

La imagen sin tiempo: algunas notas sobre nuevas experiencias del pasado **Murielle Corrales Valle¹**

Resumen

En su ensayo de 1939 “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Walter Benjamin describió un cambio en la estructura de la experiencia que se corresponde con la llegada de la modernidad. En torno a los términos proustianos de “vivencia” y *mémoire involontaire*, Benjamin encuentra que en el reino de la experiencia aparecen conjugados en la memoria ciertos contenidos del pasado individual junto con ciertos contenidos del pasado colectivo. En efecto, Benjamin verá que los cultos, con sus fiestas, llevan a cabo, siempre renovándola, una fusión entre estas dos materias de la memoria y en este sentido, rememoración voluntaria y rememoración involuntaria pierden su exclusión mutua. El diagnóstico es que la experiencia se encuentra atrofiada en la modernidad y, finalmente que el aura ha sido destruida por la mano de la generalización de la vivencia del shock. Hay una crisis de percepción. Ahora bien, en su libro *Ante el tiempo*, Georges Didi-Huberman presenta una propuesta historiográfica que se pregunta por la utilidad del anacronismo en la medida en que es capaz de generar nuevos objetos o cuestionamientos históricos. Didi-Huberman aboga no solo por la fecundidad del anacronismo, sino que propone poner el foco en la memoria como objeto de la historia. Ahí, la imagen adquiere una importancia central en tanto que relaciona a la historia con el tiempo posibilitando el tipo de experiencia que Benjamin ha descrito como atrofiada. Pretendemos, entonces, contribuir a la reflexión de Didi-Huberman mediante un breve desarrollo de algunos conceptos benjaminianos como “aura”, “montaje”, e “imagen dialéctica” y a la luz de ello entender mejor su propuesta historiográfica.

¹ Murielle Corrales Valle es estudiante de la carrera de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

La imagen sin tiempo: algunas notas sobre nuevas experiencias del pasado

“Faceta pedagógica de este proyecto: ‘Tomar el medio creador plástico en nosotros y educarlo en la visión estereoscópica y dimensional de la profundidad de las sombras históricas.’ La frase es de Rudolf Borchardt, *Epilogemene zu Dante* [Epilegómenos a Dante.]” versa el convoluto N 1, 8 del *Passagenwerk* de Walter Benjamin (Benjamin, 2005: 460). La anterior cita refleja, en buena medida, parte del objetivo que Benjamin se propone en el *Passagenwerk*. En efecto, está ahí expuesta la concepción historiográfica benjaminiana que vino a romper con todas las concepciones previas: una interpretación de la historia con la noción de “imagen dialéctica” como piedra angular (Pensky, 2006: 177-178). Más adelante dice Benjamin:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. 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 [...] 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. Convoluto N, [3,1] (Benjamin, 2005: 465)

La propuesta historiográfica de Walter Benjamin es una que busca separar del materialismo histórico el concepto de progreso y reemplazarlo por el concepto de *actualización* (Benjamin, 2005: 463). Se pretende profundizar un poco sobre el vínculo de la imagen dialéctica benjaminiana como uno de los cimientos a la base de cierto aspecto de la propuesta historiográfica que Georges Didi-Huberman presenta en su libro *Ante el tiempo*, a saber, la fecundidad del anacronismo. Pero no cualquier anacronismo – como bien dice el subtítulo del libro, sino “*anacronismo de las imágenes*”. Por ello, toda imagen es sin tiempo o atemporal, pero lo es en la medida en que no sea reconocida como tal, en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa (Didi-Huberman, 2015: 48-49). En términos benjaminianos, contra el historicismo, tener una experiencia *con* el pasado como una única y fugaz constelación, y no una experiencia *del* pasado como un objeto eternamente presente (Caygill, 2006: 90).

