

Rememoraciones y tensiones en las imágenes–huella de Walter Benjamin*

Cecilia Cappannini*

El propósito de esta investigación es analizar las dimensiones del recuerdo en el proceso de construcción y destrucción del concepto benjaminiano de huella, ligado a concepción burguesa del espacio en el siglo XIX y a la penetración de los modos de producción capitalista en la cotidianidad urbana de ese momento.

Si el siglo XIX no es conciente de las energías destructivas de la técnica, las primeras generaciones del siglo XX despiertan con las guerras mundiales a la pesadilla del nuevo siglo. El desarrollo desmedido de la producción técnica y el avance de las ideologías fascistas en Europa destruyeron los símbolos históricos de los siglos anteriores. En sus *huellas*, podemos observar los restos de la historia y rescatarlos del olvido.

Para esto analizamos dos aspectos fundamentales de la huella: la dimensión de la *rememoración* de la historia y su dimensión visual, en la que conviven como dos caras de una misma moneda el aura y la huella. Si por un lado la huella es índice de su tiempo que indaga todo aquello que el relato histórico lineal y progresivo ha dejado caer en el olvido, por otro lado invierte el comportamiento aurático que suspende el tiempo y anula la historia; para devolvernos a la dimensión temporal en la que podemos volver a apropiarnos de nuestras experiencias.

Ambos conceptos sientan las bases de lo que Benjamin denomina un *historicismo narcótico*, entendido como espeso sueño que instaura el siglo XIX con sus ideales de libertad, igualdad y progreso; en el que no sólo toma fuerza el dominio burgués, sino que además presenta los elementos para su propia destrucción y superación.

Dado que la huella es una noción poco abordada por la literatura especializada y que las referencias que formula el autor al respecto se encuentran dispersas en diversos fragmentos de sus escritos, esta investigación se plantea como una primera aproximación a la reflexión sobre la misma, a partir de una reformulación de la importancia que presenta en su filosofía de la historia. Para ello trabajamos fundamentalmente con los Convolutos I, N y K del *Libro de los Pasajes*.

Proponemos entonces la *imagen-huella* como categoría que no intenta reconstruir el relato histórico a partir de lo oprimido, sino redimir lo olvidado permitiéndonos visualizar la tensión dialéctica en la construcción de la historia: allí donde la burguesía encubre al decir de Benjamin su coartada.

El objetivo consiste en indagar la rememoración como aspecto fundante de la huella, en el que se hace presente el recuerdo involuntario del pasado, convocando un tiempo mesiánico.

I

Desde la perspectiva del marxismo crítico, Benjamin construye una historiografía antipositivista y analiza los objetos e imágenes producidos en el seno de la modernidad burguesa durante los

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación que llevo a cabo como becaria de la UNLP, en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes. Cuyo tema es: La Imagen dialéctica en la teoría de Walter Benjamin. Proyecciones a la enseñanza de la Estética

* Profesora en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Maestranda de Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. ceciliacappa@hotmail.com

siglos XIX y XX, atravesados por el desarrollo acelerado de la reproducción técnica de imágenes y el avance de las ideologías fascistas en Europa. Reúne en su mirada la historia reciente y lo que denomina *prehistoria* del capital (siglo XIX), postulando que la modernidad no está signada por el desencantamiento de los mitos tradicionales, sino que por debajo de una superficie racional progresiva el capitalismo es “un espeso sueño que se expandió sobre Europa” (Ibarlucía, 1998: 66) reencatando el mundo (y esto es precisamente lo que según el autor hará el fascismo en el siglo XX).

En *Historia y coleccionismo* Benjamin analiza cómo el dominio burgués se da tanto en el ámbito de los objetos e imágenes cotidianas como a nivel inconsciente, en los sueños. Junto a la mecanización del trabajo y de la percepción, y la maquinización del hombre se desarrolla lo que el autor denomina el *historicismo narcótico* (Benjamin, 2007) propio de la burguesía decimonónica, que se presenta como una *adicción a las máscaras*. Se trata de la época soñadora del “mal gusto” por completo *amoblada de sueños*, donde la decoración consiste en el amontonamiento y mezclas de estilo propios de los interiores Napoleón III (gótico, persa, renacimiento), en los que la burguesía dispone los objetos separados de su valor de uso bajo la apariencia de una naturaleza inmutable, sustraída al tiempo. Algo que sin embargo es señal oculta de una verdadera existencia histórica, y es allí donde la burguesía encubre al decir de Benjamin su coartada.

