000), *Perfiles filosófico-políticos,* Madrid, Taurus.

Hansen, Miriam (1999), “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street” en *Critical Inquiry,* vol. 25, n° 2, pp. 306-343, Chicago, Chicago University Press.

Hegel, G. W. F. (1989), *Lecciones sobre la estética,* Madrid, Akal.

Heidegger, Martin (2000), *Nietzsche,* Barcelona, Destino.

Hilberg, Raul (1992), *Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933-1945,* Nueva York, HarperCollins.

Raul Hilberg (2005), *La destrucción de los judíos europeos,* Madrid, Akal.

Hugo, Victor (2000), « Pour la Serbie (29-Agosto-1876) », en *Oeuvres Complètes. Politique,* París, Robert Laffont, pp. 949-951.

Hutcheon, Linda (1989), "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertexts of History" en P. O'Donnell and Robert Con Davis (eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 3-32.

Huyssen, Andreas (2002), “Medios y memoria” en *En busca del futuro perdido,* México, Fondo de Cultura Económica.

Ibarlucía, Ricardo (1993), “Benjamin y el surrealismo” en Massuh, Gabriela y Ferhmann, Silvia, *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana,* Buenos Aires, Goethe Institut Buenos Aires y Alianza Editorial.

Ibarlucía, Ricardo (1998), *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo,* Buenos Aires, Manantial.

Jameson, Fredric (1970), “Walter Benjamin, or Nostalgia” en *Salgamundi,* Nº 10/11, pp. 52-68.

Jameson, Fredric (1981), *The Political Unconscious,* Ithaca, Cornell University Press.

Jameson, Fredric (2010), *Signaturas de lo visible,* Buenos Aires, Prometeo libros.

Jameson, Fredric (2013), *Brecht y el método,* Buenos Aires, Manantial.

Jaramillo Vélez, Rubén (1993), “Sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin” en Massuh, Gabriela y Ferhmann, Silvia, *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana,* Buenos Aires, Goethe Institut Buenos Aires y Alianza Editorial.

Kaes, Anton (2007), “El holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine” en Friedlander, Saul, *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la* solución final, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 311-334.

Kant, Immanuel (1997), *Crítica del juicio,* México, Porrúa.

Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz (1983), *Da Saturno e la melancolía,* Turín, Einaudi.

Koselleck, Reinhart (1993), *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos,* Barcelona, Paidós.

Koselleck, Reinhart (2001), *Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia,* Barcelona, Paidós.

Kracauer, Siegfried, (2007) “El ornamento de la masa” en *Estética sin territorio*, Valencia, Ed. y trad. de Vicente Jarque. Cajamurcia, pp. 257-274.

Kraus, Karl (2008), *En esta gran época. De cómo la prensa liberal engendra una guerra mundial*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

LaCapra, Dominick (1998), *History and Memory after Auschwitz*, Cornell, Cornell University Press.

Lacoue-Labarthe, Philippe (2002), *La ficción de lo político*, Madrid, Arena Libros.

Lacoue-Labarthe, Philippe (2007), *Heidegger. La política del poema*, Madrid, Editorial Trotta.

Lanzmann, Claude (1990), “Le lieu et la parole” en *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, París, Belin.

Lanzmann, Claude (2000), « Parler pour les morts » en *Le monde des débats*, mayo, París.

Lanzmann, Claude (2009), *Le lièvre de Patagonie*, París, Gallimard.

Lenin, V.I. (2005), *¿Qué hacer?* Recuperado de: http://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1900s/quehacer/qh2.htm. Consultado: 25/07/2013.

Levinas, Emmanuel (1999), *De la evasión*, Madrid, Arena libros.

Ludueña, Fabián (2009), “Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual” en Badiou, Alain, *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo libros.

La Ferla, Jorge (2003), “Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine”, en Ouviña, David (comp.) *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, Buenos Aires, Paidós.