El ahora de la cognoscibilidad

Avanzo, entonces, en este recorrido para detenerme un momento en la importancia de ese ahora de la cognoscibilidad en Benjamin, donde vemos esa constelación desde la cual relampaguea la imagen dialéctica. Si bien, Rolf Tiedemann, uno de los editores de la obra recopilada del autor, ha argumentado previamente que el término “imagen dialéctica” en Benjamin, pese a su centralidad, “nunca recibió ninguna consistencia terminológica”², sí se sostiene que Benjamin sentía la necesidad de rescatar a la imagen del discurso estético y dotarla de un poder tanto disruptivo como político. A diferencia del concepto, la imagen permite la interrupción a la vez que contrarresta modos de percepción y cognición que se han convertido en instintivos o automáticos (Pensky, 2006: 179). Una experiencia, entonces, de la historia como imagen y no como concepto. De aquí la importancia de la noción de constelación en relación con la imagen dialéctica y la educación de la visión en la primera cita.

² La traducción me pertenece.

Si descomponemos esta última oración, se verá más clara mi intención. En el “Prólogo epistémico-crítico” de su obra *Ursprung des deutschen Trauerspiels* de 1928, Benjamin dirá que las ideas son a los objetos lo que las constelaciones a las estrellas. Esto es, que las ideas no son en el mundo de la misma forma que las constelaciones no existen verdaderamente en los cielos. Sin embargo, ambas nos permiten percibir relaciones entre objetos (Benjamin, 2006: 230). La imagen entonces como constelación y no como representación.

La facultad mimética

En efecto, Benjamin consideraba la facultad mimética como la más valiosa entre nuestras facultades, ya que, sin ella, no seríamos capaces de experimentar el mundo en tanto es la responsable de la percepción de relaciones entre objetos. En “Doctrina de lo semejante” Benjamin afirma: “Tal vez ni una sola de sus funciones superiores [las del ser humano] no esté marcada decisivamente por la facultad mimética” (Benjamin, 2007: 208). En este sentido, nos resultan muy valiosas las consideraciones de Blair Ogden en su artículo “Benjamin, Wittgenstein, and Philosophical Anthropology: A reevaluation of the Mimetic Faculty”. Ahí, Ogden señala que el conjunto de ensayos sobre la facultad mimética constituye una genealogía de la lectura donde la facultad mimética encuentra su auge en el lenguaje (Ogden, 2010). Efectivamente, Benjamin dota a la lectura con dos significados: uno profano y otro mágico. El mágico está vinculado a una forma de lectura del hombre pre-moderno, específicamente del astrólogo, que a la vez que “lee la situación de los astros en el cielo”, esto es, la constelación, lee también y partir de esa misma lectura, el futuro. El sentido profano, por otro lado, tiene que ver con un desplazamiento de tal facultad desde lo místico hacia el lenguaje y lo podemos observar en la actividad de lectura convencional que conocemos ahora (Benjamin, 1999).

De aquí podemos concluir la existencia de una configuración antropológica distinta a la preeminentemente cartesiana que ha prevalecido en la modernidad en la medida en que, como nos aclara Ogden, las reflexiones de Benjamin sobre la facultad mimética también deben ser entendidas como una respuesta a lo que es en apariencia una antinomia irresoluble entre una percepción de hechos en contraposición a una percepción valorativa (Ogden, 2010: 61). No obstante, si bien esta nueva configuración antropológica es central a las dos propuestas historiográficas que se pretenden discutir aquí, consideraciones en torno a la misma exceden los límites de este trabajo. Interesa aquí el aspecto relacionado con un ahora de la cognoscibilidad en el cual se manifiesta una similitud, una constelación y que somos capaces de retener aunque sea por un instante.

El ritmo, esa velocidad en la lectura o en la escritura que apenas se puede separar de este proceso, sería ya algo así como el esfuerzo, o quizá como el don, para lograr que pueda participar el espíritu en esa concreta medida del tiempo en que las semejanzas vienen a relucir por un instante a partir del flujo de las cosas, para volver después a sumergirse. Así, la vida profana (si no quiere dejar de comprender) comparte todavía con la vida mágica esto: que se halla sin duda sometida a un ritmo necesario, o a un instante crítico, que no debe olvidar ningún lector si es que no quiere irse con las manos vacías.