En este sentido, el proceso de construcción-destrucción de la huella está implicado en la teoría del filósofo alemán con tres puntos fundamentales: por un lado, la creciente configuración de la vida por la técnica, lo que demarca una determinada modalidad del habitar en el contexto de la formación de las ciudades: *el interior*; por otro lado una *malograda recepción de la técnica* durante ese siglo que no llega a ser conciente de aquello que sí vivirá el siglo XX: sus energías destructoras; y en última instancia el hecho de que la protohistoria de la modernidad está signada por el doble carácter que presenta la producción de mercancías: el aura o fetiche y la huella o ruina. (Buck-Morss, 1995).

Según Benjamin y siguiendo en esto las nociones de cosificación y de fetichismo que analiza Lukacs en *Historia y conciencia de clase*; la estructura de la mercancía conforma el prototipo de las formas de objetividad y subjetividad que se dan en la sociedad burguesa. Su estructura penetra todas las manifestaciones vitales de la sociedad (no es solamente un problema de la economía) y las transforma a su imagen y semejanza produciendo el *quid pro quo*: “las mercancías parecen dotadas de vida propia, entidades autónomas en relación unas con otras y con los hombres” (Jennings, 2010: 38). Cuando el capital mercantil pasa de ser una forma más de intercambio a ser *la forma dominante*, la cosificación se da según Lukacs en dos niveles: objetivo, porque surge un mundo de cosas y relaciones cósmicas cristalizado; y subjetivo porque la actividad del hombre se le objetiva a sí mismo convirtiéndose en mercancía independiente. Entonces, Benjamin analiza cómo los deseos de la sociedad se cosifican y en lugar de satisfacer los sueños los generan. En el Convoluto K indaga la realidad cotidiana por analogía con el mundo de los sueños como conducto de proyecciones inconscientes, para revelar no la clave de conflictos individuales sino el médium que expresa la relación sujeto-objeto. Es así que el intercambio capitalista modifica tanto esa relación como la estructura urbana, en la que la mercancía se vuelve una forma de deleite artístico que determina las características del *interior* burgués.

La complacencia de ese siglo ante el desarrollo técnico, la invención de la locomotora por ejemplo como símbolo de progreso, es producto de una ausencia: el desarrollo desmedido de las fuerzas de producción que sobrepasa las necesidades de los hombres y cuyo *botín* es la capacidad de experiencia está reservado a ser experimentado por el siglo siguiente. Aquí se presenta una de las grandes tensiones dialécticas en la invención burguesa de la historia dado que la recepción decimonónica es incapaz de analizar la técnica en términos dialécticos. En relación a esto Susan Buck-Morss indaga aquello que Benjamin establece: del mismo modo que las fuerzas productivas existentes anticipan una época futura de abundancia¹ contradiciendo las relaciones de producción del momento, la conciencia existente contiene imágenes oníricas del futuro:

¹ Aquí radica en parte esa malograda recepción decimonónica de la técnica.

“La forma de un nuevo medio de producción, que inicialmente se encuentra dominado aún por el anterior (Marx), corresponde en la conciencia colectiva a ciertas imágenes, en las que lo nuevo se confunde con lo antiguo. Esas imágenes son deseos imaginados, y mediante ellos busca una colectividad superar y explicar la imperfección del producto social” (Benjamin, 2007: 38)

Las imágenes oníricas² son imágenes de deseos que se distancian del pasado más reciente y ligadas a la sensación de lo nuevo (lo moderno que trae el desarrollo de la producción capitalista), se retrotraen a lo más remoto. Al mezclarse con las experiencias de lo anticuado que están relacionadas aquí con lo arcaico, la noción de una sociedad sin clases y lo mítico; producen la sensación del retorno de lo mismo, a la vez que van dejando sus *huellas* en las configuraciones de la vida cotidiana y estructurando de algún modo la concepción burguesa del espacio.

Como imágenes conforman las marcas de lo protohistórico, marcas que produce la profunda ambigüedad propia del intercambio capitalista en la materialidad visible de lo cotidiano y a nivel inconsciente.

II

El carácter destructivo es el enemigo del hombre-estuche. (Benjamin, 1989:160)

En los inicios históricos de la ciudad-máquina de finales del siglo XIX, por la que el colectivo transita desarrollando el mecanismo de seguridad y de alerta ante las modificaciones de la percepción que implican los avances técnicos; encontramos una reducción del espacio habitable y su configuración burguesa.

La vivienda se construye asociada a la idea del *interior* como confort y como fachada, mientras que el espacio se disfraz, se cierra y se cierra sobre el hombre que confinado, debe tener la sensación de que en el cuarto más próximo podría tener lugar la coronación de Carlos V.