Levin, Florencia y Franco, Marina (2007), *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.

Löwith, Karl (1949), *El sentido de la historia*, Buenos Aires, Aguilar.

Löwith, Karl (2007), *Historia del mundo y salvación: los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*, Buenos Aires, Katz.

Löwy, Michael (2005), *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Lyotard, Jean-François (1983), *La diferencia*, Barcelona, Gedisa.

Lyotard, Jean-François (1993), *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Barcelona, Planeta-Agostini.

Lyotard, Jean-François (1998), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

McCole, John (1993), *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Nueva York, Cornell University.

Mesnard, Philippe (2011), *Testimonio en resistencia*, Buenos Aires, Waldhuter Editores.

Metz, Christian (1991), *L'enonciation impersonelle ou le site du film*, París, Klincksieck.

Michaud, Philippe-Alain (2006), “Zwischenreich. Mnemosyne, ou l’expresitivé sans sujet” en *Sketches. Histoire de l’art, cinéma,* París, Kargo & L’Éclat.

Michaud, Éric (2009), *La estética nazi. Un arte de la eternidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Milmaniene, José (2005), *El tiempo del sujeto*, Buenos Aires, Biblos editorial.

Mosès, Stéphane (1992), *L'Ange de l'histoire*, París, Seuil.

Negroni, María (2011), *Pequeño mundo ilustrado*, Buenos Aires, Caja Negra.

Nancy, Jean-Luc (2001), *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros.

Nancy, Jean-Luc (2001a), "La représentation interdite" en *L'art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, París, Seuil.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.

Niethammer, Lutz (1992), *Posthistorie. Has History Come to and End?*, Londres y Nueva York, Verso.

Nietzsche, Friedrich (1999), *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Nora, Pierre (dir.) (1997), *Les lieux de mémoire*, I, París, Gallimard.

Ouviña, David (2003), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, Buenos Aires, Paidós.

Oubiña, David (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial.

Oyarzún, Pablo, (2002), "Introducción" en Benjamin, Walter, *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Santiago de Chile, Arcis-LOM.

Oyarzún, Pablo (2008), "Introducción" en Benjamin, Walter, *El narrador*, Santiago de Chile, Metales pesados.

Palti, Elías (2001), *Aporías: tiempo, modernidad, historia, sujeto, nación, ley*, Buenos Aires, Alianza.

Palti, Elías (2001), "Introducción" en Koselleck, Reinhart, *Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós.

Palti, Elías (2012), *Giro lingüístico e historia intelectual*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Pensky, Max (2001), *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Massachusetts, University of Massachusetts Press.

Perniola, Mario (1998), *El sex appeal de lo inorgánico*, Madrid, Trama editorial.

Perniola, Mario (2001), *La estética del siglo veinte*, Madrid, La balsa de la Medusa.

Peterson, Erik (1999), *El monoteísmo como problema político*, Madrid, Editorial Trotta.

Platón (2007), *Leyes*, Madrid, Gredos.

Proust, Françoise (1994), *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, París, Les éditions du Cerf.

Proust, Françoise (1999), *L'histoire à contretemps*, París, Hachette, Livre de poche.

Rabotnikof, Nora (2005), "El ángel de la memoria", en Echeverría, B. (ed.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, México, Era.

Raffin, Marcelo y Podestá, Beatriz (eds.) (2012), *Problemas y debates de la actualidad y la tradición de la filosofía política*, San Juan, Editorial de la Universidad Nacional de San Juan.

Raffin, Marcelo (2012), "Figuras de la subjetividad en el pensamiento de Giorgio Agamben, en Raffin, Marcelo (ed.), *Estética y política en el pensamiento de Giorgio Agamben*, Buenos Aires, Proyecto Editorial.

Raffin, Marcelo (2011), "Exilio y potencia en la perspectiva agambeniana", en Taub, Emanuel (ed.), *Políticas del exilio. Orígenes, permanencias y presente de un concepto*, Buenos Aires, UNTREF.

Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible.* París, La fabrique.

Rancière, Jacques, (2004), "Lo inolvidable" en Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine*, Buenos Aires, Editorial Manantial.

Rancière, Jacques (2005), "Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias" en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós.

Rancière, Jacques (2008), « La historicité du cinéma » en de Baecque, Antoine y Delage, Christian (dir.) *De l'histoire au cinéma,* París, Complexe.

Rancière, Jacques (2011), *El destino de las imágenes,* Buenos Aires, Prometeo Libros.

Revel, Judith (2008), *El vocabulario de Foucault*, Buenos Aires, Atuel.

Reyes Mate, Manuel (2009), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia",* Madrid, Editorial Trotta.

Rilke, Rainer M. (1993), "Elegía I (1912)", en *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra.

Rollet, Sylvie (2011), *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh,* París, Éditions Hermann.

Rougemont, Denis de (1997), *Pensar con las manos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

Sáenz, Miguel (2003), "Introducción" en Döblin, Alfred, *Berlín Alexanderplatz*, Barcelona, Cátedra.

Sánchez-Biosca, Vicente (2000), "Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah", en *Revista Brasileira de História*. vol.21, no.42, São Paulo.

Sánchez-Biosca, Vicente (2006), *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra.

Santos, Felisa, "Aby Warburg, *Nachleben* de un *pathos*", conferencia pronunciada en las 6º Jornadas Nacionales de Arte en Argentina. Realizadas en la Universidad Nacional de La Plata.

Sazbón, José (1993), "Historia y paradigmas en Marx y Benjamin" en Massuh, Gabriela y Ferhmann, Silvia, *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Goethe Institut Buenos Aires y Alianza Editorial.

Schmitt, Carl (2004), *Teología política I. Cuatro capítulos sobre la teoría de la soberanía* en Aguilar, Héctor Orestes, *Carl Schmitt, teólogo de la política*, México, Fondo de Cultura Económica.

Schmitt, Carl (1968), *La dictadura. Desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria,* Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.

Schmitt, Carl (2006), *Hamlet or Hecuba. The irruption of time into play*, Corvallis, Plutarch Press.

Scholem, Gershom (2003), *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Seligmann-Silva, Márcio (2008), "Cuando la teoría reencuentra el campo visual. Los Pasajes de Walter Benjamin" en Vedda, Miguel (comp.), *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Herramienta.

Sipiora, Philip y Baumlin, James (2002), *Rethoric and Kairos. Essays in History, Theory, and Praxis,* Nueva York, State of University of New York Press.

Smith, John E. (2002), "Time and Qualitative Time" en Sipiora, Philip y Baumlin, James, *Rethoric and Kairos. Essays in History, Theory, and Praxis,* Nueva York, State of University of New York Press, pp. 46-57.

Sontag, Susan (2007), *Bajo el signo de Saturno,* Buenos Aires, Debolsillo.

Spotts, Frederic (2011), *Hitler y el poder de la estética*, Madrid, Antonio Machado Libros.

Schwärzwöck, Silvia (2009), "Un arte de Estado. Cine y estéticas oficiales" en revista *Kilómetro 111. Un arte de Estado*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

Tozzi, Verónica (2009), *La historia según la nueva filosofía de la historia,* Buenos Aires, Prometeo Libros.

Tozzi, Verónica (2010), "Introducción" en White, Hayden, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo.

Traverso, Enzo (2001), "Paul Celan y la poesía de la destrucción" en *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales,* Barcelona, Herder.

Traverso, Enzo (2003), *La violencia nazi. Una genealogía europea,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Traverso, Enzo (2007), "Relaciones peligrosas. Walter Benjamin y Carl Schmitt en el crepúsculo de Weimar" en *Acta Poética* 28 (1-2), primavera-otoño. Traducción de Esther Coen. Conferencia pronunciada en la Universidad de Amiens, Francia.