(Benjamin, 2007: 213)

De aquí que Benjamin defina la imagen como “aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación”, que la misma sea dialéctica en tanto la naturaleza de la relación no es de pasado a presente y por lo tanto temporal, sino que de lo que ha sido al ahora, requiriendo, finalmente, una (re)educación de la visión. La enorme colección de material histórico reunido por Benjamin para el *Passagenwerk* tenía el propósito de servir como reserva de materiales en bruto para la construcción de imágenes a realizar por el materialista histórico. En estas imágenes estaría presente la verdad histórica

del siglo XIX. Pero esta verdad histórica no se le presenta al materialista histórico por mero acto de invocación, sino que ella se manifiesta, se hace “legible” o “reconocible” solo en un momento en específico: en la imagen dialéctica (Pensky, 2006: 180). Más adelante en el Convoluto N, Benjamin dirá de la imagen dialéctica que es relámpago: “imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad”. Es en este sentido que debe entenderse la tarea del materialista histórico: su deber será cultivar la capacidad de reconocer estos momentos y con ello, la recuperación de los mismos en su ahora de la cognoscibilidad a modo de que irrumpen y pongan al presente en un estado de excepción.

Sobre la posibilidad de la concordancia de los tiempos

En *Ante el tiempo*, Georges Didi-Huberman trabaja sobre dos niveles que se retroalimentan: un nivel meta-metodológico, donde se plantea una arqueología crítica de la historia del arte, y un segundo nivel propiamente metodológico donde se encuentra desplegada su propuesta historiográfica. El primero será fundamento del segundo: en particular, para Didi-Huberman, la continuidad de experiencias descritas como “semejanzas desplazadas” en la contemplación de obras de arte que lo conducen a poner en duda la posibilidad de una historia donde prevalezca la “concordancia de los tiempos”, que él llamará “actitud canónica del historiador”. En efecto, en Didi-Huberman, para una disciplina que ha hecho de su objeto las imágenes, la primera evidencia de la necesidad de la realización de una arqueología crítica de la historia del arte es el rechazo del anacronismo para el historiador (Didi-Huberman, 2006: 36).

Primera definición de anacronismo: “[...] el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (Didi-Huberman, 2006: 39). Y es que utilizando, a modo de ejemplo su experiencia con un fresco de Fra Angelico en Florencia, Didi-Huberman no solo pone en duda la legitimidad de la explicación de un contemporáneo del fresco solo por la contemporaneidad misma, sino que el motivo que propone es que dentro de ese mismo fresco conviven varios tiempos que han sido manipulados por el artista - o lo que él llama el más-que-pasado-memorativo (pues tales manipulaciones de tiempo ocurren en la memoria). Esto, a la vez que contribuye a cuestionar la efectividad de la eucronía para comprender una imagen, tal como el fresco, nos invita también a cuestionar nociones comunes como “el tiempo del artista”. Las interpretaciones de los contemporáneos de Fra Angelico respecto a su fresco, dice Didi-Huberman, pueden dar cuenta de su recepción, pero no de su contenido. Si asumimos la inevitable sobredeterminación de las imágenes, se hace necesario preguntarse entonces, ¿cuál es el tiempo del artista? En este sentido es que afirma Didi-Huberman que siempre que estamos ante la imagen, estamos ante el tiempo. Para el autor, la imagen viene a hacernos cuestionar la relación entre el tiempo y la historia y en ese sentido va más allá de la rama de la historia que concierne al arte, y se pregunta si no conviene también cuestionar el esquema epistemológico de la propia disciplina histórica (Didi-Huberman, 2006: 50).

Plasticidad del pasado

Una de las primeras consecuencias de esto es que en esa convivencia de tiempos en la imagen se presenta ante nosotros lo que el autor llamara un *abanico abierto de sentidos*, con lo cual el historiador se ve obligado a renunciar a un principio de verificabilidad, pues este abanico además implicaría que el pasado está constantemente reconfigurándose en la imagen. Será para Didi-Huberman, en este campo de posibilidades donde se debe comprender el aspecto del montaje de diferencias que caracterizan la imagen, pues con este montaje se abre también el abanico del tiempo (Didi-Huberman, 2006: 42).