El espacio se vuelve apariencia y un lugar propicio para los sueños. En él los objetos domésticos no están signados por el extrañamiento propio de las mercancías (que se produce entre la cosa y el valor de uso), sino que éste se vuelve familiar, se transforma en lo no extraño imbuido de la apariencia de una naturaleza inmutable y eterna. Las cosas comienzan a tomar el lugar de los hombres y de este modo en la descripción de una fiesta burguesa “El ojo encantado se dirige a los grupos de mujeres que, agitando el abanico, escuchan a los hablantes (...) los hombros resplandecen como el satén, los labios se abren como las flores” (Benjamin, 2007: 242)

Ahora bien si habitar es según Benjamin *dejar huellas*, en el Convoluto I del *Libro de los Pasajes* sostiene la dificultad de analizar el concepto desde una perspectiva histórica dado que “se debe reconocer en ella [la reflexión sobre el habitar] todo aquello que es remoto –quizá eterno-, la imagen de la estancia del hombre en el vientre materno; mientras que, por otra parte, a pesar de este motivo protohistórico, en el habitar debe ser comprendida, en su forma más extrema, una condición de la existencia del siglo XIX” (Benjamin, 2007: 239) : esto es, como funda o estuche que exhibe *las huellas*.

Aquí, las huellas aparecen como indicios, marcas visibles que los objetos o los *ur-fenómenos* según Buck-Morss dejan en el terciopelo, donde la historia se vuelve relato detectivesco. Es así que el interior como espacio vital opuesto al lugar de trabajo, no sólo está destinado a las ilusiones, rechazando el espacio abierto y el aire libre; sino que sus espesos cortinajes de terciopelo lo separan del afuera. Los hombres quedan insertados en la funda de tal modo que “se

² Ver Nota de referencia N ° 6.

podría pensar en el interior de una caja de compás, donde el instrumento yace encajado junto con todos sus accesorios en profundos nichos de terciopelo” (Benjamin, 2007:239).

El hombre-estuche, que se complace con el desarrollo de la técnica para su comodidad, buscando el confort (que aísla y que construye así el perfil del individuo burgués) en su propia envoltura, se opone al *carácter destructivo*. Mientras las fundas domésticas de este siglo se convierten en el procedimiento por el cual la burguesía *recoge y custodia las huellas*, el carácter destructivo las borra, borra las huellas de la destrucción y tiene la conciencia del hombre histórico: una profunda desconfianza respecto del curso de las cosas.

Sin embargo antes de que las huellas sean borradas, asoma en ellas el recuerdo como acto convocante de un tiempo otro, de un tiempo mesiánico. Allí el carácter destructivo sitúa su confianza.

III

Los primeros estímulos del despertar hacen más profundo el sueño (Benjamin, 2007: 396).

Si al decir de Adolf Behne “Los muebles y las ciudades retienen con la burguesía el carácter de lo fortificado” (Behne en Benjamin, 2007) es la misma burguesía la que posibilita el desarrollo de la construcción que pone en crisis la noción del *interior* aquí analizada. El *burgués encastillado*, no puede dejar huellas en la arquitectura de hierro y vidrio.

Junto a las nuevas técnicas constructivas, aparece en el ámbito artístico el Jugendstil que pone de manifiesto el predominio del espacio hueco, frente al espacio lleno, recargado y aislado del *interior*. Como primer intento de apertura al aire libre en el estilo floral de sus composiciones, esta tendencia artística hace tambalear el interior burgués e implica un intento de fuga del arte que estaba sitiado en su torre de marfil.³ Toma los motivos técnicos para estilizarlos como ornamentación, desligándolos de su contexto funcional y convirtiéndolos en constantes naturales, reforzando así su apariencia de eternidad.

En este sentido, en el gran simulacro de fin de siglo: “La relación entre el interior Jugendstil y el que le precede consiste en que la burguesía encubre su coartada –la historia- con una coartada aún más remota: la historia natural (especialmente el reino vegetal)” (Benjamin, 2007: 244). En el estudio de la flor como imagen de la vida inorgánica, Benjamin sostiene que el Jugendstil analizado desde la filosofía de la historia implica soñar que se está despierto.

Entonces, si la burguesía le otorga tanto a la mercancía como a los hombres una casa “a este propósito debían servir los estuches, las fundas y coberturas con las que eran recubiertos los enseres domésticos” (Benjamin, 2012: 262). ¿Cuándo comienza a destacarse la mercancía en la imagen de la ciudad? ¿Cuándo y cómo se produce la penetración de los modos de producción capitalista en la cotidianidad urbana?