Traverso, Enzo (2007a), "Historia y memoria. Notas para un debate" en Levin, Florencia y Franco, Marina, *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.

Traverso, Enzo (2007b), *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid, Marcial Pons.

Traverso, Enzo (2011), *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder.

Valéry, Paul (1960), « Psaume sur une voix » en *Tel Quel II* (1943), *OEuvres*, tomo II, París, Gallimard.

Vattimo, Gianni (1985), *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Madrid, Gedisa.

Vedda, Miguel (2005), "Walter Benjamin: crítica y verdad", en *Figuraciones* Nº3, Buenos Aires.

Vedda, Miguel (2008), "Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin" en Buchenhorst, Ralph y Vedda, Miguel (eds.), *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades,* Buenos Aires, Editorial Gorla.

Vidal Naquet, Pierre (2000), « L'épreuve de l'historien: réflexions d'un généraliste », en Deguy, Michel (dir.), *Au sujet de Shoah,* París, Belin.

Virilio, Paul (1998), *Estética de la desaparición*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Wajcman, Gérard (2001), *El objeto del siglo,* Buenos Aires, Editorial Amorrortu.

Warburg, Aby (2010), "Mnemosyne. Introducción" en *Atlas Mnemosyne,* Madrid, Akal.

Warburg, Aby (2010a), *El Nacimiento de Venus y la Primanera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano,* Madrid, Casimiro libros.

Weigel, Sigrid (1999), *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin,* Buenos Aires, Paidós.

Weinrichter, Antonio (2004) "El documental performativo" en *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción,* Madrid, T & B editores.

White, Hayden (1985), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism,* Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press.

White, Hayden (1992), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica,* Baltimore, The Hopkins University Press.

White, Hayden (2003), "El acontecimiento modernista", en *El texto histórico como artefacto literario,* Barcelona, Paidós.

White, Hayden (2003a), "La trama histórica y el problema de la verdad" en *El texto histórico como artefacto literario,* Barcelona, Paidós.

White, Hayden (2003b), "Hecho y figuración en el discurso histórico" en *El texto histórico como artefacto literario,* Barcelona, Paidós.

White, Hayden (2003c), "El texto histórico como artefacto literario" en *El texto histórico como artefacto literario,* Barcelona, Paidós.

White, Hayden (2003d), "Teoría literaria y escrito histórico" en *El texto histórico como artefacto literario,* Barcelona, Paidós.

White, Hayden (2003e), "El acontecimiento modernista" en *El texto histórico como artefacto literario,* Barcelona, Paidós.

White, Hayden (2003f), "El posmodernismo y las ansiedades textuales" en *El texto histórico como artefacto literario,* Barcelona, Paidós.

White, Hayden (2007), "Manifesto time" en Keith Jenkins, Sue Morgand and Alun Munslow (eds.), *Manifestos for History,* Londres, Routledge, pp. 220-231.

White, Hayden (2007a), "El entramado histórico y el problema de la verdad" en Friedlander, Saul (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la* solución final, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 69-91.

White, Hayden (2010), "La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista" en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica,* Buenos Aires, Prometeo Libros Editorial.

White, Hayden (2010a), "El posmodernismo y las ansiedades textuales" en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica,* Buenos Aires, Prometeo Libros Editorial.

White, Hayden (2010b), "Historiografía o historiofotía" en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica,* Buenos Aires, Prometeo Libros Editorial.

Wieviorka, Annette (1998), *L'Ère du témoin,* Plon, 1998.

Wieviorka, Annette (2005), « Auschwitz, 60 ans après », Paris, Robert Laffont.

Witte, Bernd (2002), *Walter Benjamin. Una biografía,* Madrid, Gedisa.

Wittgenstein, Ludwig (2000), *Sobre la certeza* (1950-51), Barcelona, Gedisa.

Wollin, Richard (1994), *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Los Angeles, University of California Press.