Lejos de ver esto como un problema, Didi-Huberman asume este anacronismo de la imagen tanto como una necesidad como algo fecundo. Pero ello impone la necesidad de un método, del “*más-que-presente* de un acto: un choque”, es decir, aparición del tiempo bajo la denominación de lo que bien habrían descrito Marcel Proust y Walter Benjamin: la *mémoire involontaire* (Didi-Huberman, 2006: 44)

Hasta aquí elementos que permiten profundizar sobre el parentesco entre la propuesta de Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman. Didi-Huberman declara a Benjamin como estando entre los “‘hilos rojos’ teóricos seguidos en el [su] presente trabajo” (Didi-Huberman, 2006: 46) de modo que no se pretende aquí una búsqueda, sino una mostración y construcción propia de uno de los varios trayectos posibles a recorrer en dicha propuesta tan rica.

El ritmo, esa velocidad en la lectura

La propuesta de Didi-Huberman gira en torno a hacer que los diferenciales de tiempo le jueguen a favor al historiador. Esto requiere primero deshacerse de la actitud canónica del historiador, de, como lo dice Benjamin en su Tesis VII de *Sobre el concepto de historia*, “la desidia del corazón, la acedia que desalienta a apoderarse de la auténtica imagen histórica que fulgura fugazmente” (Benjamin, 2009: 137). En efecto, Didi-Huberman declara que toda cuestión de método se vuelve quizás una cuestión de *tempo*:

No es necesario pretender fijar, ni pretender eliminar esta distancia [la distancia entre el historiador y su objeto]: hay que hacerla *trabajar en el tempo diferencial* de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables, y los momentos de rechazo críticos, escrupulosos y verificadores. (Didi-Huberman, 2006: 45).

Precisamente lo que se considera como “la bestia negra”, “parte maldita” de la disciplina histórica es lo que como síntoma hace emerger nuevos objetos históricos. Lo que Didi-Huberman describe como *malestar en el método*, como la violencia y la incongruencia (Didi-Huberman, 2006: 44).

La mirada del pasado

Entonces, segunda definición del anacronismo: [...] un segmento de tiempo, como un golpeteo rítmico del método, aun cuando fuese su momento de síncope. Aun siendo paradójal o peligroso como lo es todo momento de riesgo” (Didi-Huberman, 2006: 45).

Volviendo al valor de la facultad mimética en Walter Benjamin, esto parece vincularse con la lectura mágica en la descripción dada más arriba, esto es, como el don para lograr que pueda participar el espíritu en esa medida concreta del tiempo en que las semejanzas vienen a relucir por un instante a partir del flujo de las cosas. Es Didi-Huberman viendo el fresco y con un relampagueo de su *mémoire involontaire* invocando a Jackson Pollock, no a modo de encontrar en Fra Angelico un antecedente, sino de dar existencia a algo que hasta ese momento la disciplina había censurado; dotar a los “mal llamados inferiores” de los ciclos de frescos con la capacidad de devolverle la mirada. Pensar en una historia que nos permita experimentar el pasado de una forma tal que este nos devuelva la mirada. La imagen, entonces, como pliegue exacto de la relación entre tiempo e historia (Didi-Huberman, 2006: 51).

Bibliografía

Benjamin, Walter 1999 (1933) “Doctrine of the Similar” en Michael W. Jennings, Howard Eiland, y Gary Smith (comps.) *Walter Benjamin, Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931-1934* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press)

Benjamin, Walter 2007 (1933) “Doctrina de lo semejante” en Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Comps.) Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero *Walter Benjamin, Obras* (Madrid: Abada Editores) Libro II, Volúmen 1

Benjamin, Walter 2005 (1982) *Libro de los pasajes* (Madrid: Abada Editores)

Benjamin, Walter 2006 (1925) *Origen del trauerspiel alemán* en Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Comps.) Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero en *Walter Benjamin, Obras* (Madrid: Abada Editores) Libro I, Volúmen 1

Benjamin, Walter 2009 (1940) “Sobre el concepto de historia” en Miguel Veda (Comp.) *Walter Benjamin, Estética y política* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Cuarenta)

Caygill, Howard 2006 (2004) “Walter Benjamin’s concept of cultural history” en David S. Ferris (Comp.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (Cambridge: Cambridge University Press)

Ogden, Blair 2010 “Benjamin, Wittgenstein, and Philosophical Anthropology: A Reevaluation of the Mimetic Faculty” *Grey Room* Massachusetts No. 39 Spring 2010

Pensky, Max 2006 (2004) “Method and time: Benjamin’s dialectical images” en David S. Ferris (Comp.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (Cambridge: Cambridge University Press)