Cuando con el hierro y el vidrio la casa se vuelve fachada del mismo modo que lo hacen las construcciones oníricas del colectivo: pasajes, invernaderos, panoramas, fábricas, estaciones de tren. De este modo, las ventanas y las vidrieras de los grandes comercios entendidas como perforación de las superficies murales y fuentes de luz, constituyen un medio transparente y protector que implica un pasaje entre el espacio interior y exterior. En tanto *huecos en la pared* (Gedion, 1971) demarcan un límite, fundan un nuevo espacio interior que se configura al mismo

³ Algo que profundizará el cine unos años más tarde: “Parecía que nuestro bares, nuestras oficinas y viviendas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo, hizo saltar ese mundo carcelario. Ahora emprendemos entre sus diversos escombros viajes de aventuras.” (Benjamin, 1898).

tiempo como fachada y como mirador, instaurando las mismas cualidades que experimentará el *flâneur* en las calles de París. (Silvestri et. al, 1993).

Tal como señala Gedion, el siglo XIX presenta un

“notable cruce de tendencias individualistas y colectivistas. Quizás como en ninguna época anterior imprime a todas las acciones un sello “individualista” (yo, nación, arte), pero subterráneamente, en territorios cotidianos mal vistos, tiene que crear lleno de vértigo, los elementos necesarios para una configuración colectiva.” (Gedion en Benjamin, 2007)

En espacios por los que transita la multitud dejando *sus* huellas, cuya materialidad e indicios resuenan en la memoria colectiva.

A pesar de que una *determinada lectura* de las huellas puede conducir al despertar, entendido como sinónimo de la toma de conciencia revolucionaria, el *historicismo narcótico* cultivado por la burguesía genera el adormecimiento de la conciencia colectiva que al adentrarse en los pasajes se adentra en su propio interior. Por eso “Los pasajes son casas o corredores que no tienen ningún lado externo como los sueños.” (Benjamin, 2007: 412)

Las calles de la ciudad son el *interior* familiar y amoblado por el que transita la multitud; al mismo tiempo que el espacio donde se desarrolla el mecanismo de seguridad y alerta constante en los transeúntes. Estos dos aspectos generan la entronización de la mercancía y por lo tanto de su tensión: la convivencia del aura y la huella como sus dos aspectos fundantes. Son los nuevos materiales de construcción, los que brindan no sólo nuevas formas constructivas y espacios sino que abren nuevas vías para la percepción y se sitúan como ejes que nuclean la profunda ambigüedad que se da en el encuentro entre los hombres y las mercancías. Si el vidrio no tiene aura y según Benjamin, es el enemigo del misterio, al mismo tiempo las vidrieras tienden a reforzar tanto en las exposiciones universales como en los pasajes comerciales su valor de cambio y por lo tanto el fetichismo de las mercancías, que reauratizadas *encantan* al colectivo. De igual modo, el hierro establece por un lado el símbolo de la fuerza y el crecimiento exitoso de la técnica, y por otro lado es la más temprana manifestación del principio del montaje, en el cual las nuevas vistas de la ciudad que posibilitan estas construcciones contienen algo irresuelto que determina un nuevo modo de percepción por el cual la masa no busca sumergirse en los tesoros burgueses (obra de arte burguesa, mercancía) sino que los reclama en su *cercanía*.⁴ (Uslenghi, 2010).

IV

La huella es aparición de una *cercanía*, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás.” (Benjamin, 2007: 450).

Precisamente porque el vidrio es un material duro y frío que no permite *atesorar* las huellas, implica su destrucción. Pero en la pérdida de la experiencia también se borran las huellas, así

⁴ En este sentido, Benjamin plantea en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que las condiciones sociales del desmoronamiento del aura se deben principalmente a dos cuestiones que plantea la relación entre las imágenes reproducidas y la masa: la aspiración de acercar las cosas espacial y humanamente y la tendencia a superar la singularidad de cada dato, adueñándose de los objetos en su cercanía. Esto implica que “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signature de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable.” (Benjamin, 1989).

como las máquinas expulsan del proceso productivo la experiencia que da la práctica, el proceso administrativo y la experiencia del shock en la ciudad tienen un efecto similar. Allí no solamente se fragmenta la percepción del tiempo sino que esto produce un estado de alerta constante a nivel de la conciencia, en el que se generan vivencias más que experiencias: mientras la experiencia (*Erfahrung*) está vinculada a la tradición y a la construcción cultural que deja *huellas* a nivel inconsciente, la vivencia aísla los estímulos recibidos, impidiendo dejar marcas.

Si para Buck-Morss la huella es la marca visible de los objetos que como “*fósil* nombra a la mercancía en el discurso de la *ur-historia*” (Buck-Morss, 1989: 235), y abre la significación hacia el paradigma indicial o detectivesco en el cual la huella es concebida como pista o como materialidad en la cual buscar las pistas; (en los textos benjaminianos se desarrolla especialmente en el Convoluto I y los escritos sobre el coleccionista); también podemos pensar este concepto como huella del hombre, del trabajo humano que es borrado de los objetos e imágenes cotidianas a causa de la reproductibilidad técnica. En la incapacidad de apropiarnos de nuestras experiencias, la huella del narrador ya no queda adherida a la narración, ni las del alfarero a la superficie de su vasija.

Según María Castel en su trabajo *Huellas de la historia en El Origen del Drama Barroco Alemán y el Libro de los Pasajes*, la Spur benjaminiana puede ser entendida como *falla* que pone en juego los contextos materiales de producción y de recepción de las huellas. Al interior de una historiográfica crítica, la mirada del historiador materialista encuentra en la falla el punto de quiebre de la unidad orgánica de las fantasmagorías del siglo XIX.

Así, aún la huella custodiada por las fundas burguesas, aún la huella que desaparecerá en la imposibilidad de dejar marcas, tiene la capacidad de “quitarle su envoltura a cada objeto” (Benjamin, 1989) e invertir el comportamiento aurático propio de los *tesoros burgueses* (mercancías) definido como la manifestación irreplicable de una *lejanía* por más cercana que pueda estar. “La huella es aparición de una *cercanía*, [en cuanto aparición es una manifestación sensible] por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás. (...) En la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros.” (Benjamin, 2007: 450).

Las mercancías aurizadas ponen en juego la suspensión del acontecer del tiempo, anulando la historia. Por el contrario la huella como manifestación de lo cercano, arruina la suspensión y nos devuelve a la dimensión temporal. Eso da lugar a dos cuestiones: la posibilidad de *volver a apropiarse* de algo en la cercanía a través del recuerdo, no para poseerlo como si se tratara de un *tesoro burgués* sino para experimentarlo; y la posibilidad de analizar en las huellas ciertas características propias de la reproducción técnica de imágenes, es decir, *quitarle su envoltura* a los objetos triturando el aura y con ella, la unidad orgánica-fantasmagórica que presentan las mercancías en el siglo XIX.

Siguiendo esto, podemos decir que según Didi-Huberman no hay en realidad una oposición nítida entre aura y huella sino más bien, una relación complementaria. Dado que ya *en* la experiencia aurática⁵ -entendida como una constelación desplegada de imágenes que rescatadas por el recuerdo, se agrupan como tramas de distintos espacios y tiempos- (Didi-Huberman,

⁵ En el concepto de *aura* ya está presente según Didi-Huberman, la dialéctica de la teoría benjaminiana. Éste se caracteriza por la *doble distancia*, que se despliega en la mirada, la memoria y el deseo. Aún cuando en Benjamin lo aurático es un paradigma visual que implica la manifestación de una *presencia*, su aparición se hace visible mostrándose distante, extraña, sin importar cuán próxima sea. En este sentido, es la *aparición de una lejanía por más cercana que pueda estar*. Si la lejanía es lo inaproximable, por más cercana que pueda estar su materia, dice Didi-Huberman, el poder de la distancia remite al aura como un “(...) espaciamento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado”. El sujeto que mira, le “*presta*” el poder de la mirada a lo mirado (la cosa). Así, según Benjamin: (...) la experiencia del aura reposa sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.” (Benjamin, 2001: 36).

El poder de la mirada es de esta manera el poder de *la memoria*, y lo aurático es una constelación desplegada de imágenes que, rescatadas por el recuerdo, se agrupan como tramas de distintos espacios y tiempos.

2010); está dada esa capacidad de *apropiarse* de los objetos a través de los recuerdos que evocan y de las imágenes que despiertan.

De todos modos en la huella el encadenamiento de imágenes propio del aura deja de ser éxtasis individual que sumerge al espectador y anula el tiempo histórico, para transformarse en una dimensión colectiva y política de la posibilidad de apropiarse de los recuerdos y de experimentarlos. Es esto lo que actualiza lo olvidado y redime lo oprimido.

Entonces, si el *aura es la huella del trabajo humano olvidado* en la cosa, solo en su ruina el historiador materialista puede indagar el carácter de construcción de las mercancías, para rescatar las energías revolucionarias que se manifiestan en lo anticuado, esto es: en los símbolos históricos de los siglos anteriores.

Eso es precisamente lo que según Benjamin hace el Surrealismo. Si el vidrio implica la destrucción de la huella, el surrealismo la lleva al despertar: “el mundo en ruinas que bosqueja (...) es el melancólico escenario de la modernidad, el espacio donde los sueños de una época se inmovilizan inscribiendo sobre el fetiche de la mercancía -la palabra historia con los caracteres de la caducidad-”. (Ibarlucía, 1998: 68).

Es el extrañamiento sobre los objetos cotidianos que provoca la mirada surrealista a través del montaje, lo que genera el redescubrimiento de la capacidad revolucionaria del presente y del observador que tiene *esa* capacidad de extrañar su mirada. Sólo mediante el extrañamiento de las condiciones de vida cotidianas, podemos descubrir el “truco” de las mercancías y despertar entonces las fuerzas históricas adormecidas.

Sin embargo, Benjamin cuestiona el hecho de que los surrealistas se queden en la mitología, dado que en lugar de rescatar la energía revolucionaria para generar una praxis política, vuelven a convertirla en imágenes oníricas.

V

Despertar es el giro dialéctico,
copernicano de la rememoración.
(Benjamin, 2007: 394)

El giro copernicano en la práctica de la historiografía implica que el conocimiento histórico es el único antídoto frente a la conciencia adormecida de la sociedad industrializada. Ese conocimiento consiste en volver a interpretar los acontecimientos que yacen olvidados en la idea de progreso histórico (y que está en la base de las fantasmagorías), en el ámbito en el cual podrían obrar sobre nuestra propia experiencia. Sólo allí aflorará “un saber aun no conciente de lo que ha sido”. (Benjamin, 2007: 394) El ámbito para que eso ocurra es la política que “tiene en adelante primacía sobre la historia. Los hechos devienen algo que tan solo acaba de sucedernos hace un momento y establecerlos es lo propio del recuerdo. En efecto el despertar es el paradigma del recuerdo: el caso en el que logramos recordar lo mas próximo, lo mas banal”. (Benjamin en Ibarlucía, 1998).

Precisamente aquí la dimensión de rememoración de la huella toma fuerza. En tanto índice de su tiempo, permite leer las contradicciones del relato histórico que ligado a la idea de progreso lineal e incesante ha cancelado todo lo que la historia tiene de fallido, de destiempo o de sufrimiento. Ésto significa para el autor una catástrofe, ya que el olvido “no es nunca algo exclusivamente individual sino que cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente” (Benjamin, 1989: 155).

El conocimiento olvidado, se encuentra en las ruinas de los símbolos de los siglos anteriores y en la banalidad de la cultura de masas.

Toda época sueña no sólo con la que le sigue, sino que soñando se aproxima a un despertar: el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico, da *lugar* a repensar, a revisar el

concepto de historia comenzando a reconocer como ruinas las conquistas de la burguesía, comenzando a leer las *huellas*.

En su materialidad, los indicios resuenan en la memoria colectiva dado que se hace presente el recuerdo involuntario del pasado, convocando un tiempo otro, en el cual “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como ha sido». Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro. (Benjamin, 2007: 67). El peligro de ser sepultados en la traición del olvido o la deformación del mito en el proceso de construcción y transmisión de la historia. Esto se relaciona de modo concreto con aquello que Ricardo Ibarlucía analiza siguiendo a Buck-Morss: “el hecho de que tanto la transmisión de la alta como de la baja cultura, central en su tarea de redención del pasado, es un acto político de la mayor importancia, no porque la cultura en sí misma tenga el poder de cambiar el presente, sino porque la memoria histórica afecta decisivamente la voluntad colectiva de cambio.” (Ibarlucía, 1998: 12).

Vinculado al concepto de experiencia (*Erfahrung*) analizado, el recuerdo benjaminiano es concebido como gesto arqueológico de la búsqueda que se enfrenta a todo lo que queda y al indicio de todo lo que se perdió. El significado etimológico de la palabra alemana *erinnerung* (recuerdo) implica una concepción de la memoria no como posesión de lo rememorado sino como aproximación dialéctica a la relación de las cosas pasadas con su lugar que en esa analogía con la tradición, en tanto construcción cultural deja *huellas* a nivel inconsciente. Esto es lo que en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin denomina *memoria involuntaria*. En la conjunción de la memoria individual y la colectiva, se establece cierto tipo de relación con el pasado que posibilita un acto de cognición y acción sobre el mundo. Si en Proust se trata de un encuentro azaroso, para Benjamin el hecho de que nos encontremos con lo oprimido por azar encierra la gravedad de la pérdida de experiencia. En esto consiste justamente el peligro. En cambio la memoria voluntaria responde al llamado del intelecto y establece la recomposición del orden sobre el mundo y la subjetividad, en la cual el pasado se vuelve funcional al presente. Si “la función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración. La memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo” (Benjamin, 2007: 407) y en su huella aparece la conciencia⁶. De este modo, los recuerdos no dan cuenta del pasado sino que describen “precisamente el lugar en que el buscador tomó posesión de él” (Didi-Huberman, 1997: 116) Entonces bajo éste tipo de lectura de las huellas, los objetos se vuelven productores de recuerdo y en ese momento se invierte el mecanismo propio del fetichismo de las mercancías: “el verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo).” (Benjamin, 2007: 224)

Ahora bien, según Ibarlucía, Benjamin mantiene los dos niveles del esquema psicoanalítico freudiano del sueño: contenido manifiesto y pensamiento latente, superficie ilusoria y significado oculto. Pero no sostiene que la vigilia sea solamente una superficie bajo la que permanece oculto un mensaje, sino un mundo donde confluyen el engaño y la promesa que conviven como dos caras de una misma moneda en el fetichismo de las mercancías, analizando en la superficie la profunda ambigüedad que se da en el encuentro entre los hombre y los objetos e imágenes cotidianas. Es por eso que el filósofo alemán indaga menos sobre la huella del alma que sobre la huella de las cosas y analiza en el Convoluto K del *Libro de Los Pasajes* la realidad cotidiana por analogía con el mundo de los sueños para revelar no la clave de conflictos individuales sino el médium que expresa la relación sujeto-objeto. Entonces la huella no permanece en la percepción sutil de lo nuevo sino en abrirse al reconocimiento de lo olvidado. No implica como concepto ni un secreto escondido en las profundidades de las mercancías, ni de las relaciones sociales; tampoco indica su carácter más

⁶ A diferencia del significado que tiene al interior de la teoría freudiana vinculado a los hechos traumáticos, en Benjamin está vinculado al tiempo-ahora, en tanto presente que no es nuestra transitoria actualidad o la culminación de una continuidad cultural, sino ese ahora desde el cual es posible desatar o hacer saltar el pasado. Por eso la redención reside en la forma de *leer* el pasado.

manifiesto, sino que es una *falla o ruina temporal* que quiebra en su interpretación la unidad de las imágenes oníricas del colectivo.

Pensar la huella en su dimensión visual implica analizarla en tanto una problemática de percepción o de representación de la historia que tienda a indagar la rememoración como aspecto fundante en el que se da la irrupción de un tiempo otro, de un tiempo distinto. Este tiempo es una experiencia de la extratemporalidad donde pasado y futuro convergen en un instante que el autor denomina tiempo-ahora o tiempo mesiánico. En él hay una percepción de lo eterno en lo fugaz, el pasado está en el presente y es él quien nos asalta a nosotros.

Por eso, la conciencia despierta nos reconduce a apropiarnos de las experiencias en la *cercanía* desactivando concepciones míticas, y no a lo anticuado como lo hacen las imágenes generadas en la conciencia onírica.

No debemos quedarnos según Benjamin en el encantamiento o la ilusión de un futuro mejor generado en los sueños como expresión del desarrollo de las fuerzas productivas, sino concebir un *encantamiento dialéctico*, transformando el montaje surrealista en método dialéctico. Esto es: despertar de la ilusión del sueño para buscar el origen histórico y político de su gestación. Por eso, la imagen onírica que nos muestra la dimensión de su artificio se convierte en la interpretación en *imagen dialéctica*⁷. Una imagen que se deja percibir sólo en el instante de su cognoscibilidad, que detiene el pensamiento permitiéndonos ver y despertar. De allí tomamos la imagen-huella entendida como categoría de análisis (y no necesariamente como imagen que remite a pinturas u otras obras de arte concretas) que justamente “produce una imagen”, ese espacio dialéctico que interpela y convoca de modo complejo al tiempo histórico. Por eso, como categoría que indaga este trabajo no intenta reconstruir el relato histórico a partir de lo oprimido, sino redimir lo olvidado permitiéndonos visualizar la tensión dialéctica en la construcción de la historia. Benjamin establece en este sentido, la dialéctica como lógica de lo concreto cuya síntesis no disipa el conflicto sino que pone de manifiesto la contradicción. Y justamente debido a eso posee la capacidad de hacer estallar la continuidad de la historia. “Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Solo las

⁷ Si bien la imagen dialéctica es una de las categorías fundamentales de la teoría benjaminiana y tal vez la más debatida debido a que no existe un significado claramente definido en los escritos del autor, existen por lo menos dos acepciones principales: en primer lugar una más antigua que encontramos en los tempranos textos sobre el Surrealismo (1925 y 1929) y en el primer exposé de *Passagen-Werk* (1935) donde sitúa las imágenes dialécticas como *imágenes de la historia* en tanto sueño del que hay que despertar. Allí el autor analiza la realidad cotidiana por analogía con el mundo de los sueños y postula las imágenes dialécticas en tanto imágenes oníricas o desiderativas que al vincularse con lo nuevo, aparecen ligadas a ciertos elementos de la prehistoria (remiten a la sociedad sin clases y a lo mítico) y producen la utopía. La ambigüedad propia de estas imágenes se presenta en el fetichismo de las mercancías. Tiedemann postula en la introducción al *Libro de los Pasajes* que Adorno le criticaba a Benjamin que la imagen dialéctica concebida de este modo como sueño, fuera “el modo de captar el carácter fetichista en la conciencia colectiva”, dado que el fetichismo de la mercancía no es precisamente ningún hecho de conciencia.” (Adorno en Benjamin: 2007)

La segunda acepción del término, aparece en las *Tesis de la Filosofía de la Historia* (1940), luego de desaparecer casi por completo de la segunda exposé (1939) debido a las críticas de Adorno. Allí la imagen dialéctica es una *categoría de análisis de la historia* que replantea las formas de mirar el acontecer histórico y las posturas teórico-ideológicas que el historiador adopta. Tomando aportes de la teología judía y la línea del marxismo hegeliano de la Escuela de Frankfurt, Benjamin postula que concebir el progreso como infinito e incesante, implica concebir la historia como tiempo vacío y homogéneo en la que una masa de hechos concatenados dejan caer en el olvido todo lo que la historia tiene de fallido, de fracasado. La imagen dialéctica no es entonces una pintura particular, ni un momento histórico determinado sino una imagen que nos ha mostrado su construcción. Es la dialéctica en reposo que produce la interpretación y suspende el tiempo permitiéndonos ver y despertar. En tanto detención del tiempo y del pensamiento, no construye nuevos relatos sino que reúne las contradicciones en una constelación que permite arrancar el pasado del olvido y de la fascinación del mito en cuanto lenguaje propio del fascismo y del marxismo vulgar.

imágenes dialécticas son auténticas imágenes” (Benjamin, 2007: 464), y muestran su verdad en un destello.

Pero ya no existe un tiempo histórico lineal y progresivo en la conciencia despertada, sino interferencias, detenciones en el movimiento del devenir histórico, en el cual la imagen no vale por lo que simboliza sino por lo que señala y es la dialéctica en reposo

Bibliografía

- Adorno, T. / Benjamin, W. 1998 Correspondencias 1928-1940 Trad. Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez (Madrid: Trotta)
- Benjamin, Walter 2007 (1920-1940) “Apuntes y materiales. Convolutos I, K y N”, y primera Exposé “Paris, capital del siglo XIX ” (1935) en Libro de los Pasajes, Edición de Rolf Tiedemann (Madrid: Akal Ediciones)
- Benjamin, Walter 2007 (1940) “Sobre el concepto de historia” en Conceptos de Filosofía de la Historia (La Plata: Terramar ediciones)
- Benjamin, Walter 2001 (1939) “Sobre algunos temas en Baudelaire” en Ensayos escogidos (México: Ediciones Coyoacán)
- Benjamin, Walter 1989 (1936) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, (1937) “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, (1931) “El carácter destructivo” y (1933) “Experiencia y Pobreza” en Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia. Trad. Jesús Aguirre (Madrid: Taurus).
- Benjamin Walter 1988 (1936) “El narrador” en Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Trad. Roberto Blatt (Madrid: Taurus).
- Benjamin, Walter 2012 (1938) “Zentralpark” en El París de Baudelaire. Trad. de Mariana Dimópulos (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- Buck-Morss, Susan 1995 (1989) Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes (Madrid: Visor)
- Buck-Morss, Susan 1981 Origen de la dialéctica negativa (México: Siglo veintiuno editores)
- Castel María 2011 “Huellas de la historia en el Origen del Drama Barroco Alemán y El Libro de los Pasajes” VIII Jornadas de Investigación en Filosofía- UNLP, Ciudad de La Plata, 27, 28 y 29 de abril.
- Didi-Huberman 2010 (1992) Lo que vemos, lo que nos mira (Buenos Aires: Manantial)
- Giedion, Sigfried 1971 La arquitectura fenómeno de transición (España: Editorial Gustavo Gili)
- Ibarlucia, Ricardo 1998 (1977) Onirokistch. Walter Benjamin y el surrealismo (Buenos Aires: Ediciones Manantial)
- Lukacs, G. 1968 Historia y conciencia de clase (México: Grajalbo)
- Silvestri, Graciela y otros 1993 “Las metrópolis de Benjamin” en Revista Punto de Vista Buenos Aires n° 45.
- Uslenghi, Alejandra (comp.) 2010 (2010) Walter Benjamin: Culturas de la Imagen (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora)