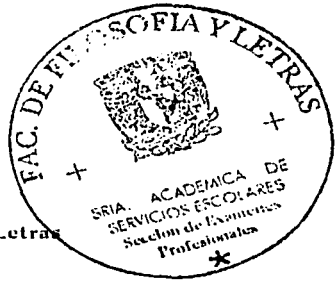
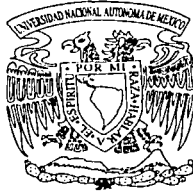


01011  
19

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**



Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Filosofía

**EL DISCURSO HISTORICO EN RELACION A LA TECNICA:  
REPETICION Y CREACION  
CRITICA DE LA NOCION--TIEMPO--**

Tesis

que para optar por el título de licenciada en filosofía.

Presenta:

Gloria Luz Godínez Rivas

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

Directora de Tesis  
Dra. Ana María Martínez de la Escalera

Agosto de 2003



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Agradezco al Programa de Becas de Titulación, PROBETEL, por el apoyo brindado para la realización de esta tesis.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Índice

### Introducción

<b>I. FIGURAS DE LO EXTRAÑO</b> . . . . .	11 - 19
/El extranjero/El lenguaje/La revolución/El mal tiempo/La melancolía/	
<b>II. MODERNIDAD</b>	
II.1. La figura del orden . . . . .	20 - 23
II.2. La experiencia atada . . . . .	24 - 27
II.3. Filosofía kantiana	
"Tiempo" en la <i>Crítica de la Razón Pura</i> . . . . .	28 - 34
"Tiempo" en la <i>Crítica de la Facultad de Juzgar</i> . . . . .	35 - 40
/Aristóteles. El tiempo y los sentidos internos/Lo sublime/Tiempo pleno/	
<b>III. CONMOCIÓN DE LA TRADICIÓN</b> . . . . .	41 - 45
/Técnica/Reproductibilidad técnica/Conmoción de la tradición/	
<b>IV. INTERVENIR LA HISTORIA: TÉCNICA</b>	
IV.1. Interrumpir al tiempo . . . . .	46 - 53
/Memoria y técnica/ Palabra y técnica /Interrupción/	
IV.2. Ficción de realidad . . . . .	55 - 58
/Lo gestual/¿Narración objetiva?/	
<b>V. FOTOGRAFÍA</b>	
V.1. La foto no es testigo . . . . .	59 - 64
V.2. Reproductibilidad técnica . . . . .	64 - 73
V.3. Fotomontaje . . . . .	73 - 74
V.4. El fantasma . . . . .	75 - 84
/Foto y magia/Retrato/	
<b>VI. TEATRO</b>	
VI.1. Técnica humana y divina . . . . .	85 - 89
/Repetición y singularidad/Lo político frente al milagro/	
VI.2. Teatro griego . . . . .	90 - 93
VI.3. Teatro épico . . . . .	94 - 96

4

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**VII. CINE**

VII.1. Efecto de choque. Conmoción del Espíritu . . . . .	97 - 100
VII.2. Revolución . . . . .	101 - 105
VII.3. Montaje . . . . .	105 - 108
VII.4. El cine y lo imaginario . . . . .	108 - 114

**Conclusiones**

**Bibliografía**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **Introducción**

Aquí se defiende una oportunidad: pensar el tiempo de manera contradictoria. Esto no significa relativizarlo, sino permitir que con la contradicción se descubra el conflicto teórico al hablar de tiempo.

Por lo regular, para reflexionar sobre el tiempo recurrimos a una serie de hábitos culturales que pueden ser reconocidos por la teoría como síntomas de una época porque hablar del tiempo es hablar de lo humano. El tiempo es temido y anhelado por los hombres, por eso lo manipulamos y lo hacemos seductor mientras pensamos en los retornos o en los mañanas.

En una de estas manipulaciones el tiempo queda rígido, tanto, que después no se manipula ya más. Me refiero al tiempo que se vive en las hojas de los calendarios y en los textos baratos de historia, el tiempo que ya no gira atrás; un tiempo que ya no puede ser reconstruido porque en él tiene lugar «eso que fue» y “fue” es pasado absoluto, acabado, concluido; «eso que fue» ya no coexiste con otros tiempos. En esta lineal e incesante idea del tiempo que nos hemos construido habituándonos a las fechas y a los datos, la memoria parece un simple almacén. Y a partir de ella, la historia que se cuenta es inútil para la vida futura porque fija aquello que ha acontecido de un modo tal, que no permite que el pasado pueda ser de otro modo. Así, como mecanismo apropiado de la vida corriente, el tiempo anda siempre hacia adelante y el mito que acompaña este modo de andar es el progreso constante de la humanidad.

Este tiempo rígido se colapsa cuando le presentamos de frente la movilidad de otros tiempos, de los instantes plenos, de los futuros anunciados o recordados, de los tiempos caóticos; incluso, los mismos tiempos rígidos se colapsan cuando se miran a sí mismos suspendidos, interrumpidos.

En realidad no quiero aquí defender la existencia de diversos tiempos en ningún plano metafísico, lo que defiendo es la posibilidad de pensar el tiempo de manera diversa, y, entre las distintas propuestas, encuentro la teoría de Walter Benjamin oportuna para diagnosticar y proponer las terapias para nuestra época.

Entre la homogeneidad lineal del tiempo rígido y las interrupciones o los saltos de los instantes plenos se vive siempre una tensión; el hombre, y agrego, el hombre que sueña, reconstruye el tiempo aunque sea inútil hacerlo.

“Es inútil que mire el reloj” piensa apurado un viajero que ha llegado con retraso a su destino, “si alguien había venido a esperarme ya se habrá ido hace rato”, concluye para no mirar más el reloj. Y aunque probablemente ya no lo mire, sigue argumentando: “es inútil que rabie con la manía de hacer girar hacia atrás los relojes y los calendarios esperando retornar al momento precedente a aquel en el cual ha ocurrido algo que no debía ocurrir”. Esta vez ha llegado tarde, pero parece que no es la primera vez que este personaje de Italo Calvino imagina que el tiempo puede ser manipulado. Pensar en hacer girar hacia atrás los relojes y los calendarios, precisa el viajero, es para él más que un hábito, una manía.

En la vida cotidiana cualquier manía es anomalía, una costumbre extraña; mientras que en la psiquiatría la manía es una forma de locura que se caracteriza por períodos de melancolía y pasividad, o bien por períodos de entusiasmo desbordado. Pero para nosotros, leyendo a Benjamin, las manías resultan indispensables para asaltar y sacudir la parálisis que provoca el tiempo lineal y homogéneo. Por eso, fuera del tiempo regular, habitan figuras teóricas importantes para la filosofía benjaminiana, a saber, el extranjero, el melancólico, el loco, el poeta, y entre todos ellos, las manías resultan comunes. Estas figuras que laten son el impulso, por eso las he considerado en primer lugar: figuras de lo extraño.

En un afán que no es elogiar a la locura malsana, sino de búsqueda de sentido en lo marginal, la idea de tiempo que se intenta construir a lo largo de esta tesis subvierte el orden secuencial y muestra en cambio las propiedades plásticas del mismo.

Esta tesis es entonces, una inversión. Aquí coexisten tiempos y coinciden manías. Aquí, la memoria es también imaginación y el recuerdo es reconstrucción; por eso la tesis defiende que no es inútil reconstruir el tiempo. En principio, porque es posible: si el tiempo no es lineal, entonces los instantes pueden jugarse como fragmentos de un orden que no está previsto, así, el futuro es apertura desde los pasados más remotos. Con esto se sostiene que otra narración de los acontecimientos pasados es decisiva para nuestra proyección futura, porque en ellos vive ya ese instante por el que, en cualquier momento, puede irrumpir el porvenir. Al referirme a la narración como reconstrucción, a partir de Benjamin, la lectura sobre el tiempo gira en torno a la figura mesiánica de promesa y su importancia no es religiosa sino filosófica y política.

Esta reconstrucción permite que se piense la figura del tiempo de manera discontinua y contradictoria, pero el punto fuerte de investigación filosófica, donde convergen las distintas propuestas de tiempo, tiene su lugar en la estética, en particular, a partir de la noción de técnica. Desde la estética se levantan los pilares de crítica, de las nociones de *tiempo*, *experiencia*, *lenguaje*, *naturaleza*, *historia*, todos ellos atravesados por la reflexión sobre la *técnica*. En esta búsqueda filosófica, la estética kantiana tiene un papel importante en conexión con la filosofía que Benjamin plantea, y se integra en la tesis desde el segundo capítulo.

La plasticidad del tiempo y la eficacia de un reordenamiento posible son demostradas claramente por la técnica cinematográfica del montaje. El montaje en cine es un juego con el tiempo, los creadores de esa película que aparece en pantalla como si fuera una historia continua, es decir, estructurada de principio a fin, en realidad, utilizaron las secuencias filmadas como



material plástico, aquello que se grabó fue seleccionado, editado, retocado, manipulado, en suma, fue reconstruido. El montaje es así una de las más importantes tareas técnicas del proceso cinematográfico y es asumido como tal por la mayor parte de los directores.

La historiografía es, si pensamos en el cine, una empresa dedicada al montaje de “hechos históricos”; sin embargo, los profesionales de esta disciplina no reconocen su propia labor técnica como escultores de tiempo (como escribe Tarkovski sobre el realizador de cine) y pretenden sencillamente, como si en verdad fuera posible, develar la realidad de épocas pasadas tal como *fue*, sin darse cuenta que ese tiempo no se deja intervenir, y por eso, para nosotros, ya no existe. Sólo el tiempo pleno puede ser configurado; para nosotros sólo debería contar aquello que *era* en la medida en que no está acabado, en la medida en que puede ser narrado y de ese modo recuperado.

En el momento en que los historiadores puedan asumir que, de hecho, manipulan el material histórico y por lo tanto, que la narración es una especie de montaje, cuya tarea es la ficción de realidad como se lee con Roland Barthes en el capítulo II, entonces, podrán darse cuenta que el tiempo no es esa línea continua de presentes, pasados y futuros; y sólo así, con la ruptura de esa concepción de tiempo, aquello que ha ocurrido no será más eso que, por haber sido ya, no puede ser de otro modo, sino la posibilidad de futuros no previstos.

En este punto me detengo para definir el papel central de la técnica en la integración de esa otra noción de tiempo, otra manera de pensar que modifica los paradigmas de la historiografía a partir de la reflexión estética sobre los modos en que el arte se produce, es decir, la irrupción de la estética en la filosofía con la noción de técnica, irrupción que apunta a una seria crítica política.

La técnica será retomada prácticamente a cada paso, aparece en cada capítulo de la tesis: desde su significado original como *téchne* en relación a la palabra y a la memoria (IV), en

relación al teatro griego (VI), todo esto para poder atribuirle significado actual, significado que nos permitirá incluir esta vieja noción de técnica con la noción de reproductibilidad técnica a partir de los textos de Benjamin, los ejemplos se han trabajado en el teatro épico de Brecht (VI), y, sobre todo, en la fotografía (V) y en el cine (VII).

Sólo haciendo otra lectura de lo sucedido, rompiendo con la vacuidad y con la linealidad del tiempo, el pasado podrá ser constituido, en ciertos emblemas, como un tiempo que ha sido para alojar en su seno nuestro presente y configurar el futuro, de tal modo, esos momentos pasados que tal vez ahora sólo sean imaginados, podrán insertarse en nuestro tiempo como relámpagos que parten en dos o más la homogeneidad del cielo actual. En esta reflexión sobre el tiempo, la lectura ha sido específica, la teoría ha sido sugerida ya desde la primera mitad del siglo XX por Walter Benjamin y en esta tesis se recorren, por distintos niveles, sólo algunos de los caminos que este autor dejó señalados con advertencias de peligro.

## I. FIGURAS DE LO EXTRAÑO

*Para buscar una cosa perdida es preciso ignorar la dirección en que corre el tiempo.*

Milorad Pavić: *Diccionario Jázaro*

### **El extranjero**

Desde la modernidad, estamos en una época en la que la científicidad histórica ha luchado por configurar los datos pasados con precisión para integrar una historia en la que el pasado tenga siempre la misma cara y de ese modo, siendo “conocido”, el tiempo no nos atemorice. Sin embargo, esta rigurosidad positivista lejos de actuar en el horizonte del tiempo, se queda al margen de la cultura como mero conocimiento. El tiempo histórico pierde mucho con esta mala teoría, el pasado ni se recupera, ni se reconstruye, más bien se vuelve pesado; los datos, las fechas, y los sucesos ya legalizados, funcionan como anclas que impiden el movimiento de las palabras que fueron pronunciadas en otras épocas. En suma, la historia se viste con esa pesadez de la costumbre advertida por el extranjero.

Estamos en una ciudad por cuyas calles se encuentran siempre las mismas personas; las caras llevan sobre sí un peso de costumbre que se comunica también a quien como yo, aun sin haber estado jamás aquí antes, comprende que éstas son las caras de siempre... expresiones que noche tras noche se han ajado o hinchado.<sup>1</sup>

Walter Benjamin, judío alemán en el siglo XX, es como tantos exiliados y expatriados, un habitante extraño del tiempo que corre por su época, un hombre que figura siniestramente en el

---

<sup>1</sup> Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*, Bruguera, Barcelona, 1980, p.24.

interior de la filosofía. Es un extranjero que saca a flote los conocimientos que habían quedado reprimidos en la filosofía de su época. En realidad, no saca a flote, nombra nuevamente lo reprimido, lo que ha dejado de ser pronunciado. Y entre estos sedimentos, está el tiempo.

### **El lenguaje**

El tiempo ha sido defendido según las costumbres positivistas, como “medio indefinido y homogéneo en el que se desarrollan los acontecimientos sucesivos”<sup>2</sup>, es común para la idea corriente de historia que habita el lenguaje cotidiano y el lenguaje filosófico.

Pero para hacer inteligibles los acontecimientos históricos, sostiene Benjamin, lo importante no es la secuencia en que se ubican sino la forma en que se relatan.<sup>2</sup> La fuerza de la lengua da lugar a figuras emblemáticas suficientemente claras para encontrar en ellas no sólo los ideales de humanidad, sino la legítima apertura al porvenir; de esta manera, la posibilidad de distinguir lo verdadero la encuentra Benjamin en el lenguaje antes que en la razón. Así, el tiempo tiene que nombrarse de manera distinta, la historia tiene que leerse de manera distinta; la apuesta es por que las palabras dichas, en realidad, no lo han dicho todo.

Así, como el extranjero, se trata de ver con asombro lo que parece no tener ya ningún secreto. Los secretos son en la historia emblemas, pero escondidos o expuestos, estos tienen que mudar, el filósofo los debe re-producir. La teoría de Benjamin es precisa y urgente, *la revolución no significa tendencia sino técnica*, no precisa escribir a favor de nada sino escribir de tal modo, que la forma enseñe a los escritores una manera distinta de producir.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> P. Foulquie: *Diccionario del lenguaje filosófico*, Labor, Barcelona, 1966, p.1020.

<sup>3</sup> Ver W. Benjamin: *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1999.

En la filosofía de Benjamin, los emblemas son posibles en la forma de alegorías. Pero la misma figura de extranjero que tiene Benjamin, como judío que no es admitido completamente en la política alemana, la tiene también la alegoría, que tampoco se admite plenamente en la estética alemana. En este contexto, la alegoría, nos dice Irving Wolffarth, “estaría así, en la misma relación con el símbolo, que tiene el extranjero con la sociedad –su otro interior siniestro, el retorno de un conocimiento reprimido de la Caída, la escritura en la pared–”<sup>4</sup>.

Para Benjamin, la filosofía que no sirve en la lucha por la justicia es aquella que se llena de meros signos, la que acepta sin sospecha que por medio de las palabras es posible comunicar todo aquello a lo que hace referencia, sin darse cuenta que *por medio de* las palabras, como meros signos, no sólo nada se comunica, además, se pierde la naturaleza espiritual del nombrar humano.<sup>5</sup> Este carácter comunicante es para Benjamin la “concepción burguesa del lenguaje”, es decir, la idea de la palabra como medio de comunicación entre la cosa como objeto y el hombre como destinatario, lo que significa, la pérdida de «aquello que *se comunica*» en el nombre, en el lenguaje.

La pérdida de lo nombrado en el nombre, se manifiesta en la multiplicidad arbitraria de la teoría, en el extravío del sentido. Este extravío es para Benjamin una especie de ceguera que caracteriza a la filosofía moderna. En dicha filosofía la construcción teórica de la idea del ser está desvinculada del lenguaje, y de este modo, tal construcción no llega a fructificar ni siquiera en el dominio de las ideas.

---

<sup>4</sup> I. Wolffarth: *Hombres del extranjero*, Taurus, Madrid, 1999, p.87.

<sup>5</sup> El nombre, como patrimonio del lenguaje humano, asegura entonces que el lenguaje es la *entidad espiritual por excelencia* del hombre.

Ver, W. Benjamin: “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1998, p. 63.

Toda expresión de la vida espiritual del hombre puede concebirse como una especie de lenguaje... Puede hablarse de... un lenguaje de la justicia, que nada tiene que ver, inmediatamente, con eso en que se formulan sentencias de derecho en alemán o en inglés; de un lenguaje de la técnica que no es la lengua profesional de los técnicos.<sup>6</sup>

En la historiografía y en algunas filosofías de la historia se formulan leyes y teorías que desarrollan el modo según el cual la humanidad progresa para alcanzar el estado de libertad y de justicia; sin embargo, estas teorías, nos insiste Benjamin, nada tiene que ver con el verdadero lenguaje de la libertad ni con el de la justicia. El vocabulario que utilizan estas escuelas no es la lengua profesional de sus maestros, las palabras que manifiestan los "progresos racionales", orgullo del siglo XIX, son palabras que se enfrentaron con la realidad bélica del siglo que le siguiera, y por eso, lejos están de pertenecer al ámbito de la justicia.

Los teóricos que ordenan y narran los "hechos históricos", nos dejan leer, en su uso burgués de la lengua, un sin sentido, a saber, el de la idea de tiempo como medio homogéneo en donde la historia de la humanidad se sucede de forma progresiva. Tal representación de historia, escribe Benjamin, no se mantiene. El sinsentido está en lo que "la tradición de los oprimidos nos enseña", en palabras de Benjamin, "que la regla es el «estado de excepción» en el que vivimos".<sup>7</sup>

Como teórico de la historia, el filósofo debe prestar atención a aquello que ha nombrado hasta el cansancio: el progreso, la razón y la libertad, debe modificar estos conceptos porque son los principios que han guiado las reflexiones de prácticamente todas las filosofías modernas, incluso las del materialismo histórico; todas estas teorías, de un modo o de otro, terminaron por mantener la vigencia de los acontecimientos históricos, se convirtieron en mitos y la realidad se les antepuso con violencia.

---

<sup>6</sup> *Op. Cit.*, p.59.

<sup>7</sup> W. Benjamin: "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, Tesis VIII.

No es *en absoluto* filosófico el asombro acerca de que las cosas que estamos viviendo sean «todavía» posibles en el siglo veinte. No está al comienzo de ningún conocimiento a no ser de éste: que la representación de historia de la que procede no se mantiene.<sup>8</sup>

Debe ser la desconfianza respecto al curso progresivo de las cosas una sensación indispensable para trabajar la historia, en particular, para pensar al tiempo. La acción del nombrar del filósofo debe hacer escombros de los rumbos existentes para encontrar los nuevos.<sup>9</sup> La preocupación de Walter Benjamin por la historia no sólo pertenece a las *Tesis de filosofía de la historia* de 1940, pertenece en general, a todos sus textos desde 1914<sup>10</sup>. Pertenece al afán de cambio propio de su carácter destructivo.

### La revolución

Destruir las estructuras conceptuales con las que se construye la historia es una suerte de resistencia. Para Walter Benjamin y para Bertolt Brecht, era claro, resistir, dejaron escrito, es interrumpir en el curso de los hechos. No debo creer, sentencia Brecht, “que la esclavitud, que hizo tan imposible una política de la plebe, era inevitable. la búsqueda de razones que expliquen todo lo sucedido hace fatalistas a lo historiógrafos”<sup>11</sup>. Interrupción es una manipulación técnica,

---

<sup>8</sup> *Loc. Cit.*

<sup>9</sup> Ver W. Benjamin: “El carácter destructivo” en *Op. Cit.*

<sup>10</sup> En la *Metafísica de juventud*, tenemos las siguientes referencias a la cuestión del tiempo y la historia.

Hay una concepción de la historia que, partiendo de la base de un tiempo considerado infinito, distingue el tiempo de los 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....

Citado por Stéphane Mosès: “Walter Benjamin. Los tres modelos de la historia” en *El ángel de la historia*, Cátedra, Madrid, 1997, p.81.

<sup>11</sup> Bertolt Brecht: *Diario de trabajo*, Nueva Visión, Nuevos Aires, 1977, 23.07.38.

es modificación de los modos de producción. Es por eso que la historiografía que no es dueña de sus fuerzas de producción del pensamiento justifica la barbarie del sistema político que la cobija.

No creer que sucedió lo que debía de suceder, repite Brecht. Presentar razones que expliquen la injusticia no debería ser la tarea de los pensadores, “¿eso de que se necesitaban esclavos porque no había máquinas es un argumento vago y superficial! también se podría decir que no se tenían máquinas porque había esclavos. ¿y quién es «se»? ¿acaso los esclavos necesitaban la esclavitud porque no tenían máquinas?”<sup>12</sup>

La resistencia filosófica tiene la tarea de llegar a un concepto de historia que corresponda con el estado de excepción, con el estado de emergencia en el que habita la injusticia, pero sólo modificando la idea de tiempo, es decir, extrayendo de ella la creencia en el progreso dicha resistencia haría camino. En otras palabras, tal modificación tiene sentido en el lenguaje y sólo técnicamente es posible.

### **El mal tiempo**

Ensayando otras maneras de pensar el tiempo acudimos a las figuras alegóricas que Benjamin formula en sus *Tesis* acorralando a la lengua. Las lenguas romances usan sin distinción la palabra tiempo para hablar en sentido cronológico (el tiempo que pasa con los años), o bien, para hablar en sentido meteorológico (el *buen* o el *mal tiempo* que hace), mientras que en inglés y en alemán, la distinción léxica es clara: *weather* frente a *time*, y también, *wetter* frente a *zeit*. Tiempo cronológico es *time* en inglés y *zeit* en alemán, es, por definición, medio homogéneo,

---

<sup>12</sup> *Op. Cit.*



continuo, infinito. Contra ese vocablo alemán, Benjamín utiliza las nociones de tempestad y de aura para enfrentarlas emblemáticamente con ese tiempo abstracto de la teoría.

De este modo, las alegorías permiten hablar del tiempo con sentido. Si acaso el tiempo fuera la atmósfera en la que suceden las cosas, resulta que ésta no es sencillamente homogénea, a veces es tormentosa, a veces apacible; el tiempo no siempre es continuo porque puede ser, por fortuna, interrumpido, asaltado por un relámpago o por el recuerdo que provoca alguna ruina o algún retrato. Tiempo de astilla, de instantes; tiempo pleno. El tiempo quieto del olvido frente a la tempestad del progreso.

En la novena tesis sobre la historia Benjamín ilustra el progreso con una tempestad: un huracán que arrastra el cuerpo tenso del ángel de la historia hacia el futuro, impidiéndole restaurar el pasado. Y es que una tempestad es un "mal tiempo" que impide que se emprenda un viaje porque no permite ver los horizontes; la tempestad del progreso cancela el porvenir. El ángel de la historia quiere regresar a restaurar lo que en las ruinas del pasado queda por hacer; sin embargo, el huracán del progreso, o sea, el mal tiempo, le impide dirigir hacia allá su vuelo.

### **La melancolía**

Entre ángeles y hombres sólo el desamparo y el desencanto del melancólico son el motor de la creatividad, pues para generar de lo muerto hay que saber de antemano lo irremediable de la intervención.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Leemos el papel de la alegoría de la muerte en la figura de la calavera trabajada por Benjamín:

Mientras que, en el símbolo, el declinar está transfigurado y la faz radiante de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría el observador está confrontado con la *faces hippocratica* de la historia como un paisaje petrificado, primordial. Todo lo que, acerca de la historia ha sido, desde un principio, inmaduro, triste, abortivo, está grabado en un rostro –o más bien en una calavera.

Por eso, la melancolía, se sabe desde la antigüedad, además de ser enfermedad es don, regalo de Saturno. Se entiende que quien está contento con su mundo, satisfecho, orgulloso del "progreso de la humanidad", es generalmente inmóvil, se establece.

La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas a fin de salvarlas.<sup>14</sup>

Sólo quien desea justicia busca saber, sólo el que abandona emprende un viaje, se mueve. En el grabado de Durero, *Melancolia*, el mar dibujado en el horizonte significa la afición de los melancólicos por los largos viajes. El viajero intuye horizontes abiertos, mares y nuevas tierras, intuye utopías, se abre al porvenir. Este viajero, figura melancólica, necesita un tiempo propicio: para navegar y el progreso no ayuda, es tempestad.

El origen de la melancolía, según Benjamin, "está en la desidia del corazón en la acedia que desespera adueñarse de la auténtica imagen de histórica que relumbra fugazmente"<sup>15</sup> La melancolía y la pasividad son para la psiquiatría características de la manía como locura, pero aquí, donde el orden ha sido invertido, la melancolía es en un momento la parálisis de quien atisba los límites de la razón, pero enseguida, la fuerza de la bilis negra se convierte en el motor, en el único impulso capaz de emprender una tarea imposible. Por eso el ángel de la historia es una figura melancólica, porque su intención de recuperar el pasado es revocada por la corriente suscitada con la idea de progreso, y las ruinas que han quedado en el pasado se le presentan como un escenario que le desorbita los ojos ante la impotencia de llegar a él.

---

Citado por I. Wohlfarth: *Op. Cit.*, 87.

<sup>14</sup> Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, p. 149.

<sup>15</sup> W. Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", *Op. Cit.*, Tesis IV.

No obstante, el hombre, como el ángel, si busca redención, si afana futuro, debe abandonar. El que resiste debe habitar otro tiempo y ser extranjero en el tiempo común, debe asaltar al presente de la historia. Para encontrar, el que busca debe ir a contrapelo, debe ignorar el sentido en que corre el tiempo.

## II. MODERNIDAD

### II.1. La figura del orden

*En una existencia como la mía no se podrían hacer previsiones: nunca sé que puede ocurrir en la próxima media hora, no sé imaginarme una vida totalmente hecha de mínimas alternativas bien circunscritas, sobre las cuales se pueden hacer apuesta: o esto o lo otro.*

Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*

Esta existencia que presume el viajero, nos habla de un hombre que vive fuera del orden, quizá un extranjero, quizá un loco; con él, el tiempo encerrado en sí mismo, prisionero de la continuidad lineal, encuentra descanso; como en los sueños, el tiempo adquiere un poco de libertad en aquello que rompe la línea infinita a la que se ve sometido. Pero esta libertad es peligrosa, impide el control y la previsión, impide el orden. Es por eso que los hombres razonables se decidieron por un tiempo organizado secuencialmente, porque prefirieron el orden y la razón; estos hombres, ni son extranjeros ni son locos, son los hombres ilustrados que caracterizaron una época, la modernidad.

El progreso es una noción que le dio dirección a la idea de tiempo desarrollada en los discursos modernos sobre la historia, incluso a los discursos del materialismo histórico. La teoría socialdemócrata, y todavía más su praxis, escribe Benjamin, "ha sido determinada por un concepto de progreso que no se atiene a la realidad, sino que tiene pretensiones dogmáticas."<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> *Loc. Cit.* Continúa la cita:

El progreso, tal y como se perfilaba en las cabezas de la socialdemocracia, fue un progreso en primer lugar de la humanidad misma (no sólo de sus destrezas y conocimientos). En segundo lugar era un progreso inconcluible (en correspondencia con la infinita perfectibilidad humana). Pasaba por ser, en tercer lugar, esencialmente incesante (recorriendo por su propia virtud una órbita recta o en espiral). Todos estos predicados son controvertibles y en cada uno de ellos podría iniciarse la crítica.

La lectura moderna a la historia se basa en un ideal de humanidad que plantea el progreso de las capacidades humanas en correspondencia con la perfectibilidad de la especie. El progreso es el desarrollo humano en la historia, recorre el tiempo de manera ascendente, el tiempo sólo está ahí para que dicho desarrollo suceda.

La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso.<sup>17</sup>

El desarrollo de la humanidad tiene su escenario dispuesto en la historia. Para Kant, en la *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita* de 1784, es sólo el progreso de la facultad humana por excelencia, a saber, la razón, el que guiaría a la humanidad desde una sociedad civil hasta la legal relación entre los estados. Hegel, sin mantener la sutileza del pensamiento kantiano (cuando nos advierte que su idea de historia cosmopolita es un intento que tiene que ver con la ficción), lleva el desarrollo progresivo de la razón hasta tal grado, que la historia universal se convierte en un concepto de progreso; progreso en la conciencia de la libertad que se objetiva en el Estado.

Esto mismo que leemos en la filosofía moderna, permanece en el historicismo alemán con su creencia en la objetividad de los hechos y su consiguiente recurso a un método inductivo para inferir leyes generales, el historicismo se permite hacer previsiones del mismo modo en que lucha por un carácter científico.

Buena parte del ala revolucionaria de aquella época, en especial el marxismo ortodoxo, se nutrió también de la concepción historicista. Nada ha corrompido tanto a los obreros alemanes,

---

<sup>17</sup> *Op. Cit.*, Tesis XIII.

escribe Benjamin, como la opinión de que están nadando con la corriente<sup>18</sup>, porque esta corriente es la creencia de que así transcurre la historia, en dirección continua hacia lo mejor, hacia lo justo. Y en este progreso “la pendiente de la corriente a favor de la cual pensaron que nadaban” escribe Benjamin, es el desarrollo técnico.<sup>19</sup>

Al vulgarizar el concepto de trabajo, pensando que en el impulso al progreso técnico está la riqueza de los trabajadores, los materialistas históricos no se preguntaron “por el efecto que su propio producto hace a los trabajadores en tanto no pueden disponer de él”<sup>20</sup>, la socialdemocracia, insiste Benjamin, ostenta así rasgos tecnocráticos que no la distinguen esencialmente del fascismo. A estos rasgos tecnocráticos pertenece un concepto de naturaleza como lo dado, lo que “está ahí gratis” según palabras de Josef Dietzgen señaladas por Benjamin. En estas palabras se encierra dicha concepción vulgarizada del trabajo, concepto que “reconoce únicamente los progresos del dominio de la naturaleza, pero que no quiere reconocer los retrocesos de la sociedad.”<sup>21</sup> Así, con el concepto corrompido del trabajo no sólo se vulgariza la idea de naturaleza sino también la de técnica; y en última instancia, se achata el ideal de hombre. Con el trabajo, entendido como mero sometimiento transformador de los objetos naturales que están ahí, gratis, el hombre se asume a sí mismo como empresario de la naturaleza.

Hacia esta noción del tiempo Benjamin dirige su crítica: hacia el “tiempo vacío y homogéneo”, abstracto, al tiempo que constituye el espacio homogéneo de los calendarios y las fechas históricas. Y es que a esta abstracción se somete la vida de los hombres en bloque, en una aparente igualdad; el tiempo es el mismo, constante, el lunes es el lunes para todos, no hay diferencia hay homogeneidad, por lo tanto, hay salarios. A este tiempo debe vivir cada hombre

---

<sup>18</sup> *Id.*, Tesis 11.

<sup>19</sup> *Loc. Cit.*

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> *Id.*

asalariado para que su trabajo pueda ser valorado respecto a una temporalidad mercantil. Este tiempo es el que caracteriza a la idea de progreso, es inconcluyente e incesante.

## II. 2. La experiencia atada

*En estos últimos siglos, se ha promovido la ciencia, en parte porque por medio y a través de ella se esperaba comprender lo mejor posible la bondad y sabiduría de Dios... en parte porque se creía en la utilidad absoluta del conocimiento, en particular en la íntima conexión entre moral, saber y felicidad... en parte porque en la ciencia se creía conocer y amar algo desinteresado, inofensivo, autosuficiente, verdaderamente inocente, en donde los malos impulsos del hombre no tenían ninguna participación... ¡luego, por tres errores!*

*Friedrich Nietzsche*

La experiencia constituye para los filósofos empiristas la condición y el límite de todo conocimiento digno. El empirismo, como casi toda la filosofía moderna, trabajaba sus discursos poniendo énfasis en el método de la lógica de causa-efecto. Esta condición trajo consigo la pregunta de cómo garantizar el conocimiento verdadero, de este modo, surgió la búsqueda y el diagnóstico de la verdad filosófica y se formó la teoría del conocimiento. La cuestión era sostener la vigencia intemporal del conocimiento; sin embargo, nos advierte Benjamin, el problema de toda teoría del conocimiento, incluyendo la kantiana, es que la noción de experiencia sobre la que se basa todo el edificio del conocimiento pertenece a una "realidad de rango inferior, si no la más inferior de todas".<sup>22</sup>

Una realidad de rango inferior es aquella a cuyo horizonte de experiencia se le ha despojado del acontecimiento, de la narración, de las figuras extrañas al orden; la realidad de rango inferior es experiencia "chata" impedida para acceder a una temporalidad plena, al "aquí y ahora". Una experiencia vulgar, sostiene Benjamin, es una experiencia temporalmente limitada. Como ejemplo, tenemos al empirismo del inglés John Locke, quien apostaba que la experiencia

<sup>22</sup> W. Benjamin: "Sobre el programa de la filosofía venidera", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1998, p. 75.



era el origen y límite de las ideas, el límite infranqueable de cualquier conocimiento, experiencia que, a ojos de Benjamin, es reducida junto con los sentidos a mera conciencia empírica.

En palabras de Locke, es el espíritu el que recibe pasivamente las ideas simples, aquellas percibidas por los sentidos, como los colores, las figuras, etc.<sup>23</sup> La idea de blancura o de frío, llegan a nosotros, según la tesis de Locke, de manera inmediata sin acción por parte nuestra; sin embargo, esta es una caracterización simplista que no toma en cuenta ni la singularidad de las representaciones ni la fuerza de la lengua, de los nombres “blanco” y “frío”. Esta idea de experiencia “llanamente primitiva y autoevidente” como la califica Benjamin, constituyó el horizonte de la modernidad en el que se veía dicha experiencia como la “única dada y posible”.

La noción de experiencia que se establece en estos términos no sólo marca la forma de pensar de una época, esta noción cancela, en el terreno del conocimiento y la filosofía, las experiencias metafísicas, las religiosas o las artísticas. En suma, la experiencia basada en una conciencia empírica, como nos enseña la crítica benjaminiana, arrastra a la filosofía se convierte en servidumbre de las acciones que por ella se dejan seducir, a saber, las acciones políticas.

Es por eso que esta noción de experiencia que constituyó el horizonte de la modernidad, y que incluye, hasta cierto punto, a la misma filosofía kantiana, es fuertemente sacudida por la crítica de Walter Benjamin porque alberga, en relación al tiempo, la idea de progreso, y en relación al lenguaje, la concepción burguesa.

---

<sup>23</sup> Léase en el *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1689) de John Locke:

Llamo “idea” a todo lo que el espíritu percibe en sí mismo o que es objeto inmediato de la percepción, el pensamiento o el intelecto; en cambio, al poder de producir una idea en nuestro espíritu le llamo cualidad del sujeto en el que se da tal poder. Así, por ejemplo, una bola de nieve tiene la cualidad de producir en nosotros la idea de blancura, de frío y de esfera, y llamo cualidad a los poderes de producir esas ideas en nosotros, tal como se encuentran en la bola de nieve; en la medida en que son sensaciones o percepciones de nuestro intelecto, las llamo ideas, en cambio.

El conocimiento, como relación entre los objetos y una conciencia empírica, corresponde a un concepto ilustrado que, en palabras de Benjamin, designa una idea del mundo que “carece de potencias espirituales que otorguen un gran contenido a la experiencia”<sup>24</sup>. La Ilustración, movimiento originado por la confianza en la razón humana, se presentó ante el mundo en defensa del conocimiento científico y del progreso técnico como instrumentos de transformación de lo humano. Esta visión que realmente intentó una revolución cultural, también dejó grandes catástrofes al creer que la transformación progresiva del conocimiento sería la transformación progresiva de las condiciones espirituales y materiales.

La filosofía moderna eliminó del terreno del conocimiento otras posibilidades de relacionarnos con el mundo, no logró, con la teoría del conocimiento, establecer suficientemente el lugar válido para la investigación metafísica; “los filósofos, y Kant, entre ellos, no fueron conscientes de la estructura global de semejante experiencia en su singularidad temporal”<sup>25</sup> La representación de progreso que le dio forma a la cultura moderna penetró prácticamente en todos los ámbitos teóricos, y en la filosofía de la historia, en particular, esta representación conformó la idea de una secuencialidad lineal y homogénea del tiempo.

Kant desarrolló el gran sistema filosófico de la modernidad; atacó la noción empirista del conocimiento, desarrollada por Locke, en relación a la “naturaleza-objeto de la cosa”<sup>26</sup>, según Benjamin, aunque Kant superó esta relación no logró lo mismo con la relación “naturaleza-sujeto de la conciencia cognitiva”<sup>27</sup>, porque esta última resulta de una analogía con lo empírico, el yo trascendental kantiano es, en cuanto sus contenidos de verdad, igual que cualquier otra mitología.

---

<sup>24</sup> W. Benjamin: “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>25</sup> *Op. Cit.*

<sup>26</sup> *Id.*, p. 78.

<sup>27</sup> Leemos a Benjamin:

Kant, con su filosofía crítica, pretende aclarar la cuestión acerca de la certeza del conocimiento verdadero; sin embargo, la estructura del conocimiento a partir de la cual despliega la estructura de la experiencia la deduce de una conciencia empírica. De esta manera, con la filosofía kantiana tampoco se logra cabalmente, si es que nos atenemos sólo al texto de la *Crítica de la Razón Pura*, dignificar el poder universal de la metafísica para ligar inmediatamente toda la experiencia a los ideales regulativos a través del entendimiento. No obstante, la filosofía kantiana es revisada por Benjamin como punto de sostén para una filosofía futura.

---

Esta naturaleza-sujeto de la conciencia cognitiva, resulta de una analogía con lo empírico, y por ello tiene objetos delante de sí con que construirse. Todo esto no es más que un rudimento metafísico en la teoría del conocimiento; un pedazo de «experiencia» chata de esos siglos que se infiltró en la teoría del conocimiento...

*Id.*

### II. 3. Filosofía kantiana

*La tarea central de la filosofía verdadera 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 al sistema kantiano. La continuidad histórica asegurada por la integración del sistema kantiano es la única de decisivo alcance sistemático.*

*W. Benjamin*

#### **“Tiempo” en la *Crítica de la Razón Pura***

La filosofía moderna plenamente sistemática se logró con la *Crítica de la razón pura* en 1781, en este texto, Kant se dio a la tarea de delimitar aquello que podemos conocer, como verdad científica, según nuestras facultades. Lo que Kant encontró fue la imposibilidad de acceder a verdades metafísicas según una idea de conocimiento con base en la experiencia posible para el sujeto.

Desde antes de la filosofía kantiana, el conocimiento se establecía en base a una *experiencia posible* para el sujeto. Sin embargo, para Kant, se trataba de invertir el punto de partida: el fundamento del conocimiento no debía hallarse en las propiedades de las cosas. El acceso a las cosas, en tanto objetos de conocimiento, sólo sería posible desde la relación de las facultades del sujeto. Kant argumentó con el mismo método que Copérnico utilizó en las ciencias físicas, por eso lo llamó la “revolución copernicana”.

Para la filosofía de esa época la certeza del conocimiento tenía su fundamento en la experiencia como acceso a la realidad, de este modo la crítica de Kant se detiene especialmente en reconstruir la noción de experiencia. Para Kant, sólo a partir de la estructura del conocimiento se despliega la estructura de la experiencia; de tal manera, la posibilidad de la metafísica como

conocimiento verdadero tendría relación directa con una experiencia posible. Sólo así, dentro del campo del conocimiento, nos sería posible acceder a verdades, y si la metafísica pudiera entrar en este dominio, entonces hablaríamos de un conocimiento propiamente metafísico.

Una experiencia posible en correspondencia a la estructura de conocimiento es para Kant el requisito para calificar válidamente un conocimiento. Sin embargo, bajo la lectura de Walter Benjamin, esta correspondencia es una exclusión y una simplificación. Una exclusión del conocimiento de los distintos campos de la experiencia y, la simplificación de la experiencia a una conciencia empírica que tiene “delante de sí” objetos con los cuales construirse.

El germen histórico de la filosofía venidera radica en el reconocimiento de la íntima relación entre esa experiencia, a partir de la cual resultó imposible acceder a las verdades metafísicas, y aquella teoría del conocimiento que aún no logró establecer suficientemente el lugar lógico de la investigación metafísica.<sup>28</sup>

Para Kant, la experiencia se construye, por principio, a partir nuestra sensibilidad. La sensibilidad es facultad del sujeto, y, a diferencia de lo propuesto por Locke, la sensibilidad no es afectada por los objetos como una *tabula rasa*; por el contrario, los objetos se regulan, es decir, se convierten en experiencia posible para nosotros, sólo a través de las formas puras de la intuición, a saber, tiempo y espacio.

De las cosas nada podemos conocer, señala Kant, “fuera de lo que el sujeto pensante toma de sí mismo.”<sup>29</sup> Para Kant la experiencia no es inmediata, como lo es para el empirismo, la experiencia es representación mediante espacio y tiempo.<sup>30</sup> “El espacio, para Kant, es la forma (el

---

<sup>28</sup> *Op. Cit.*, p. 78.

<sup>29</sup> Kant: *Crítica de la razón Pura*, Alfaguara, Madrid, 1998, BXXI.

<sup>30</sup> El entendimiento determina la singularidad de las representaciones, organizadas en espacio y tiempo, bajo universales ya dados o categorías. Los juicios que así se comportan son juicios determinantes, los juicios de la ciencia.

modo de funcionar) de los sentidos externos, la condición a la que deben sujetarse la representación sensible de los objetos sensibles. En cambio, el tiempo es la forma (el modo de funcionar) de los sentidos internos, (y por lo tanto la forma de todos los datos sensibles internos, en la medida en que sean conocidos por nosotros).<sup>31</sup>

Por este modo de funcionar, según Kant, es necesario que el conocimiento se refiera a una intuición para tener significación y sentido, porque una intuición es la realidad objetiva de todo conocimiento. Hasta aquí, los objetos están siendo regulados, en tanto intuiciones, por las facultades de la sensibilidad; sin embargo, estas facultades, tiempo y espacio, para lograr la homogeneidad de los datos sensibles, tienen que ser también, ellas mismas, homogéneas y libres de cualquier particularidad posible, libres del lenguaje. Desde esta perspectiva, nos advierte Benjamin, y “en lo que se refiere a las nociones ingenuas de recepción y percepción, la «experiencia» kantiana es metafísica o mitología, sólo que moderna y particularmente estéril en términos religiosos.”<sup>32</sup>

El entendimiento determina la singularidad de las intuiciones, organizadas en espacio y tiempo, bajo universales ya dados o categorías. Las categorías unifican esta diversidad en una representación común, las categorías son funciones ajenas a cualquier contenido sensible, por eso, según Kant, las categorías sólo se salvan de la vacuidad gracias a la materia suministrada por los elementos *a priori* de la sensibilidad; pues estos elementos, espacio y tiempo, contienen lo diverso de la intuición.

---

Ver *Op. Cit.*, “Estética Trascendental” §2 - §6

Tanto el juicio determinante como el juicio reflexionante son productos de nuestra facultad de juzgar o *Juicio*. El juicio (con minúscula) por definición es subsumir un particular a un universal, la diferencia radica en que en el juicio determinante el universal está dado de antemano, y en el juicio reflexionante este universal tiene que ser *creado*. Por lo tanto, los juicios de la ciencia, del entendimiento, son juicios determinantes, mientras que los juicios estéticos, de lo bello y lo sublime, son juicios reflexionantes, de creación por parte del sujeto.

<sup>31</sup> G. Reale y D. Antiseri: *Historia del pensamiento científico y filosófico*, tomo II, Herder, Barcelona, 1999, p. 738.

<sup>32</sup> W. Benjamin: “Sobre el programa de la filosofía venidera” en *Op. Cit.*, p.79.

Las categorías son totalmente disímiles, heterogéneas, con respecto las intuiciones, por lo que surge necesariamente una cuestión fundamental para la *Crítica de la razón pura*: ¿cómo podemos *subsumir* la intuición bajo conceptos y, consiguientemente, cómo aplicar la categoría a los fenómenos?<sup>33</sup> La solución para Kant tiene que ver con superar el abismo que hay entre intuiciones y categorías debido a su “original semejanza”. Esto ocurre mediante una síntesis entre ambos, entonces, la imaginación produce un tercero, a saber, el esquema.

El esquema es un tercer elemento de “doble faz”: la sensible por un lado y la intelectual por otro; en el esquema subsisten, sin confundirse, tanto intuiciones como categorías<sup>34</sup>. La forma en que se reduce la diversidad de la intuición en una unidad es a partir del tiempo como posibilidad del sentido interno. El tiempo, en tanto forma de la sensibilidad, permite organizar las diversas representaciones intuitivas porque enhebra categorías. El esquema temporaliza las categorías. Y el tiempo, en este punto de la estructura del conocimiento del sujeto, aparece nuevamente como un elemento que requiere homogeneidad para poder organizar lo disímil de la experiencia.

El esquema, como síntesis pura de la imaginación que posibilita que la subsunción de las intuiciones en un concepto, permite, en tanto tiempo, la experiencia del conocimiento. Así, según Kant, “el esquema de la ‘realidad’ es la existencia en un tiempo determinado” o también, “el esquema de la ‘necesidad’ es la existencia de un objeto en el tiempo”.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Ver Kant: *Op. Cit.*, Esquematismo de los conceptos puros, B177.

<sup>34</sup> El esquema... constituye un producto trascendental de la imaginación, producto que concierne a la determinación del sentido interno en general (de acuerdo con las condiciones de la forma de éste, el tiempo) en relación con todas las representaciones, en la medida en que éstas tienen que hallarse ligadas *a priori* en un concepto, conforme a la unidad de apercepción.

*Loc. Cit.*

<sup>35</sup> *Id.*, Esquematismo, B184.

En esta idea de experiencia, el tiempo es uno de los elementos más importantes que integran la teoría del conocimiento, sin embargo, esta experiencia no puede ser captada en su singularidad temporal. El problema de la teoría del conocimiento, leemos en Benjamin, es, sobre todo, que se plantea la cuestión de la dignidad de una experiencia pasajera.

La filosofía kantiana desarrolla una noción de tiempo que ha de ser una forma homogénea con respecto a todas las representaciones sensibles, y también, con respecto a las categorías para poder servir como ese tercero que sintetiza intuiciones y conceptos.

Con la revolución copernicana, el fundamento último del objeto (como fenómeno) está en el sujeto, en la unidad sintética del sujeto o "apercepción trascendental"<sup>36</sup>. Y, la unidad de apercepción, como función, corresponde al sentido interno, es decir, al tiempo.

...todos nuestros conocimientos se hallan, en definitiva, sometidos a la condición formal de tal sentido; es decir, al tiempo. En él han de ser todos ordenados, ligados y relacionados.<sup>37</sup>

Por eso, aunque Kant soluciona recurriendo al tiempo la cuestión de la certeza del conocimiento verdadero, no podemos decir que la filosofía kantiana, en esta primera *Crítica*, sea una filosofía verdaderamente consciente del tiempo pleno, ni de la eternidad, diría Benjamin. En la medida en la que Kant funda la experiencia en una conciencia empírica la singularidad temporal de la experiencia queda aniquilada, de este modo, dicha experiencia, temporalmente limitada, coloca a las verdades metafísicas, las religiosas, o las artísticas, en un rango similar al de las fantasías o locuras, porque a los distintos tipos de conciencia les corresponde sólo la

---

<sup>36</sup> No pueden darse en nosotros conocimientos, como tampoco vinculación ni unidad entre los mismos, sin una unidad de conciencia que preceda a todos los datos de las intuiciones. [*Id.*, A107]

<sup>37</sup> *Id.* Deducción trascendental, A99.



estructura del sujeto trascendental, estructura homogénea, sin lenguaje, de “sorprendentemente ínfimo peso metafísico”.

La filosofía venidera que tenía en mente Benjamin, no debe reducir ni la experiencia ni el conocimiento a los términos de una conciencia empírica, mucho menos si ha de retomarse la convicción kantiana de que las condiciones del conocimiento son las propias de la experiencia. “Para el concepto profundizado de experiencia [el que no se reduce a la conciencia empírica], la continuidad es lo más imprescindible después de la unidad. Y en las ideas deben evidenciarse los fundamentos de unidad y continuidad de una experiencia metafísica y no meramente vulgar o científica”<sup>38</sup>. Espacio y tiempo como condiciones de posibilidad de experiencia han de ser pensados en un discurso distinto al científico-ilustrado y bajo una noción distinta a la de la presencia.

El nuevo concepto de experiencia tendría que estar fundado, según Benjamin, sobre nuevas condiciones del conocimiento, y sólo así, la filosofía por venir le otorgaría a la metafísica su posibilidad lógica. Una vez hallado este concepto de experiencia, “se superaría la distinción entre los ámbitos de naturaleza y libertad”<sup>39</sup> Experiencia no sería mera descripción, la corrección, nos indica Benjamin, estaría en el ámbito del lenguaje; pensando en la libertad, su nombre sería aquello por medio de lo cual nada se comunicaría porque en él, el lenguaje se estaría comunicando a sí mismo. La naturaleza sería redimida en el nombre.

Sin el cumplimiento de esta tarea, central para la filosofía, la naturaleza, como hasta ahora, “no será en adelante más que una cantidad cualquiera y desdeñable, objetividad que

---

<sup>38</sup> W. Benjamin: “Sobre el programa de la filosofía futura”, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>39</sup> *Id.*, p.82.

pertenece más o menos a un sujeto, acusativo gobernado por la dictadura de un nominativo que, lejos de nombrarla de una vez por todas, no dejará de manipularla”<sup>40</sup>

La naturaleza tendría que ser redimida de esa vulgar concepción en la que se le nombra para explotarla. Nombrarla tendría sentido si con ello la naturaleza se recreara. Por eso Benjamin, en la tesis once sobre la historia, acude a la fantástica cita de Fourier: “...un trabajo social bien dispuesto debiera tener como consecuencias que cuatro lunas iluminasen la noche de la tierra...”, comparadas con la concepción positivista del trabajo de la socialdemocracia, escribe Benjamin, las fantasías de Fourier demuestran un sentido sorprendentemente más sano.

Y es en la oportunidad de las sanas fantasías donde se encuentra una noción de experiencia enriquecida por los sueños, de tal modo que dicha experiencia no debe ser tildada de vana locura.

---

<sup>40</sup> I. Wohlfarth: “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, en *Acta Poética*, 1989, #9-10, UNAM, p.155.

## **“Tiempo” en la *Crítica de la Facultad de Juzgar***

*[Lo sublime] Tempestad en una sima abierta dentro del sujeto... La emancipación de la disonancia, el acorde discordante... Una música nueva como discordancia, y, como acorde discordante, el origen del tiempo.*

*Gille Deleuze: Sobre cuatro fórmulas poéticas que podrían resumir la filosofía kantiana*

### **Aristóteles. El tiempo y los sentidos internos**

En relación a los sentidos externos y los sentidos internos leemos en el *Tratado sobre el alma* de Aristóteles que el ser animado, en general, se define porque posee vida, porque el alma es la vida, y el hombre, al poseer todas las facultades posibles del alma, posee todas las posibilidades de la vida: la facultad sensitiva, la que define a todo ser vivo, la facultad nutritiva propia de todo ser que vive, que engendra, crece y envejece; y, además de los sentidos externos, el gusto, el olfato, el oído y la vista, al desarrollar sensación y movimiento, el hombre tiene tres sentidos internos, a saber imaginación fantasía y memoria, y por último, razón.

La imaginación sensible es la que se llama Sentido en general porque actúa de manera no específica cuando capta las sensaciones comunes a los sentidos en particular. La vista es, desde Aristóteles, el sentido por excelencia, las imágenes tienen la más alta estima en relación a la facultad racional. La palabra «imaginación» (*phantasia*) deriva de la palabra «luz» (*pháos*) puesto que no es posible ver sin luz. “Y precisamente porque las imágenes perduran y son semejantes a las sensaciones, los animales realizan multitud de conductas gracias a ellas [a la imágenes], unos animales —por ejemplo las bestias— porque carecen de intelecto y otros —por

ejemplo los hombres— porque el intelecto se les nubla a veces tanto en la enfermedad como en el sueño.”<sup>41</sup>

La imaginación en los hombres tiene también otro papel que no es el sensible sino el productivo. Esta facultad se llama, según Aristóteles, fantasía. Con la fantasía se crean las imágenes mediante las cuales se puede dar el pensamiento. “En vez de sensaciones, el alma discursiva utiliza imágenes. Y cuando afirma o niega (de lo imaginado) que es bueno o malo, huye de ello o lo persigue.”<sup>42</sup> Con la imaginación el hombre puede pensar y actuar con vistas al futuro, gracias a que el hombre posee la percepción del tiempo, puede atenerse de lo inmediato, es decir, del deseo. Este es el punto importante para conectar la noción kantiana de tiempo como forma en que funcionan los sentidos internos; tiempo como esquema, es decir, tiempo como producto de la imaginación.

Pero, a diferencia de la *Crítica de la Razón Pura*, en la lectura de Aristóteles tenemos que el tiempo mantiene relación con la imaginación, la memoria y la fantasía, en cualquiera que de “los usos” de estas facultades; en otras palabras, que el tiempo y los sentidos internos pertenecen a más de una posibilidad de actividad del alma. No es la actividad racional la que define la experiencia y el tiempo tiene importancia para el hombre porque es capaz de imaginar el futuro.

...cuando la razón y el apetito son contrarios; lo que, a su vez, tiene lugar en aquellos seres que poseen percepción del tiempo: el intelecto manda resistir ateniéndose al futuro, pero el apetito se atiene a lo inmediato...<sup>43</sup>

El hombre, con el uso de la razón, puede dominar los temperamentos, las emociones que por naturaleza se comparten con los animales. La volición se origina naturalmente en la parte racional, a diferencia del apetito y los impulsos, que se originan en la parte irracional del alma.

<sup>41</sup> Aristóteles: *Sobre el alma*, Gredos, Madrid, 1990, 429a 5.

<sup>42</sup> *Op. Cit.*, 431a 15.

<sup>43</sup> *Id.*, 433b 10.

Con la voluntad, el hombre puede desarrollar al alma hasta el punto de que su propia vida sea digna de lo divino.

De este modo, que la vida humana sea digna de lo divino quiere decir para Aristóteles, llegar a ser aquello a lo que potencialmente esta destinada el alma, a saber, una vida en la cual se desarrollen plenamente las facultades, no sólo la razón, también la imaginación, la memoria y la fantasía, esto es, una vida en la que se desarrolle plenamente la propia vida.

### **Lo sublime: tiempo pleno**

En la *Crítica de la Razón pura* y en la *Crítica de la Razón práctica* las facultades del ánimo, sensibilidad, imaginación, entendimiento, Juicio y razón, se relacionan ordenadamente y una de ellas impone la regla, es decir, legisla. En la primera *Crítica* el entendimiento regula y define la experiencia, y en la segunda, en vistas a la moral, la razón constituye la universalidad de la ley que todas las facultades deben seguir. El orden que sugiere Kant es un orden preciso, y según este razonamiento, es posible encontrar los alcances y límites de la razón del sujeto, estructura que, en la modernidad, define la naturaleza humana.

Kant en su edad madura, con la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, ensaya las consecuencias de su filosofía: si las facultades pueden entrar en un juego de relaciones variables, donde a veces domina el entendimiento y a veces la razón, entonces, todas juntas deben ser capaces de relacionarse de manera libre o desordenada, *los juicios estéticos son productos de una relación donde las facultades se escapan de la dominación de alguna de ellas, y sin regla, cada una es arrastrada hasta el final de sí misma*. Kant intenta recuperar en esta tercera *Crítica* ciertos

aspectos de la realidad que había dejado fuera en la *Crítica de la Razón Pura* donde se basaba en una experiencia temporalmente limitada por ser extraída de las ciencias.

En la *Crítica del Juicio* Kant hace un “ejercicio de desvarío” como lo llama Gilles Deleuze<sup>44</sup>. Un ejercicio donde desata la libertad de las facultades de la razón para atisbar hasta el límite, donde la razón cognoscitiva o mero entendimiento no podía llegar. Así, en la estética de lo bello y lo sublime, escribe Deleuze, “lo sensible vale por sí mismo y se despliega en un *pathos* más allá de toda lógica, que captará el tiempo en su surgimiento, hasta incluso en la fuente de su hilo y de su vértigo”<sup>45</sup>.

En el juicio de lo sublime, las facultades no entran sólo a un libre juego sino a una inversión, a una lucha, una tensión entre imaginación y razón que provoca el vértigo y la reflexión que hace que el sujeto actúe “como si” su naturaleza le permitiera ir más allá de la temporalidad hueca y pudiera así, decidir con sus ideas estéticas el ideal de humanidad, el ideal de la historia.

El juicio estético de gusto ocurre en el sujeto cuando encuentra la idoneidad entre la forma del objeto y la facultad de juzgar, suponiendo que la naturaleza se comporta como obra de arte en sus productos, así la forma del objeto aparece idónea en la subjetividad. Pero en el juicio de lo sublime, la naturaleza produce dicho sentimiento cuando carece de forma, es decir, cuando aparece absolutamente grande o pequeña, o absolutamente dinámica, y con ella aparece la idea de absoluto infinito, la idea de Dios.

Ciertas *formas informes*, ilimitadas, y ciertas fuerzas de la naturaleza que exceden a toda medida de los sentidos nos obligan a pensar la naturaleza de manera tal, que el pensamiento es

---

<sup>44</sup> G. Deleuze: “Sobre cuatro fórmulas poéticas que podrían resumir la filosofía kantiana”, en: *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996.

<sup>45</sup> *Op Cit.*, p. 52.

para Kant la prueba de “una facultad del ánimo que excede a todos los sentidos”<sup>46</sup>, es prueba de “nuestra destinación suprasensible” que afirma la paradoja de nuestra naturaleza: que “toda medida de la sensibilidad es inadecuada a las ideas de la razón”<sup>47</sup>.

“La estupefacción, lindante en el terror, el horror y el sagrado estremecimiento, que coge al espectador ante la vista de masas montañosas que suben hasta el cielo, de simas hondas y, allí, enfurecidas aguas, de páramos profundamente ensombrecidos que invitan a la meditación melancólica...”<sup>48</sup> nos invitan, sólo cuando nos sabemos fuera de peligro, a aventurarnos en ellos con la imaginación, aunque la idea que nos sugiere la razón nunca obtenga de la imaginación ningún correlato sensible.

Hay una inadecuación de la naturaleza con respecto a las ideas de la razón, y por lo tanto, la imaginación se *tensa* para tratar a la naturaleza como esquema de ellas, en eso consiste pues lo aterrador para la sensibilidad, en que la razón la deja “atisbar hacia el infinito que para ella es un abismo”.<sup>49</sup>

La razón arrastra a la imaginación hasta su límite, ejerce una violencia la razón sobre la imaginación sólo para ampliarla “a la medida de su dominio propio (el práctico)”, y a su vez, la imaginación, en su máximo, impulsa a la razón a una reacción cuya inspiración no se le había ocurrido por sí sola, la impulsa a una reflexión que exige en nosotros un “temple del ánimo” para recibir estas ideas, o sea, exige preparación y desarrollo de ideas éticas.

El juicio estético de lo sublime es el único que, tocando los límites, intenta pensar el ideal de humanidad, e intenta decir lo inefable. Es el único, de acuerdo con Kant, que podría desarrollar una noción de tiempo discontinuo y pleno, sería el único modo que la filosofía

---

<sup>46</sup> Kant: *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, §25, p. 164.

<sup>47</sup> *Op. Cit.*, §27, p. 171.

<sup>48</sup> *Id.*, §29. Comentario, p. 182.

<sup>49</sup> *Id.*, §29, p. 178.

kantiana propondría para redimir a la naturaleza en la medida que se presenta relacionada con lo divino.

**El sentimiento de lo sublime en la naturaleza es, pues, respeto hacia nuestra propia destinación, el cual mostramos a un objeto de la naturaleza a través de una cierta subrepción (sustitución de un respeto por el objeto en lugar del respeto hacia el ideal de humanidad en nuestro sujeto), lo que nos hace, por así decir, intuir la superioridad de la destinación racional de nuestras facultades de conocimiento por sobre la más grande potencia de la sensibilidad.<sup>50</sup>**

Leyendo esto desde Benjamin, sería que en el excedente, la situación límite a la que se ve impuesta la razón obliga a la imaginación y al entendimiento a encontrar un lenguaje que nombre lo inefable, que se escape a la temporalidad lineal y homogénea, y se inserte en el tiempo pleno, en el “aquí y ahora” como promesa.

---

<sup>50</sup>*Id.*, §27, p. 171.



### III. CONMOCIÓN DE LA TRADICIÓN

*Porque no existe un límite exacto entre el pasado, que crece alimentándose del presente, y el futuro, que según parece no es inagotable ni continuo, pues en algunos puntos se hace más pequeño y avanza a golpes.*

*Milorad Pavić: Paisaje pintado con té*

La estética es el paradigma de una temporalidad específica donde se abren paralelismos en la diacronía, donde no hay causalidad ni progreso, sino cortes, saltos, zonas de relámpagos, es decir, sincronía y no una evolución homogénea. Benjamin llama “fenómenos originales” a las obras de arte, fenómenos que son únicos y arquetípicos, irreversibles y recurrentes<sup>51</sup>, desde ellos el pasado se mira retrospectivamente como el único ejemplo que tenemos del futuro, a través de la obra de arte el pasado coincide con el futuro a medida que se modifica mientras va siendo reinterpretado.

Lo que me preocupa, escribía Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, “es la relación de las obras de arte con la realidad histórica. A este respecto, si hay una cosa de la que estoy seguro, es que no existe la historia del arte.”<sup>52</sup> La obra de arte, afirma Benjamin en este texto, es esencialmente ahistórica. En la vida de un ser humano, a diferencia de las obras de arte, “el desarrollo del proceso temporal implica una causalidad esencial”; es más, continúa Benjamin: “la vida sería imposible sin este encadenamiento causal, tal y como aparece en el crecimiento, la madurez y la muerte. Es muy diferente para la obra de arte que es esencialmente ahistórica...”<sup>53</sup>

Los postulados del modelo historicista: progreso, causalidad, continuidad, son nociones que al basarse en una idea lineal y continua del tiempo, generan una actitud política de

---

<sup>51</sup> Ver Stéphane Mosés: “Walter Benjamin. Los tres modelos de la historia” en *Op. Cit.* p.116.

<sup>52</sup> W. Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, *Op. Cit.*, I, 3.

<sup>53</sup> *Loc. Cit.*

resignación, resignación ante el destino de los “hechos históricos” que no tienen otro futuro que el de continuar progresando en su mismo rumbo. Por el contrario, a partir de la estética, es posible “descubrir en el análisis del mínimo momento particular el cristal del devenir en su totalidad”<sup>54</sup>. El pasado no se puede presuponer, no es «eso que ha sido», y, el futuro tampoco puede ser previsto racionalmente ni calculado, es «algo que aún no es».

*En la reflexión que hace Platón en el Sofista, la técnica en general se define por su objeto. Pero la técnica productiva, lo que hoy llamamos arte, se hace para “llevar a ser” todo lo que antes no era.*

¿No diremos que la arquitectura hace la casa misma, y que la pintura hace otra casa, que es como un sueño de origen humano elaborado para quienes están despiertos?<sup>55</sup>

Los objetos de producción técnica son tanto las realidades como las imágenes y, para Platón, la producción de imágenes está en el terreno de lo imaginario, desde ahí los hombres producen los sueños y las ilusiones mediante diversas técnicas.<sup>56</sup> Por eso, en este aspecto de la técnica, no sirve mover las agujas del reloj para retroceder el tiempo, no sirve porque se trata de hacer surgir algo que no existe todavía, aunque se hable del pasado. Se trata de llevar a ser real una ilusión, actividad artística, técnica en su original significado.

La relación entre *técnica* y *poética*, entre el arte y su hacer, es relación con la producción. En el trabajo de los hombres va en juego el imaginario como la capacidad de proyectar aquello que ha de producirse, el resultado ideal. El arte es técnica productiva, hace posible aquello que no era; de este modo, la importancia de pensar el cine y la fotografía desde la filosofía, tal como lo

<sup>54</sup> W. Benjamin: *La obra de los pasajes*, citado por Mosès en *Op. Cit.*, p.107.

<sup>55</sup> Platón: *Sofista*, Gredos, Madrid, 1992, 266c.

<sup>56</sup> *Op. Cit.*, 219b-c y 265e-268d.

hace Benjamin, tendrá sentido si enfocamos su carácter técnico y poético, hacedor de sueños e ilusiones, pero de manera especial, estableciendo que la técnica reproductiva, es decir, por medio de máquinas, interrumpe con las figuras tradicionales de la estética.

La reproducción técnica de la obra artística y el cine, advierte Benjamin, conducen a una *"fuerte conmoción de la tradición"*. Esta *conmoción*, indicaba nuestro autor desde 1900, fecha en que la reproducción técnica había alcanzado ya un estándar considerable, conduce no sólo una crisis histórica sino la posibilidad de *"la renovación de la humanidad"*. ¿Cuál sino esta posibilidad de futuro es la magia de la técnica? ¿Tarea de la filosofía?

La indicación que Benjamin le dirige a la filosofía a partir de la época de reproductibilidad técnica consiste en demoler los sistemas tradicionales de su propia teoría y de la política. Para decirlo con justicia, desde Benjamin, la tarea de demoler y remover las ruinas es otorgada al filósofo, junto a la oportuna provocación de la técnica fotográfica y cinematográfica, para echar abajo los conceptos estéticos acuñados y defendidos en el marco de una tradición fascista.

Hannah Arendt escribe sobre Benjamin un texto donde lo compara con el buscador de perlas porque en esta peculiar visión de tiempo, Benjamin puede ver preciosos fragmentos de entre las ruinas, fragmentos que, si fuera posible agarrar, harían justicia y romperían con la tradición, como él mismo lo sugiere con la crítica que hace a partir del cine en *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"*. Lo que guía el pensamiento de Benjamin, según Hannah Arendt, es la convicción de que a pesar de que en la ruina del presente el proceso en

marcha sea el de la descomposición, el de la podredumbre, es en esta desintegración del pasado donde se asientan las perlas para nuestra historia por venir.<sup>57</sup>

En la medida en que pueda ser encontrado en el pasado, el momento utópico que cuestione de tajo el orden que ahora se ha establecido, el pasado podrá ser descubierto como *horizonte inmemorial sobre el que se dibuja no sólo la experiencia actual sino futura, en la medida en que se tenga una experiencia de lo original, tal como la ofrece el arte.*

En este sentido las obras de arte se asemejan a los sistemas filosóficos... La historicidad específica de las obras de arte no se manifiesta en la «historia del arte» sino en su interpretación. Ésta hace aparecer entre las obras unas correlaciones que, aunque quedan al margen del tiempo, no dejan de tener su pertinencia histórica.<sup>58</sup>

La historia de toda forma artística, que no es «la historia del arte», sostiene Benjamin junto con André Breton<sup>59</sup>, pasa por momentos críticos cuyo efecto, aunque no sea por intención, es urgir una nueva forma para el arte. Se trata de la performatividad del pasado, es decir, de la transmisión de situaciones que al hacerse practicables pueden también ser liquidadas. La técnica que trabaja a favor de cierta forma de arte cobra efectos en la forma artística nueva en la medida que ya preparó un cambio en la recepción. De esta manera, las formas artísticas trabajan en favor de modificaciones sociales precisas para su recepción, y sus efectos tienen eco hacia futuro. Los

---

<sup>57</sup> “Y este pensar, alimentado por el presente, trabaja con los «fragmentos de pensamiento» que puede arrancar del pasado y reunir en torno suyo. Como el buscador de perlas que baja al fondo del mar no para excavarlo y exponerlo a la luz sino para extraer lo valioso y extraño, las perlas y el coral, de la profundidades y llevarlos a la superficie, este pensar sondea el fondo del pasado no para resucitarlo como era ni para contribuir a la renovación de las edades extintas.” Benjamin sondea entre las ruinas para intervenir en algo que aún no ha sido. Hannah Arendt: “El buscador de perlas” en *Men in dark times*, Anagaram, Barcelona, 1971, p. 70-71.

<sup>58</sup> W. Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, *Op. Cit.*, 1, 3.

<sup>59</sup> “La obra de arte sólo tiene valor cuando tiembla de reflejos de futuro” Dice André Breton citado por Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, p. 49.

efectos de "toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos," leemos en Benjamin, se "disparan por encima de su propia meta".<sup>60</sup>

En 1983, durante el festival internacional de cine en Toronto, el director de cine canadiense David Cronenberg presentó una selección de películas para el programa de *Science Fiction Revisted* que, a su juicio, sólo resultaron ser películas de ciencia ficción en retrospectiva, pues antes se las consideraba neorrealistas o de cualquier otro género.<sup>61</sup> Para programar esta sección del festival, declara Cronenberg, "he querido retomar tanto la palabra de Fellini, quien comentó que *El Satiricón* es una película de ciencia ficción proyectada hacia atrás, hasta un pasado inconcebible, en un lugar del futuro; como la declaración de Borges de que un fenómeno como Franz Kafka de hecho crea sus propios precursores, vinculando a una serie de escritores cuya conexión no era visible antes de que surgiera dicho autor. Su obra modifica nuestro concepto del pasado del mismo modo en que cambia las posibilidades del futuro."<sup>62</sup> Desde el arte y su peculiar encadenamiento se construyen ideas de tiempo que no sólo sostienen la idea de retrospectiva sino la de futuro como acontecimiento.

---

<sup>60</sup> *Id.*, p. 50.

<sup>61</sup> Un rasgo distintivo de su programa fue el alcance. Incluyó desde "clásicos" como *Vampyr* y *El gabinete del Doctor Caligari* hasta cintas que virtualmente hubo que resucitar, como *Things to Come* y *The Golem*, instantáneas del horror estadounidense de los cincuenta, como *La criatura de la Laguna Negra*, mezcladas con comedias negras (*Dr. Strangelove*) y películas de arte (*Je t'aime, je t'aime*), además de producciones hollywoodenses (*Taxi Driver*). Asimismo estuvieron presentes *La guerra de los mundos*, *Partes privadas* de Bartel, *Peeping Tom* de Michael Powell y *Un perro andaluz* de Buñuel.

M. Scorsese: "Para volver a Cronenberg", *Nitrato de Plata. Revista de cine*. Núm. 11, mayo-junio, 1992, p. 12.

<sup>62</sup> *Op. Cit.*, p. 13.

## IV. INTERVENIR LA HISTORIA: TÉCNICA

*Una gota de tiempo no se puede enjugar de la cara con la manga como una gota de lluvia, pues permanece allí para siempre.  
Milorad Pavić: Paisaje pintado con té*

### IV. 1. Interrumpir al tiempo

La noción de historia que surge a partir de pensar la temporalidad mesiánica, construida de saltos, y cuya forma final no puede definirse por nosotros, significa un devenir donde el tiempo futuro ha quedado ya incluido desde tiempos remotos. El Mesías es una figura que Benjamin utiliza para construir la idea de consumación siempre latente en la historia, aunque *siempre fuera de ella, porque la llegada del Mesías sería el fin de la historia.*

A diferencia del ritmo monótono que se genera con un tiempo homogéneo, aunque sea progresivo, el ritmo de lo mesiánico es fugacidad, es un tiempo urgente que no puede sostenerse sino por instantes.<sup>63</sup>

Si el tiempo mesiánico pudiera sostenerse en continuo, entonces, el Mesías habría llegado, no estaríamos en este mundo, en la historia; por eso, el acontecimiento de su llegada, el futuro, sólo se anuncia en fragmentos. Así, pensando el acontecimiento en relación a lo fugaz, el único sentido que aparece para la historia lo encontramos a momentos, su forma es la de una “astilla” que se encaja o la de un “salto” que irrumpe.

---

<sup>63</sup> Ver W. Benjamin: “Fragmento político-teológico”, *Op. Cit.*

Los “trozos” de lo mesiánico interrumpen la supuesta continuidad secuencial del tiempo de la historia; sin embargo, esa interrupción es instantánea, de relámpago, escribe Benjamin. La interrupción significa una pausa, significa un tiempo para decidir.

La propuesta benjaminiana es pensar el tiempo como *algo que aún no es*. Se trata de encontrar en nuestros recuerdos como humanidad *algo* como la prefiguración de un futuro porvenir, se trata de haber prefigurado el futuro desde el pasado y de poder recordarlo ahora como una forma de acontecimiento, es decir, que la posibilidad de lo totalmente distinto haya sido cumplida ya, imaginada por otros hombres, pero sólo como *algo* que ha de venir, *algo* que no se conoce ni se puede determinar. La idea de trabajar el tiempo como esta unidad de pasado-futuro que a momentos se hace presente significa cumplir el compromiso adquirido con aquél pasado en que se presentó un futuro al que nuestra época debe responder.

Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *flaca* fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige sus derechos.<sup>64</sup>

El tiempo que interrumpe la secuencia lineal de la historia es tiempo pleno, pasado y futuro haciéndose presente, actual, por eso, Benjamin también lo llama *tiempo-ahora*. En ese trozo de tiempo mesiánico, el pasado se actualiza como “recuerdo” en donde estuvo anunciado o prefigurado, lo que hoy también es el presente, un recuerdo en el que se halla el futuro en general.

---

<sup>64</sup> Benjamin: “Tesis de filosofía de la historia”, *Op. Cit.*, Tesis II.

## Memoria y técnica

Esos “recuerdos del futuro” que Wohlfarth llama, en relación a la filosofía de Benjamin, “imágenes que nunca vimos antes de recordarlas”<sup>65</sup>, son posibles porque la memoria se involucra con el tiempo. Habitualmente relacionamos a la memoria con el tiempo pasado, y la memoria es, en este sentido, una facultad para recordar *aquello que ha sido*. Sin embargo, en sus orígenes, la relación de la memoria con el tiempo no se reducía sólo al pasado.

La memoria en la Grecia de los siglos XIII al VII, antes de la difusión de la escritura, era la fuente de verdad. En el mundo clásico “*Mnemosyne* preside, se sabe, la función poética.”<sup>66</sup> *Mnemosyne* es hermana de *Cronos* y es madre de las Musas, preside su canto. La memoria, hermana del tiempo, “sabe —y canta— todo lo que ha sido y todo lo que será.”<sup>67</sup> Es decir, «lo que ha sido», pretérito, y «lo que será», futuro. Cuando la madre de las musas canta el tiempo, pasado o futuro, lo actualiza con su canto.

*Mnemosyne* elegía a aquellos hombres que interpretarían su sabiduría, así, el mito de origen que era cantado por los poetas era *revelación*, pero también era *creación*. El futuro, lo mismo que el pasado, era revelado y al mismo tiempo era creado en la poesía. “Por definición, la palabra es un aspecto de la realidad; es una potencia eficaz.”<sup>68</sup> En la Grecia clásica, donde el mundo divino y el mundo poético estaban emparentados, precisamente a través de la palabra, «decir» es «realizar».

---

<sup>65</sup> Ver Wohlfarth, *Op. Cit.*

<sup>66</sup> Jean Pierre Vernant: “Aspectos míticos de la memoria y el tiempo”, en: *Mito y pensamiento en la Grecia clásica*, p. 91.

<sup>67</sup> Hesíodo: *Teogonía*, 54ss, en: *Op. Cit.*

<sup>68</sup> Marcel Detienne: “La ambigüedad de la palabra” en: *Los Maestros de Verdad en la Grecia Arcaica*, Taurus, Madrid, 1983, p. 84.



Si la memoria sólo almacenara sería entonces facultad pasiva, en cambio, la memoria actúa en la transformación de las cosas que se perciben, y por eso se trata de una facultad activa, como lo sostenía Aristóteles. Si el poeta canta lo que ha sido, *eso que ha sido* también es transformado, no existe la pretensión positiva de realidad que más tarde será la piedra de toque para la historiografía. En relación al futuro ocurre lo mismo, a través de la palabra también se realiza y se transforma el porvenir.

La memoria manipula imágenes que no sólo resultan de lo percibido por los sentidos, de lo que llamamos real, sino que también recrea palabras, así, al recordar, recreamos escenarios, tiempos, presencias, que también pueden ser fantasmas que no hemos vivido sino leído; por lo tanto, la memoria posibilita el futuro. Por el contrario, mantener la idea de progreso lineal es mantener un presente sin cambios.

*Todo aquél que pelea por un ideal, construido por él mismo mediante su aportación al pasado, "empuja el mundo al porvenir", la aportación al pasado acaso sea tan simple y tan fantástica como el acto de recordar. El Quijote para Unamuno sería el ejemplo, y podríamos preguntar, ¿el Quijote o España? Se trata de quien lucha por una época pasada, por un ideal que a los ojos del mundo ha quedado caduco; se trata del loco, del melancólico o del extranjero.*

...todo el que pelea por un ideal cualquiera, aunque parezca del pasado, empuja el mundo al porvenir, y que los únicos reaccionarios son los que se encuentran bien en el presente. Toda supuesta restauración del pasado es hacer porvenir, y si el pasado es un ensueño, algo mal conocido..., mejor que mejor.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 282.

## Palabra y técnica

Las imágenes, como las palabras, son manejadas por la memoria, transformadas, seleccionadas, agrupadas. La memoria es una facultad creativa. Y la creación humana no tiene sus ecos sólo en la interioridad sino en la realidad toda. El uso místico de la memoria, por ejemplo, es un esfuerzo por “imaginar” y formar, una presencia unitaria de lo divino en el mundo, *memoria dei*. Los místicos renuncian a los recuerdos particulares buscando en su interior el recuerdo, la imagen de Dios. Fortaleciendo con el ejercicio a la memoria y la imaginación, todo místico es a la vez un indagador del lenguaje y un creador de palabras.

San Juan de la Cruz, en el *Cántico espiritual*, perturba la capacidad referencial del lenguaje.

Allí me mostrarías  
aquello que mi alma pretendía  
y luego me darías  
allí tú, vida mía,  
aquello que me diste el otro día.  
[*Cántico espiritual* 38]

El imperfecto, «mostrarías», «pretendía», «darías», da un salto del futuro al pasado. El alma no dice «me mostrarás» sino «me mostrarías», porque el imperfecto es un «pasado no efectivo», en tanto que no es pasado respecto del presente histórico del sujeto. Se trata de un pasado que puede coexistir con el presente. Parece como si San Juan sostuviera que la unión del alma con Dios no pudiera darse en el tiempo humano, en el tiempo de la creación; no obstante, tanto en el verso como en el comentario, sucede que la acción de la eternidad tiene efectos en el presente. Como si el tiempo eterno fuera también el tiempo de la experiencia.

El juego entre los tiempos, el humano y el divino, se refleja en el imperfecto porque abre en los versos otra temporalidad y otro espacio además. El imperfecto es el tiempo que se usa cuando jugamos a representar personajes no presentes, es el tiempo de los cuentos y de los sueños. Pero también es importante señalar todavía que el imperfecto es el tiempo de la repetición y del recuerdo, donde fantasía y memoria se encuentran.

A través de la lengua, mediante el uso de los tiempos verbales, podemos pensar las posibilidades de un tiempo pleno. Podemos leer el intento de escapar a la temporalidad lineal que hace San Juan de la Cruz, quien no acierta a declarar, leemos que sus palabras no definen, no dicen cómo son las cosas. Al intentar decir lo que no atañe al campo de la presencia, sino al campo de lo aurático se fomenta la actividad *poética*. El pasado puede ser recordado de forma diferente a lo descrito por la historia porque puede ser soñado.

Llevando al extremo la crítica de Benjamin a las escuelas historicistas podemos trazar la diferencia entre datos almacenados y recuerdos de futuro que se hallan en la historia, la consecuencia podría ser que los recuerdos se hallen transformados por la memoria hasta tal punto, que su relación con la realidad desaparezca. Lo cual no sería necesariamente una enfermedad como lo planteó más tarde Freud, sino una virtud del ánimo humano: la creación, el juego, el arte, el sueño.

Por esta relación fantasmal entre pasado y futuro que acciona en el tiempo, un acontecimiento en la historia no es causa que justifique la realidad presente, un acontecimiento no puede ser sino instante, cuya relación con el futuro lo convierte en *algo que aún no es*.

Acudiendo a sus fuentes judías, Benjamin afirma la experimentación del pasado como conmemoración<sup>70</sup>. Se trata de un ejercicio, un técnica<sup>71</sup>, que actualiza el pasado y de esta manera permite el paso de ese futuro que se espera aunque no se conozca. *Algo que aún no es*, en principio, es futuro, y cada segundo puede ser el tiempo en que acontezca; ese acontecimiento es *algo porque no se conoce, es absolutamente singular, y, aún no es porque es por-venir*.

El hombre no reproduce nada sin transformarlo. En ello radica la importancia de la técnica.

### Interrupción

La técnica en la antigüedad era cierta fuerza sobre las cosas, fuerza inscrita dentro del ámbito del conocimiento de lo humano. La reproducción independiente de las máquinas era, en tanto "manual" atravesada por lo singular, de tal manera, la repetición producía experiencias irrepetibles.

Antaño no sólo la técnica portaba el nombre de *tejne*. Antaño se llamaba también *tejne* a aquel develar que hace aparecer la verdad en el resplandor de lo que

---

<sup>70</sup> Ver Benjamin: "Tesis de filosofía de la historia", *Op. Cit.*, Tesis B.

<sup>71</sup> La retórica clásica se compone de cinco partes: *inventio* (encontrar algo que decir), *dispositio*, (poner en orden lo que se ha encontrado) *elocutio*, (agregar con adorno palabras e imágenes), *pronunciatio* (recitar el discurso como un actor con la dicción y los gestos) y *memoria* (*memoria mandare* «recurrir a la memoria»).

El "arte de la memoria", era una *techné* para recordar y decir la verdad. La preparación del poeta incluía la improvisación durante los cantos, reglas en la composición, técnicas de dicción y ejercicios mnemotécnicos, particularmente el recitado de extensos trozos repetidos de memoria. Para Homero, «versificar era recordar».

Se dice que con Simónides de Ceos se inaugura una *mnemotécnica* que ilustra los principios del arte de la memoria, con la relación de lugares y recuerdos. Según la técnica de la memoria de la retórica clásica, para "bien recordar" lo importante es tener una buena disposición de lugares donde sea posible alojar las imágenes de aquellas cosas o palabras que se desea memorizar. De esta forma, en el arte de la memoria, el lugar y la imagen tienen el papel principal.

aparece. Antaño se llamaba *tejne* también al hacer aparecer la verdad en lo bello. *Tejne* se llamaba también la *pótesis* de las bellas artes.<sup>72</sup>

*Técnica* abandonó su original significado cuando la estética tradicional opuso arte y técnica, tal como ocurrió con la pareja materia y forma. Desde la estética propiamente moderna, la obra de arte, creación de un genio, genio elegido, apéndice de la naturaleza era tratada como una especie de misterio, y, los procesos técnicos, los materiales, los ensayos, etc., eran cosa sin importancia para reflexionar sobre las experiencias estéticas, eran "cosa de técnica" y no "de creación"; pero, a partir del siglo XX, cuando la obra de arte se enfrentó de cara a la reproductibilidad técnica, las consecuencias de la repetición por medio de un aparato le impusieron a la estética nuevas problemáticas como la autenticidad y la masificación de la obra de arte.

La reproductibilidad técnica como nuevo modelo de producción, obliga al pensamiento a responder también desde otra posición técnica, es decir, con otras palabras, sólo así, el filósofo puede verse obligado a otra forma de producción de ideas.

Entonces, aquellos conceptos trabajados por la estética tradicional deben verse sacudidos con la reproducción técnica, y, junto con estos términos «antitécnicos» también se podrían derrumbar los viejos esquemas de percepción.

Benjamin puso de manifiesto las posibilidades de cambio en el modo de percepción durante la primera mitad del siglo XX. La reflexión sobre la técnica permite hablar de una modificación en las formas de percibir la realidad, pensar en la reproductibilidad técnica es pensar en la masa, el sujeto clave para estructuras fascistas, y que fue, en algún momento, un elemento político nuevo para la historia. De lo que se trata con estos nuevos elementos es de

---

<sup>72</sup> Heidegger: "La pregunta por la técnica" en: *Conferencias y artículos*, Ediciones de Serbal Barcelona, p. 67.

poner en cuestión nuestro modo de producir filosofía, o teatro, o cine, deshacer los esquemas de producción. La idea de Benjamin es que no asimilemos estos nuevos aparatos técnicos a nuestras viejas maneras de construcción.

...el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios... incluso los propaga, sin poner por ello seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee.<sup>73</sup>

Por eso, a partir de una lectura estética se puede acceder a una crítica política, es decir, se puede coincidir, a partir del análisis de la técnica, con la ruptura de nuestros comportamientos ante los viejos esquemas políticos que se apoyan, sobre todo, en la propaganda.

...en el mismo instante en que la norma de autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función integral del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.<sup>74</sup>

*Algo que aún no es* también es esperanza y acción al mismo tiempo, es la crítica de Walter Benjamin a la idea de progreso y es su propia intervención en la historia, en la filosofía y la política. En esta crítica, la manera de entender el tiempo-ahora, pleno y fugaz, es totalmente opuesta al tiempo continuo y progresivo, propio del principio de realidad que se ha manejado desde siempre en los discursos históricos.

---

<sup>73</sup> W. Benjamin: "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1999, p. 125.

<sup>74</sup> W. Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Op. Cit.*, p.27-28.

## IV.2. Ficción de realidad

En un artículo llamado "El efecto de realidad"<sup>75</sup> Roland Barthes describe aquellas estructuras retóricas utilizadas por el discurso histórico, y utilizadas también por el realismo contemporáneo en la literatura para producir un *efecto*, una "ficción de realidad", que tiene como principio anunciar «aquello que ha sido realmente». Al principio de realidad lo ha llamado *aquello que ha sido*. A diferencia de *algo*, en el principio de realidad *aquello* es determinado, dispuesto para ser objeto de conocimiento, es el «hecho», «lo real», fechable, narrable.

Por su relación con el ser, entendido como presencia, se trata de desmoronar el concepto de lo real que descansa en la fórmula de «lo que es» o «lo que ha sido». La realidad, escribe Derrida, nos llega a través de una hechura ficcional. No es posible analizarla más que al precio de un trabajo de resistencia, de contrainterpretación vigilante.<sup>76</sup>

El discurso histórico descansa en una supuesta exterioridad de lo real con respecto a su forma escrita; sin embargo, *lo real* se construye de acuerdo a pequeños y valiosos gestos en el discurso. Todos ellos elementos técnicos.

### Lo gestual

En el teatro épico de Brecht, lo gestual tiene capital importancia; el gesto se recibe directamente cuando la escena es suspendida, justamente para que, con el gesto del actor, se maneje cuidadosamente la empatía con el público, y en dicha suspensión el público reconozca la *ficción de realidad en el teatro y en "lo real"*.

<sup>75</sup> Roland Barthes: *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.

<sup>76</sup> Jacques Derrida: *Ecografías de la televisión*, Eudeba, Buenos Aires, 1998, p. 15.

En la sexta escena de *La resistible ascensión de Arturo Ui* aparece un letrero: [Hitler] *El jefe de banda se transforma en jefe de Estado. Se dice que recibe clases de declamación y gesticulación de Basil, un actor de provincias. En seguida, entran en escena dos guardaespaldas con un actor harapiento a la suite de Arturo Ui.*

*Ui. Primero enséñeme el modo de caminar. ¿Cómo hacen ustedes? ¿Cómo andan en el teatro o la ópera?*

*EL ACTOR. Creo que ya entiendo. Usted está pensando en el gran estilo: Julio César, Hamlet, Romeo y Julieta, los dramas de Shakespeare.*

*Ui. Ya veremos. Muévase un poco, a ver como se hace su Shakespeare.*

*El actor va de un lado a otro.*

*¡Bien!*

*GIVOLÁ. ¡No puedes andar así delante de los de la coliflor! ¡Es muy poco natural!*

*Ui. ¿Qué quiere decir poco natural? Nadie es hoy natural. Cuando ande, quiero que noten que ando.*

*Imita la forma de andar del actor.<sup>77</sup>*

Tal y como afirma Barthes, la realidad nos llega como efecto de ciertos códigos retóricos, y eso lo hace evidente Brecht con la escena del actor, la naturalidad de los pasos al caminar también se ensaya, y el actor en la escena también puede aprender a actuar. Los gestos en el teatro épico hacen evidente que la naturalidad de lo real no es sino una construcción técnica, una manipulación cuyo objetivo es crear una ficción de realidad.

### ¿Narración objetiva?

Uno de los “gestos” de naturalidad más empleado por los estudiosos de la historia es la ausencia de emisor, como si la historia se contara sola. “Se trata del caso en el que el enunciante pretende «ausentarse» de su discurso, el cual, en consecuencia, carece sistemáticamente de todo

---

<sup>77</sup> Bertolt Brecht: *Teatro completo* 9, Alianza, Madrid, 1996, p.58.



signo que remita al emisor del mensaje histórico: la historia parece estar contando sola.<sup>78</sup> Esta distancia de quien escribe respecto al “hecho” histórico no es más que un elemento de producción, un elemento técnico, por lo demás, bastante popular. “Este accidente ha hecho una considerable carrera, ya que, de hecho, corresponde al discurso histórico llamado «objetivo» (en el que el historiador no interviene nunca).”<sup>79</sup>

*Sin embargo, esta ausencia también habla, significa algo dentro del discurso, acaso la pretensión de objetividad, acaso una manera inconsciente de relacionarnos con “el afuera”, una manera de concebir la noción misma de experiencia. Hablamos de una ausencia nada más, es decir, hablamos de la objetividad; porque la objetividad es “una forma particular de imaginario”, “... si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) «rellena» el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica).”<sup>80</sup> Esta objetividad la llama Barthes ilusión referencial. Es una ilusión que se construye al suprimir los signos del yo para seducir con la exterioridad del referente.*

La importancia política de pensar la técnica salta a la vista cuando nos damos cuenta que la experiencia que podemos tener de la realidad es modificada por la técnica. En relación a esa “experiencia chata” trabajada por la modernidad, las posibilidades de cambio también pueden ser provocadas por la técnica, claro que nuestra tarea, como época, sería la de aceptar las provocaciones y llevarlas al límite, al contrario de lo que comúnmente sucede: aquietar aquello que sacude, lo que provoca, sometiéndole a nuestras viejas y aparentemente únicas posibilidades de construir experiencia.

---

<sup>78</sup> Roland Barthes: *El susurro del lenguaje*, *Op. Cit.*, p. 168.

<sup>79</sup> *Loc. Cit.*

<sup>80</sup> *Op. Cit.*, p. 174.

La presencia de las estructuras retóricas en los discursos de historia demuestran la confianza en una realidad que pareciera hablar por sí misma, directamente; es la confianza de historiadores como Thiers: "Ser sencillamente veraz, ser lo que las cosas son en sí mismas, no ser otra cosa que ellas, no ser nada sino gracias a ellas, ni más ni menos que ellas." Esta actitud de la historiografía es inocente e indulgente consigo misma porque se basa, sin reconocerlo, en su propia construcción de «lo real» y confía en lo que *es* o lo que *ha sido*; este privilegio del ser en tercera persona parece lo bastante fuerte como para recurrir a él como principio de autoridad. La supuesta exterioridad de lo real se convierte en la justificación suficiente del decir para la historia.

El problema para la historiografía que pretende adecuarse a los esquemas científicos de la modernidad es que el pasado no puede ser totalmente conocido porque el pasado no es, y, nuestras estructuras de conocimiento, por tradición, reclaman la relación entre ser y presencia como base de la experiencia que posibilita el conocimiento. Entonces, el historiador, ante la no presencia del pasado, recurre a pruebas, a testigos de *aquello que ha sido*. Estas pruebas del pasado ilustran los hechos históricos entendidos como presencia verificable, escrita, fotografiada, en forma de edificio, etc.

## V. FOTOGRAFÍA

### V.1. La foto no es testigo

La fotografía, como el reportaje o el documental, funciona, para quienes trabajan con una idea empobrecida de experiencia, como un instrumento que verifica. Roland Barthes plantea que existe un «eso ha sido» esencial a toda foto, sobre todo a la foto analógica frente a la foto digital, porque a la imagen de la foto analógica le otorgamos cierta legitimidad que se constituye por las propias características técnicas de la fotografía. Lo que nos dicen los estudiosos de la fotografía como Gisèle Freund, una socióloga que leyó a Benjamin y que escribió sobre la foto como documento en 1974, da cuenta de la tesis de Barthes:

Desde su nacimiento la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está a la vida social que, a fuerza de verla, nadie la advierte. Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibe de todas las capas sociales... Es el típico medio de expresión de una sociedad establecida sobre la civilización tecnológica, conciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones. Al mismo tiempo, se ha vuelto para dicha sociedad un instrumento de primer orden. Su poder de reproducir exactamente la realidad externa —poder inherente a su técnica— le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social.<sup>81</sup>

En esta cita la fotografía se presenta como resultado fiel del aparato que reproduce lo real, apto para una reproducción *exacta*, por eso, para Freund las imágenes fotográficas sirven como

---

<sup>81</sup> Gisèle Freund: *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 1976, p. 8.

soporte de nuestras creencias, no importando “la capa social”. Sin embargo, la autora no advierte que toda percepción está afectada de técnica<sup>82</sup>, incluso, antes de la fotografía.

Si nosotros, como Freund, pensamos en la técnica como instrumento o medio que no afecta el resultado de la obra, si pensamos que es imparcial, simplemente objetivo, cometeremos la misma actitud de los historiadores como Thiers que reducen la realidad y el tiempo a un *eso ha sido*.

“Ningún lenguaje es inocente”, escribe Barthes; el reportaje, la fotografía, el documental o los museos funcionan como instrumento para el discurso histórico de corte positivista. En este sentido, la técnica fotográfica se aleja de la magia y se convierte en testigo de una realidad, y como instrumento, no se abrirá al porvenir mientras sostenga al pasado como *eso que ha sido*.

La fotografía lleva a la masa elementos de consumo a los que hasta entonces se había hurtado (países extranjeros, edificios, paisajes, personajes), pero, también convierte la miseria en objeto de goce, la confecciona a la moda. Todo esto, escribe Benjamin, pertrecha un aparato de producción sin modificarlo. “Lo que tenemos que exigir a los fotógrafos es la capacidad de dar a sus tomas la leyenda que las arranque del valor de consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles valor de uso revolucionario.”<sup>83</sup>

Desde el punto de vista de la técnica, la fotografía adquiere mayor relevancia si pensamos en el soporte que le dan las imágenes a la información política como ilustración de una determinada manera de concebir el mundo. Parece que la fotografía constituyera una prueba fiel de lo que ha ocurrido; sin embargo, esto no es seguro, la foto, como el recuerdo, tampoco es neutra, ante ella adoptamos una postura, y detrás de ella, los elementos técnicos imponen su marca.

---

<sup>82</sup> Barthes: *Op. Cit.*, nota al pie.

<sup>83</sup> W. Benjamin: “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht*, *Op. Cit.*, p.127.

Esencial a la foto es también la manipulación de la imagen, el *eso ha sido* de la imagen fotográfica se produce, como en el discurso histórico, a través de una ficción de realidad. En la fotografía la imagen que vemos se establece en base a dos síntesis, la del espectador y la del aparato productor, es decir, la de cierta intención de lectura y la de la técnica; de esta manera, el *orden discreto que se presenta inherente a la foto afecta la creencia. La continuidad del eso ha sido se ve interrumpida.*

La fotografía como prueba histórica aparece por primera vez en los periódicos, "la tarea de los primeros reporteros fotógrafos consistía en hacer fotos aisladas para ilustrar una historia"<sup>84</sup>, de este modo, la comprensión de la imagen se prescribe de antemano; tenemos entonces que el testigo de la historia no habla por sí mismo, la realidad fotografiada es seleccionada y por lo tanto, está fuera de contexto, o mejor dicho, se vuelve parte de la historia que se quiere narrar e "ilustrar" con la foto, se le integra como parte de un discurso previamente articulado.

La historia del fotoperiodismo arranca en Alemania, entre 1928 y 1933, el doctor Erich Salomon, de origen judío, saca las primeras fotografías, sin que la gente se de cuenta, para suscitar temas y sensaciones que con la pose no se logran.

---

<sup>84</sup> Freund: *Op. Cit.*, p.99.



**Erich Salomon: *Debates*, 1930.**

En esta fotografía aparecen los importantes personajes políticos fuera de orden, dormitando tras los largos debates que la gran guerra producía.

Salomon es conocido como el fundador del reportaje fotográfico moderno. “tenía el don inimitable de estar presente en todas partes sin hacerse notar y de plasmar en sus fotografías toda la fineza de sus observaciones.” Para poder fotografiar sin ser notado, Salomon no sólo tenía que ser hábil, sobre todo, debía tener cierta técnica al igual que su cámara, la cual era discreta y sin flash: “en esta tarea le sirvieron de preciosa ayuda la gran luminosidad del objetivo Erimanox y la utilización de placas sensibles, que hacían superfluo el empleo del flash.”<sup>85</sup>

Contemporáneo a Salomon aparece Stefan Lorant trabajando, ya no con una sola fotografía para ilustrar las historias, sino con series de ellas. “La nueva idea de Lorant tiende a estimular reportajes, es decir, a que se cuente una historia mediante una sucesión de imágenes. Bajo su influencia, los fotógrafos comienzan a hacer series de fotos sobre un solo tema que llenaban varias páginas de la revista.”<sup>86</sup> Parece que la propuesta de Lorant se presentó como una solución al «fuera de contexto» de la foto única; sin embargo, cada foto de la serie es un instante

<sup>85</sup> Fotos de Salomon y cita de Reinhold Mífelbeck, en: *La fotografía del siglo XX*, Museum Ludwig Colonia, Taschen, Austria, 1997, p. 563.

<sup>86</sup> *Id.*, p. 107.

seleccionado, y, su recepción se produce en un sentido determinado de antemano, tanto por el autor como por el editor.

A partir de la fotografía y el cine, Benjamin desarrolla una reflexión estética de carácter combativo, es decir, con repercusiones críticas dirigidas a la historia y la política. Por medio del cuestionamiento a lo que creemos que son nuestras estructuras de percepción se cuestiona también, se rompen, por lo menos teóricamente, algunos condicionamientos sociales. En este texto, el interés es descomponer la idea de tiempo homogéneo que atrás hemos revisado afirmando que no hay tiempo directo o real que sea congelado con la fotografía. En otras palabras, que la fotografía, en vez de funcionar como testigo de la historia, puede dar cuenta de la no linealidad del tiempo.

Las fotografías exigen una recepción en un sentido determinado. La contemplación "libre, individual" resulta inadecuada. Las fotografías inquietan a quien las mira, hasta tal punto, que para ir hasta ellas se siente la necesidad de buscar un camino determinado. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes.<sup>87</sup>

Utilizar a la técnica fotográfica para testificar la realidad de determinada historia, es suponer que la técnica en general no incide en eso que llamamos real, es también, suponer que la realidad tiene un "aspecto puro" y que nuestra relación con ella es inmediata. Por el contrario, se trata de explorar con las posibilidades técnicas de la fotografía, y sobre todo con las del cine, otros horizontes para entender y construir esta realidad.

---

<sup>87</sup> Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Op. Cit.*, p. 31-32

La fotografía, según Roland Barthes, constituye una *epokhé* en relación con el tiempo, la memoria y la muerte<sup>88</sup>. *Epokhé* quiere decir interrupción, suspensión; la fotografía es concebida como una suspensión del tiempo, como si fuera una interrupción que le roba tiempo a la muerte y al olvido. En esta relación entre la fotografía y la temporalidad mesiánica, la evidencia se presenta sin forma, como fantasma.

## **V.2. Reproductibilidad técnica**

Aquello que distingue a la acción política en general es la necesidad de aparecer en público, pero en la época moderna, la época de las democracias, el público al que se dirige la élite política es la masa. La consolidación de los Estados coincide con la civilización de masas y su movilización se logra a través de la reproductibilidad técnica. Por eso, la mentira política se fabrica en masa y se dirige a la masa, porque la acción política necesita agrupar y convencer a su público, ganárselo.

La reproducción técnica multiplica lo reproducido masivamente, y así, en las estructuras políticas que sostienen al fascismo, hay una estrecha relación de la obra de arte reproducida técnicamente con los movimientos masivos. Entonces, la estética, en particular, la reflexión sobre la técnica, adquiere una fuerza que, en palabras de Benjamin, tiene "valor combativo" porque la técnica actúa en la realidad humana en general, y en esta época de reproductibilidad técnica se establecen lazos directos entre la técnica, la masa y el poder político.

---

<sup>88</sup> Bernard Stiegler, ver Jaques Derrida: *Ecografías de la televisión*, *Op. Cit.*, p. 184.



Entre otras cosas, “la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte”<sup>89</sup>, esto es claro si pensamos simplemente en la necesidad que hay entre la reproducción masiva de la obra y la recepción masiva de la misma; es una relación que aparece con la fotografía y que con el cine no sólo se continúa sino se convierte en una relación de correspondencia (exhibir una película exige un número masivo de personas para generar *ganancia*).

También, en esta época la individualidad se ve disuelta por la masa, el hombre común y corriente, es decir, aquél que no pertenece a la élite (artística, política, intelectual, etc.), está cada vez menos aludido por el juego de los acontecimientos y es relegado a un papel prácticamente pasivo. Entonces, se dan nuevos juegos en las sociedades a partir de la reproductibilidad técnica.

Por un lado, comienza a darse una cierta ubicuidad para la recepción de las obras artísticas. La reproducción técnica posibilita a la obra de arte original “salir al encuentro con su destinatario”, esta ubicuidad<sup>90</sup> significa, por ejemplo, poder acceder a una pieza musical en el momento en que nuestro ánimo nos lo demande; sin embargo, significa también la descontextualización del arte. “La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación”<sup>91</sup>

Desligada de su contexto la obra de arte se desliga también de su originaria función ritual, el arte pierde el “valor cultural” y se le acrecienta el “valor exhibitivo”. “Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones estas exponen su presencia masiva en lugar de una presencia

---

<sup>89</sup> Benjamín: *Op. Cit.*, p. 44.

<sup>90</sup> Ver a Valéry; “La conquista de la ubicuidad”, en: *Piezas sobre el arte*, Visor, Madrid, 1999.

<sup>91</sup> Benjamín: *Op. Cit.*, p. 22.

irrepetible"<sup>92</sup>. La tradición tanto como lo transmitido sufren de una conmoción cuando la reproducción técnica logra que el público pueda prescindir del contexto, las consecuencias son graves si suponemos la significación histórica de las fotografías en su papel dentro de los periódicos como "pruebas en el proceso histórico"<sup>93</sup>.

Por otro lado, las posibilidades técnicas de creación, es decir, el acceso a los aparatos, la cámara fotográfica o digital por ejemplo, se vuelve cada vez más común, a tal punto que, para satisfacer la necesidad cada vez más urgente, de dar una expresión a la individualidad, el número de artistas aficionados se masifica a la par que las ventas, también las posibilidades técnicas de creación, los aparatos, se convierten en una mercancía de masas. La actividad artística se masifica, prácticamente en todos sus ámbitos.

Cuando la fotografía se industrializa aparecen reproducciones de esculturas, pinturas, edificios, etc., que se organizaban en pequeñas colecciones llamadas *Musée de Poche* o *Le Musée Chez soi*. Otra industria que aparece es la de la tarjeta postal.<sup>94</sup> A propósito de la industrialización de la fotografía escribe Benjamin: "La industria conquistó por primera vez terreno con las tarjetas de visita con retrato, cuyo primer productor se hizo, cosa sintomática, millonario. No sería extraño que las prácticas fotográficas, que comienzan hoy a dirigir retrospectivamente la mirada a aquel floreciente período preindustrial, estuviesen en relación soterrada con las conmociones de la industria capitalista."<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> *Id.*

<sup>93</sup> *Id.*, p.31

<sup>94</sup> Al elegir una postal, el comprador se identifica un poco con el artista que la ha concebido. Mandar una postal que represente la vista de un paisaje donde uno está, es una afirmación de las propias posibilidades de poder viajar, y por lo tanto un símbolo de estatuto social. Al escribir cosas personales, sabiendo consciente o inconscientemente que cualquiera puede leerlas, uno se da importancia saliendo del anonimato; de algún modo es como si nos publicaran.

Ado Kyrou: *L'Age d'Or de la carte postale* en Gisèle Freund: *Op. Cit.*, p. 91.

<sup>95</sup> Benjamin. "Pequeña historia de la fotografía" en *Op. Cit.*, p. 64.

La reproductibilidad técnica que sucumbe ante los medios productivos sirve de instrumento político; sin embargo, en la medida en que rompa con estos esquemas de producción, la reproductibilidad técnica puede significar una oportunidad para renovar la producción artística porque enfrenta al original con la copia y las consecuencias teóricas resultan "nuevas" para la filosofía.

Entre los efectos de la reproductibilidad técnica está el poner en cuestión uno de los conceptos estéticos más acuñados, a saber, la autenticidad de la obra de arte. La autenticidad es la marca de la obra de arte, su propia historia, aquello que se sustrae a cualquier reproducción. Hasta antes de la reproductibilidad técnica, la autenticidad tenía una completa autoridad que descansaba en el original con respecto a una copia manual, esta última considerada falsificación. Sin embargo, a partir de la reproductibilidad técnica, una circunstancia técnica, la copia se acredita como independiente respecto al original, el aparato parece garantizar la legitimidad necesaria para que la copia se presente como la propia obra de arte.

Pero, la reproducción técnica de la obra de arte se enfrenta a una tensión que no puede solucionarse. Tal como sostiene Benjamin: "Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra."<sup>96</sup> El "aquí y ahora" o "aura" de la obra de arte no sólo no se recupera con la reproducción técnica, antes bien, se desmorona, se deprecia.<sup>97</sup>

La otra manera de relacionar la reproductibilidad técnica con la masa en el juego político es precisamente mediante la posibilidad de hacer de la masa un individuo. El papel pasivo del

---

<sup>96</sup> W. Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>97</sup> Para no recurrir al vocabulario de la estética tradicional con cuyos conceptos mantenemos "la elaboración del material fáctico en sentido fascista", Benjamin acuña estas nociones de originalidad y autenticidad de la obra de arte y las refiere en distintos conceptos como "aura", "el aquí y ahora", "la presencia irrepetible", la "lejanía" en objetos naturales, y "la singularidad de la imagen" como los principales.

hombre parece activo ante las fotos o las cámaras. La reproducción de masas es una circunstancia técnica que coincide con las acciones del fascismo en el poder. Esta circunstancia, como la llama Benjamin, resulta importante con respecto a los noticiarios y la significación propagandística. "A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruosas, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara."<sup>98</sup>

Ante las cámaras aparece el líder político y aparece también su público, es decir, la masa. El fascismo descansa en la manipulación de masas, se sostiene en este nuevo individuo político que nace con la reproductibilidad técnica; de este modo, dichas estructuras políticas coinciden con las estructuras técnicas que el siglo veinte desarrolla con la cámara, tanto de fotografía como de cine. Con el aparato de reproducción fotográfica es posible exponer claramente los movimientos de masas, por lo tanto, ambas estructuras son propensas a sostenerse una a la otra.

Este proceso, cuyo alcance no necesita ser subrayado, está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de rodaje. Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano.<sup>99</sup>



Sebastiao Salgado, 1999.

<sup>98</sup> *Op. Cit.*, nota al pie, p. 55.

<sup>99</sup> *Loc. Cit.*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El arma del poder político es para esta época es la mentira masiva, por eso, las técnicas de reproducción se han convertido para los regimenes contemporáneos en *instrumento* de poder. Fotografiar o filmar asambleas, desfiles, movimientos de masa en general, es necesario y efectivo para sostener una precisa realidad, la reproducción como instrumento es utilizada como prueba, el éxito que estos medios le facilitan al fascismo es posible porque lo hace aparecer públicamente. La propaganda es lo que Koyré llama “la conspiración a la luz del día”.

El sistema político en turno utiliza la técnica como instrumento porque necesita dirigir a la masa y la propaganda es un medio sumamente efectivo. Las acciones y las reacciones de cada uno de los individuos que componen un grupo constituyen, en suma, la reacción masiva del público o del pueblo (según sea el caso), y, sólo esa reacción de la masa es tomada en cuenta por los aparatos políticos, sólo cuando son masivas las acciones parecen tener fuerza. De esta forma, el dominar las acciones de la masa es tener el control del grupo, el Estado se sostiene con la bandera de un interés público que él mismo defiende, es la voz y la representación de todos, con este argumento las diferencias, los otros, los extranjeros, los que no piensan igual, no tienen fuerza en las decisiones públicas.

El juicio público es común y por eso se anuncia, se publica, porque aparentemente es manifiesto y no es secreto, esta arma política se hace a la luz del día. “Una conspiración a la luz del día —forma nueva y curiosa de la agrupación destinada a la acción, propia de la época democrática, de la época de la civilización de masas—”, escribe Koyré, “no está rodeada de amenazas y no tiene entonces necesidad de disimularse; muy al contrario, como está obligada a actuar sobre las masas, a ganárselas, a englobarlas y también a organizarlas, tiene la necesidad de

aparecer a la luz del día, y aún de que esta luz se centre en ella misma y sobre todo en sus jefes.”<sup>100</sup>

“La conspiración a la luz del día” se dirige a la masa y la publica a ella tanto como al caudillo. En 1933, cuando Hitler queda al frente del nuevo gobierno, la prensa en Alemania queda totalmente controlada; aquellos que habían sido los primeros fotógrafos en hacer periodismo tuvieron que elegir entre colaborar con el partido o huir al extranjero. Por supuesto aquellos como Erich Salomon que era judío, no tuvieron opción<sup>101</sup>; los que decidieron huir y no colaborar con la propaganda nazi fueron fuertes influencias para el fotoperiodismo en Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

Henrich Hoffmann fue el mayor dirigente de la prensa ilustrada nazi, “cuando Hitler funda a finales de 1919, su partido... el poderoso grupo de periódicos norteamericanos Hearst le ofrece 5000 dólares si lograba conseguirle fotos de Hitler”<sup>102</sup> Por supuesto que Hoffmann acepta y para conseguir las fotos se afilia al partido nazi, durante el proceso de trabajo se hace amigo de Hitler, juntos colaboran haciendo la propaganda que le serviría al partido; Hitler se hace fotografiar en toda clase de poses para estudiar la imagen con la cual había de salir al público. “Cuando estalla la guerra, Hoffmann organiza en Berlín una central fotográfica encargada de controlar todas las fotos hechas en el frente. Él será quien elija las que le parezcan las más apropiadas para la propaganda alemana.”<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Alexandre Koyré: “Reflexiones sobre la mentira”, Suplemento La Mancha en *Nadja*, #1, 2001.

<sup>101</sup> Salomon muere con uno de sus hijos en las cámaras de gas en 1944.

<sup>102</sup> Gisèle Freund: *Op. Cit.*, p. 112.

<sup>103</sup> *Id.*



**Hoffmann**

**Hitler posa para estudiar su imagen**



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

La presentación del caudillo ante las cámaras se convirtió en la herramienta política más efectiva de la época por su aparente objetividad: “la cámara no miente”. El retrato de los líderes políticos se utilizó como emblema, la fotografía logró que los retratos fueran “fieles testigos de la realidad” y además permitió que fueran expuestos masivamente, para que todos los vieran. Más tarde, la televisión y el cine continuaron con la misma tarea. Los nuevos modos de producción sucumbieron y el arte fue utilizado para proveer al mismo sistema productivo. Al respecto,

Benjamin apunta la nueva relación de selección que ocurre ante el aparato y después ante el público para generar a la figura pública, la estrella de los espectáculos o el dictador:

La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos... De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine.<sup>104</sup>

Estas nuevas relaciones entre la técnica y la política a partir de la era de la reproductibilidad coinciden con las más desastrosas guerras del siglo pasado. La pregunta es ¿qué hacer con el vínculo que existe entre la reproductibilidad técnica y los sistemas políticos? Gisèle Freund piensa que "el uso de la imagen fotográfica llega a ser un problema ético desde el momento en que puede servir deliberadamente para falsificar los hechos"<sup>105</sup>. En cierto sentido, Freund tiene razón, la propaganda política en nuestros días se basa en los medios masivos de reproducción, en la manipulación de los juicios y las acciones de los individuos en la medida en que puedan ser masificados. Sin embargo, el problema no es ético solamente, el problema es creer en los hechos como «eso es, o ha sido» porque entonces no hay manera de defendernos ante la propaganda política. Leemos en Nietzsche:

No hay hechos en sí. Siempre hay que empezar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho<sup>106</sup>

El problema es pensar que la técnica es mero instrumento de reproducción y que no afecta la percepción, la idea sería que recordemos que en la historia, con o sin fotografía, los datos, los personajes, los "hechos", también son seleccionados y conducidos por el discurso, que son

<sup>104</sup> Benjamin: "La obra de arte...", *Op. Cit.*, nota al pie, p. 38-39.

<sup>105</sup> Gisèle Freund: *Op. Cit.*, p.147.

<sup>106</sup> Nietzsche citado por Roland Barthes en *Op. Cit.*, p. 173.



montados en una secuencia conveniente. Incluso para el historiador mejor intencionado la narración exige una secuencia que sea lógicamente conveniente y no digamos políticamente conveniente. Por eso, el problema no es ético solamente, el problema es fundamentalmente estético al tratarse de técnica y sus implicaciones pueden referirse a distintos campos de la filosofía.

### V. 3. Fotomontaje

Hablando de montar y presentar los datos de manera ordenada, a voluntad, la fotografía y el cine parecen los mejores ejemplos porque en su técnica vemos el mismo mecanismo de narración utilizado por los historiadores. En las secuencias de los fotomontajes, como en la lengua o en el cine, podemos analizar los elementos técnicos con los que se arman las historias en general.

Cuando la fotografía comenzó a utilizarse en la prensa diagnosticó de manera clara el problema entre la historia y la verdad. En la prensa ilustrada los textos que comentan la imagen pueden conducir su significado a tal grado que, la misma foto, puede utilizarse para narrar versiones completamente contradictorias. En 1956, bajo el título “¿Información o propaganda?”, comenta Freund, “el semanario *L'Express* publicaba... una doble serie de fotos tomadas en el transcurso del alzamiento húngaro. Documentos idénticos, pero la redacción se había limitado a cambiar el orden y a modificar el comentario... Bajo una foto que representaba un tanque soviético en una calle. Primer texto: «Despreciando el derecho de los pueblos a disponer de sí mismos, el Gobierno soviético ha enviado varias divisiones blindadas a Budapest para reprimir el

alzamiento». Segundo texto: «El pueblo húngaro ha solicitado la ayuda del pueblo soviético. Han llegado varios tanques soviéticos para proteger a los trabajadores y restablecer el orden».<sup>107</sup>

Otra manera de jugar con las imágenes para construir las historias es yuxtaponerlas. Uno de los primeros reportajes en la historia del fotoperiodismo en el que se usa la yuxtaposición ocurre en 1963 en la revista *LIFE* donde se comparan fotos de la reina de Inglaterra Mary y su familia luciendo vestidos elegantes y joyas, con imágenes de niños y hombres en miseria, el origen de esta crítica norteamericana a la realeza inglesa no tenía, como lo hacían creer, un origen desinteresado. “Por esa misma época estalló el «escándalo Simpson»: el rey Eduardo se había enamorado de una norteamericana divorciada. La prensa entera arremetió contra él. La moral inglesa, aún impregnada de un rigor victoriano no podía admitir que convirtiera a Mrs. Simpson en una reina. Fue tanto el escándalo que el rey prefirió abdicar».<sup>108</sup> Toda Norteamérica se sintió ofendida, el reportaje de la revista *LIFE* vengaba a Mrs. Simpson.

Parece que el efecto de realidad es mucho más fácil de reconocer en la fotografía que en el discurso, es decir, que el *efecto* producido por el orden discreto, o sea, por los elementos técnicos de narración, son perceptibles como manipulación de forma más clara en la selección de imágenes que en la selección de palabras. Sin embargo, se trata de recordar que la técnica también está presente en el discurso histórico aunque para nosotros no sea tan evidente. La retórica reconoce que ella misma, como técnica, puede, en cierto sentido, manejar la fuerza de persuasión propia de la palabra. ¿De qué manera el discurso positivista de la historia, valiéndose de la retórica la ha relegado a mero instrumento y ha pretendido ser un discurso objetivo basado tan sólo en los hechos? Se trata de una especie de olvido de la técnica; parece que también a base de repetición se olvida.

---

<sup>107</sup> Gisèle Freund: *Op. Cit.*, p.143.

<sup>108</sup> *Id.*, p. 145.

#### V.4. El fantasma

##### Foto y magia

Antes de que llegue la costumbre, el ánimo todavía se deja sorprender, entonces, los nuevos mecanismos técnicos parecen más cercanos a lo mágico que a lo instrumental. En las primeras fotografías tomadas al iniciar la segunda mitad del siglo XIX el asombro era estar ante personas que aparecían íntegramente en la imagen. Esta magia, sostiene Benjamín, se ejerce durante los diez primeros años que preceden a la industrialización de la fotografía.<sup>109</sup>

*La fotografía, como instrumento, significa el desarrollo de una técnica capaz de sostener el efecto de realidad comprobando el «eso ha sido»; sin embargo, como técnica, la fotografía puede sacar a la luz no sólo la crítica a esta realidad sino otra posible realidad: "la fotografía abre en ese material los aspectos fisonómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica."*<sup>110</sup>

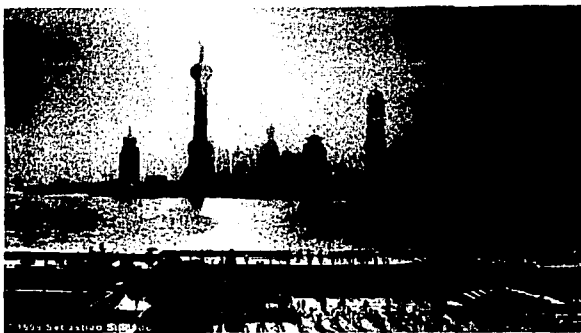
---

<sup>109</sup> Los estudios más recientes se cifan al hecho sorprendente de que el esplendor de la fotografía —la actividad de los Hill y los Cameron, de los Hugo y los Nadar— coincida con su primer decenio. Y este decenio es precisamente el que precedió a su industrialización.

Benjamín: "Pequeña historia de la fotografía en *Op. Cit.*, p.63

<sup>110</sup> *Id.*, p. 67. Subrayado mío.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sebastião Salgado, 1999.

La continuidad del tiempo es la base del «eso ha sido», y con la fotografía, esta continuidad puede ser interrumpida y modificada; el análisis y el montaje en general irrumpen en esta continuidad, por eso, como productores, tanto como espectadores, como pueblo, necesitamos recordar la vieja idea de técnica.

Desde esta otra perspectiva de mirar la técnica la foto, antes que testigo de "eso que ha sido", se convierte en la imagen de algo imposible de crear con nuestra sola mirada, es decir, sin el uso del aparato. Como vemos en la fotografía de arriba, Salgado modifica el espacio que ha fotografiado, hasta tal punto, que lo que vemos parece más la imagen de un sueño que la imagen de lo real.

La realidad puede presentarse distinta cuando la vemos a través del aparato. Cuando el artista ha logrado ver cosas que con sus ojos no es capaz de alcanzar, entonces presenta ante el público una naturaleza que tiene que ver mucho más con el sueño, la ilusión o los recuerdos de futuro que con la vigilia y la conciencia. Así, la realidad aparece construida fantasmalmente

mediante un procedimiento técnico, por eso, cuando nos ha revelado otros mundos, lo técnico está se inclina al espacio y al tiempo de la magia, o, en palabras de Benjamin, a lo aurático.



Edward Weston, *Pimiento*, 1930.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### Retrato

La fuerza de la técnica fotográfica es tal que, a diferencia de la pintura, la imagen en la que se ha logrado irrumpir en el tiempo puede perdurar mirándonos sin que sepamos siquiera quién fue el fotógrafo. En los retratos pintados "las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó. En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente sin querer jamás entrar en el *arte* del todo."<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> *Id.*, p.66.

Eso que queda de la persona que fue retratada, eso que no se consume y que tampoco puede silenciarse es un fenómeno aurático. Y se sostiene, a partir de Benjamin, que en la fotografía, el aura se presenta relacionada con el tiempo

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Steve McCurry, 1986.

Hay algo de la persona retratada que no puede silenciarse, escribe Benjamin, ese algo que no quiere ser arte se sustrae de la moda y también de la época, se sustrae al tiempo porque lo interrumpe con su silencio, con la pausa de su mirada.

A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente, en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> *Id.*, p. 67. Subrayado mío.

En algunas imágenes<sup>113</sup> fotográficas podemos ver ese tiempo-ahora que en otro contexto, el de la historia, aparece como salto que irrumpe en el ritmo homogéneo, siempre en progreso, con el que se ha leído la historia; por eso, esta particular relación con el tiempo a partir de la fotografía significa una brecha de cuestionamientos filosóficos.

Entre lo aurático de la fotografía y el tiempo, la relación es de interrupción, de *epokhé*. En la foto, señala Benjamin, el tiempo se nos presenta elocuente y a la vez inaparentemente; la imagen no es solamente un instante congelado, tampoco es sólo tiempo elegido por el fotógrafo. En la foto, además, interviene el azar, el tiempo que se cuele, tiempo que no fue elegido. A pesar de la intención del fotógrafo, la técnica fotográfica ha podido, en algunas imágenes, mostrar el aura en relación a “ese instante que pasó hace ya tiempo” en el cual “anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo”.

Con la fotografía podemos ver que el tiempo no es homogéneo, que no es uno; es decir, que la secuencia presente, pasado, futuro se rompe cuando aparece el tiempo aurático fotografiado. La foto no es sólo el tiempo que pasó y ya, no es aquello que se cuelga en la pared o que ilustra un periódico sirviendo de prueba histórica, en la foto, como en el tiempo-ahora, conviven el pasado y el futuro que en él se anuncia.

A raíz de la reproductibilidad técnica, la idea de experiencia se ha modificado porque la imagen que vemos ya no es parte de una naturalidad; de este modo, el espacio y el tiempo como las estructuras que posibilitan, según Kant, la experiencia, dejan de ser vacíos y homogéneos

---

<sup>113</sup> Hablar de *imagen* fotográfica dentro de la lectura a Benjamin ha de mirarse con atención. Básicamente, se trata de diferenciar entre imagen y su relación con lo imaginario, y reproducción y su relación con lo que «ha sido»; en otras palabras se trata de diferenciar técnica como instrumento de reproducción y técnica como *poiesis*.

Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están tan imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquella la fugacidad y la posible repetición.

Benjamin: “La obra de arte...”, *Op. Cit.*, p. 25.

cuando los vemos íntegros en la imagen donde lo aurático se ha colado. La experiencia queda modificada a través del uso de los instrumentos; las estructuras de la sensibilidad no son puras porque siempre han padecido el efecto de la técnica; la realidad y la ficción pueden aparecer en una relación tan estrecha como en los sueños. Se puede concluir que el acto de percibir no es un acto puro porque está sujeto a estructuras que cambian con la historia propia de la técnica.

El aparato, como artefacto o conjunto de instrumentos que se utiliza como medio de comunicación, interviene en la manera en que una época percibe. Piénsese en la imprenta, la fotografía, el cine, las computadoras. Una historia del aparato como medio de comunicación da cuenta de una historia de la percepción. Los elementos que integran el orden de lo percibido, al modificarse, modifican la jerarquía de los sentidos y también las estructuras epistémicas.<sup>114</sup> La imagen del mundo que tiene el hombre se presenta con nuevos modelos perceptivos a través del aparato y las posibilidades de significación se amplían, por lo tanto, la imagen del mundo que antaño era evidente, ahora ya no lo es.

Parece como si lo aurático borrara los límites establecidos para entender el tiempo. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando se desarrolla la técnica de la daguerrotipia, aparecen imágenes de hombres en las que podemos ver en su mirada la magia que los rodeaba; al respecto, escribe Dauthendey:

No nos atrevíamos por de pronto a contemplar largo tiempo las primeras imágenes que confeccionó. Recelábamos ante la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños, minúsculos rostros podían, desde la imagen, mirarnos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras daguerrotipias.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Ver Donald M. Lowe en su *Historia de la percepción burguesa* donde afirma que la percepción está limitada por la relación que hay entre los medios de comunicación, el orden epistémico y la jerarquía de los sentidos.

<sup>115</sup> Citado por Benjamin, en *Op. Cit.*, p. 68.



Esta magia del retrato de los primeros daguerrotipos es una manera de ser en la cual, la posición del modelo frente al aparato es mucho más expectante en tanto no pensaba que la cámara era simple instrumento.

El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma y se ponían por tanto en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea...<sup>116</sup>



David Octavius Hill, *Prof. Monro*, 1844-1848.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En esta los primeros años en que se gesta la fotografía, se manifiesta un asombro tal ante lo técnico que, como la magia, produce recelo. La idea que parece rondar en los comienzos de la fotografía es que esos ojos también pueden mirarnos, es más, que el pasado puede mirarnos porque algo de él sigue presente asaltándonos. Asaltando la continuidad del tiempo.

---

<sup>116</sup> *Id.*, p. 69.

Cuando nos sentimos observados por el pasado, lo que sucede, entre otras cosas, es la sensación de que alguien o algo nos exige respuesta a sus preguntas, a esas preguntas que en otro tiempo fueron dirigidas al futuro, y así nos fueron destinadas, lo queramos o no, tenemos que devolver la mirada. Esta idea es desarrollada por Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*: "Nos ha sido dada una flaca fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige sus derechos."<sup>117</sup>

La imagen impresa es, en cierto sentido para Barthes, un *spectrum*. La desestabilización del "eso ha sido" la produce el fantasma. La mirada de los hombres en ciertas fotos parecen tocarnos y esto es un efecto fantasmal que ocurre porque el tiempo-ahora se introdujo, y al hacerlo el tiempo homogéneo y continuo se quebró

Hay un efecto que surge de los órdenes discretos de las imágenes que aparecen en foto o en pantalla, este efecto es el fantasma. Una "cosa que nos mira", "sensibilidad insensible"<sup>118</sup>. El espectro, como efecto, hace cosas, irrumpe en un cierto orden; el espectro en foto irrumpe el orden temporal, porque la fotografía remite a un tiempo que el espectador no ha vivido.

---

<sup>117</sup> Benjamin: "Tesis de filosofía de la historia" *Op. Cit.*, Tesis II.

<sup>118</sup> Ver Jacques Derrida: *Espectros de Marx*. Trotta, Valladolid, 1999.



Sebastiao Salgado.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El tiempo, escribe Shakespeare, cuando aparece *Hamlet*, se desquicia: “el tiempo está fuera de sus goznes”, y con esa forma fantasmal, la reproductibilidad técnica ha entrado ya desde el siglo XIX en la estructura del mundo humano y permanece en él.

Con la noción de fantasma se altera la vieja noción de temporalidad que se sostiene en la idea de presencia; el fantasma está presente sin estarlo: «*The time is out of joint*» escribe Shakespeare.

En «*The time is out of joint*», *time* tan pronto es el *tiempo* mismo, la temporalidad del tiempo, tan pronto lo que la temporalidad hace posible (el tiempo como *historia* los tiempos que corren, el tiempo en que vivimos, los días de hoy en día, la época), tan pronto, por consiguiente, el *mundo* tal como va, nuestro mundo hoy en día, nuestro hoy, la actualidad misma: allí donde nos va bien (*whither*), y allí donde no nos va bien, allí donde esto se pudre (*wither*), donde todo marcha bien o no marcha bien, donde todo «va» sin ir como debería en los tiempos que corren. *Time*: es el tiempo, pero es también la historia y es el mundo.<sup>119</sup>

La aparición del fantasma ocurre al mismo tiempo que nuestra idea de tiempo es puesta en cuestión; con el espectro de *Hamlet* el tiempo está fuera de sus goznes, es un tiempo

---

<sup>119</sup> *Op. Cit.*, p. 32.

descoyunturado, fuera de quicio. Pensar el tiempo sin previsión, sin presencia, es posible mediante la figura del fantasma.

En toda la historia del hombre y de la técnica se presenta el fantasma como una fuerza que actúa y que juega entre la presencia y la ausencia. La trama de los sueños y de los recuerdos es fantasmal, por eso es claro que las imágenes elaboradas técnicamente, no hablo de reproducción, no son replica de lo real.

## VI. TEATRO

### VII. Técnica humana y divina

En Platón podemos encontrar dos espacios para lo divino en relación al tiempo, el primero en la eternidad y el segundo en el tiempo. En lo eterno, Platón ubica a lo divino, en el tiempo, a los dioses. Lo divino es parte del mundo de las ideas, de donde nada se genera cronológicamente; en cambio, los dioses, entre ellos el demiurgo, intervienen en el mundo sensible, humano, y pertenecen también al orden secuencial del tiempo. En este ámbito sensible lo divino se presenta también sensible, el demiurgo es *hacedor o artifice de este mundo y se distingue como dios artesano no como dios creador*. En el orden que Platón establece, este mundo sensible, el demiurgo y los dioses olímpicos, dependen ontológicamente del mundo de las ideas; las ideas son los paradigmas de la realidad, inclusive de la realidad divina, lo que significa que sólo en este dominio, de lo real y del tiempo, es posible hablar de técnica.

Sostendré, de todos modos, que lo que se llama «por naturaleza» está producido por una técnica divina, y, por una técnica humana, lo que está compuesto por los hombres a partir de ello.<sup>120</sup>

En general, sólo con la figura del artifice cabe hablar de técnica, y, siguiendo a Platón, si el artifice es divino, la técnica también lo es. El mundo hecho por el demiurgo requiere de materiales, fuego, tierra, aire y agua, requiere de un modelo, en sentido platónico, requiere de una

---

<sup>120</sup> Platón: *Sofista*, Gredos, Madrid, 265e.

idea, y finalmente, su hacer requiere también de un *saber*<sup>121</sup>, es decir de técnica. Es así que el mundo sensible es la posibilidad de cualquier técnica porque en éste es posible imitar y repetir, acciones características de *téchne*, acciones que además, conforman todo saber. Con otras palabras, sólo en el ámbito empírico ha de ocurrir la imitación, la *mimesis* de cualquier modelo, y así mismo, sólo en el tiempo ocurre la repetición.

¿No diremos acaso que no es sino por obra de un dios artesano y no de otro modo, como llega a ser todo cuanto antes no existía...? [...] Nosotros mismos, así como los demás seres vivos y cuanto se produce a partir del fuego, el agua y lo que es afín a estos, todas y cada una de estas producciones son cosas, como sabemos, elaboradas por el dios. ¿No es así?<sup>122</sup>

### Repetición y singularidad

La técnica, sabiduría, repetición e imitación, tiene también otras características que la llevan de un plano meramente instrumental a un plano de absoluta pertinencia teórica al encontrar en el viejo sentido de *téchne* la apertura a lo que está por venir. Ontológicamente sumergidos en lo sensible, el demiurgo y su obra, como parte de la realidad empírica, llevan consigo rasgos de limitación porque sólo son una de las posibles realizaciones de lo ideal. Sin embargo, lejos de la común interpretación epistemológica a la filosofía platónica, la lectura de Platón, en orden a la técnica, nos permite ver que estos rasgos no son torpes atributos de lo real, por el contrario, desde la filosofía benjaminiana, sostenemos que sólo la limitación y la incompletud hacen posible el futuro.

<sup>121</sup> La característica de la voz griega *téchne* reside en la sabiduría que acompaña a la disposición productiva, es decir, que la capacidad técnica, o el hacer, ha de ir acompañada de un *logos* verdadero.

<sup>122</sup> *Op. Cit.*, 265c y 266b.

La producción técnica en general, siempre permite que otras representaciones, diferentes a las que ya conocemos, aparezcan en escena. Precisamente por eso, la repetición, característica de la técnica, construye las puertas por las que el futuro ha de colarse. De igual modo, la singularidad, también característica de la técnica, labra estas puertas de manera específica; la técnica también produce fenómenos originales, por eso, cada obra que ha sido realizada es una *marca específica, única, aunque su tiempo haya pasado.*

En esta interpretación a la técnica de Walter Benjamin, hay una lectura del papel de la obra de arte como paradigma de temporalidad histórica. En esta lectura, las obras artísticas se presentan como fenómenos originales; y la percepción de lo original, escribe Stéphane Mosès, “es la instancia de presente con respecto a la cual se constituyen las dos dimensiones del pasado y del futuro.”<sup>123</sup>

El pasado se hace actual en la singularidad de la obra de arte porque “refleja la realidad primordial de la idea”, en esa medida, “el fenómeno original es absolutamente específico, lleva, como todo pasado, la marca de la unicidad.”<sup>124</sup> Y al mismo tiempo, el futuro sigue en pie porque toda obra no es sino “una de las encarnaciones posibles de la idea”<sup>125</sup>, el futuro sigue en pie listo para aparecer.

*Esta construcción teórica del tiempo, a partir de la obra de arte como fenómeno original, es posible sólo si se conservan las características del arte en tanto técnica: repetición y singularidad.*

---

<sup>123</sup> Stéphane Mosès: “Walter Benjamin. Los tres modelos de historia” en *Op. Cit.*, Cátedra, Madrid, 1997, p.116.

<sup>124</sup> *Op. Cit.*

<sup>125</sup> *Id.*

## Lo político frente al milagro

De modo igualmente importante, en la idea de técnica encontramos también una función política de la obra de arte. Dicha función, advierte Benjamin, no está en relación a la tendencia política a la que el autor inclina su obra, sino en relación a la forma de producción a la cual se inscribe, es decir que la función política radica en la técnica.

En el caso de la producción literaria, escribe Benjamin, "antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de una época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras."<sup>126</sup> Esta función de la obra de arte, en tanto técnica, es imprescindible para el espacio público, el que constituye el modo de vivir de los hombres, porque este espacio es imperfecto, inacabado, tal como se leyó arriba en relación a lo sensible. Por lo tanto, el papel de la obra de arte queda destinado a lo humano y al tiempo. De este modo, no debe sorprendernos, escribe Benjamin, que Platón, en el proyecto de su Estado haya desterrado a los poetas, pues en una comunidad perfecta, ideal, la poesía no tiene ya ninguna función.<sup>127</sup>

Nuevamente, a través de resaltar el papel de movilidad política que reside en la técnica, se sostiene la pertinencia de reflexionar la diferencia entre el dios artesano y el dios creador. Contrario al demiurgo, el dios cristiano es particularmente un dios creador y su ámbito es lo eterno, antes de él, ningún cielo, ni aguas, ni bestias, ni hombres. A partir de su creación, después de los siete días, toda intervención divina en el mundo es un milagro. El milagro es definido

<sup>126</sup> W. Benjamin: "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht, Op. Cit.*, p. 119.

<sup>127</sup> *Op. Cit.*, p. 117.



como un hecho sensible y a la vez excepcional es, a pesar de ser superior al orden de lo natural, algo que se hace real; "sucede y es cierto" escribía Santo Tomás.<sup>128</sup> La diferencia entre este dios creador, omnipotente, y los dioses griegos, hacedores, es precisamente la posibilidad de acción; en los límites de su intervención está la diferencia entre crear y hacer.

*El milagro no tiene función política en tanto no es producción técnica, y de cualquier manera, tampoco tendría por qué serlo, el milagro es voluntad divina y ésta no está sujeta a la imperfección. Por el contrario, el hacer de los dioses antiguos, como el de los hombres, no siendo inmediato, se hace presente como resultado de la producción.*

---

<sup>128</sup> El milagro es la intervención de dios en el mundo, en el tiempo, un signo o manifestación divina que no pertenece a las leyes de la experiencia, su importancia es aparecer entre los hombres. Uno de los más famosos relatos sobre milagros en el *Antiguo Testamento* es el paso de Moisés y los israelitas por el mar: "Moisés extendió su mano sobre el mar, y Yahvé hizo retroceder el mar mediante un fuerte viento del este que sopló toda la noche; el mar se secó y las aguas se dividieron." [Ex 14 21-22]. El mar fue dividido para formar un camino, el mar fue desbordado nuevamente para matar al enemigo, así, ese dios intervino en la historia de los hombres al suspender y soltar las aguas.

## VI.2. Teatro griego

Para el mundo griego, las posibilidades del hacer quedaban enmarcadas según las características de la persona. Y la persona, como otras tantas concepciones habituales, no corresponde a ninguna naturaleza, ni humana mucho menos divina; «la persona», es producto de una narración; en este caso, de la narración poética, técnica, del teatro griego. Así, dichas características de la persona, a saber, el pensamiento y el carácter, se originan como rasgos teatrales.

Los personajes, dioses u hombres, piensan y quieren, entonces hacen. En la *Poética* Aristóteles insiste en que las acciones de los hombres, o sea, las acciones que imitan los actores, son determinadas por estos dos elementos: “carácter y pensamiento son, en efecto, las dos causas naturales de la acción, de acuerdo con las cuales todos triunfan o fracasan”<sup>129</sup>. En su hacer, los dioses intervienen sin alterar el orden del cosmos, sus actos no tienen ni la fuerza ni la violencia propia de la creación del dios judeocristiano; su intervención entra en el ámbito humano.

Las acciones de los dioses olímpicos no rompen el orden ontológico del cosmos. Por eso, aunque para la cultura griega los prodigios también eran obra de los dioses, acontecimientos de este tipo se leían como sucesos extraordinarios en el mundo en la medida en que adquirían significado.<sup>130</sup> Por lo tanto, el milagro, como se entiende dentro de la tradición judeocristiana, no

---

<sup>129</sup> Aristóteles: *Poética*, Biblioteca Nueva, Madrid, [1450 a].

<sup>130</sup> En un pasaje de la *Ilíada* (II 308-329), podemos leer:

allí apareció una gran señal: una serpiente cruenta de lomo, horrible, que sin duda envió a la luz el Olímpico mismo, tras surgir bajo el altar, dio un salto hasta el plátano... aquí estaban, polluelos de una pájara, tiernos hijitos, aquí, aquella devoró, mientras miserables chillaban, y aleteaba en torno la madre llorando a sus caros hijitos; y enlazándole un ala, la tomó cuando en torno gritaba, mas cuando a los hijitos del ave devoró, y a esta misma,

existe en Grecia<sup>131</sup> donde lo realmente prodigioso sucedía por la significación que sólo el ámbito público puede otorgar.

Se puede sostener como característica de la técnica la relación que mantiene con lo público, y a partir de ella, la relación con lo político. Y esto no significa, siguiendo con el teatro griego, que los personajes optaran de acuerdo a determinada tendencia política, por el contrario, *ya leímos arriba con Benjamin que la fuerza política de la técnica estaría en el modo en que se producen las obras en la medida en que se enseñan nuevos modelos de creación, y, sobre todo, en la medida en que las obras hacen que su público participe también técnicamente.*

*Un autor que no enseña a los escritores, no enseña a nadie.* Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que en, primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores.<sup>132</sup>

Así, el estudio del teatro griego como técnica nos dice más en relación a lo político que la lectura aislada de cualquier comedia o tragedia. Por principio, en el teatro griego los dioses no podían actuar, no podían hacer nada, si la trama no era consecuente con sus actos, y así, la

---

esto hizo evidente el dios que la había mostrado;  
pues el niño del artero Cronos la hizo una peña;  
de lo que ocurría nos maravillamos, estándonos...  
y enseguida, profetizando, arengó Calcas al punto:  
'¿Por qué os volvisteis mudos, aqueos de melencólica cabeza?  
Sin duda, esta gran señal nos ha mostrado el pródigo Zeus...  
como ésta a los hijitos del ave devoró, y a ella misma,  
ocho, y la novena era la madre que parió a los hijitos,  
así otros tantos años nosotros allí guerrearemos,  
y al décimo tomaremos la ciudad de anchas calles.'

Una serpiente que devora los polluelos de un nido no realiza un acto contra la naturaleza; por el contrario, obedece a un orden que no se dispara hasta que los hombres que lo presencian miran en él un augurio.

<sup>131</sup> Confróntese Abagnano: "milagro" en *Diccionario de filosofía*, FCE, México.

<sup>132</sup> W. Benjamin: "El autor como productor" en *Op. Cit.*, p. 130.

intervención divina debía adecuarse a un orden narrativo, para los autores trágicos, conservar este orden era más importante que resaltar la fuerza o la voluntad divina.

La tragedia, nos dice Aristóteles, “no es imitación de los seres humanos sino de las acciones y de la vida”<sup>133</sup>, y la vida no es operada ni por los hombres ni por los dioses sino por las decisiones y acciones, por eso debe haber un orden que regule la acción, debe haber pues un orden político. Y también por eso, la tarea de los actores en el teatro aristotélico es imitar acciones; no se imitan sujetos sino individuos en acción. Un acto teatral da lugar a que algo sea. Un acto es hacer. El verbo griego para «hacer» es *poien*, el poeta es un hacedor, y lo que hace es imitar y producir, al mismo tiempo, la vida con sus palabras.

En la tragedia los personajes son importantes porque actúan, es decir, porque tienen carácter, eligen.<sup>134</sup> Los dioses griegos actúan con carácter en el mundo humano, su papel es representado dentro de las tragedias por un personaje que puede tener el nombre de distintos dioses para intervenir en la trama, generalmente, en el desenlace de la tragedia. Este personaje es el *deus ex machina*. Es importante señalar que esta intervención debía de hallarse dentro del orden que la narración misma permitía; así pues, leemos en Aristóteles: “es evidente que el desenlace de la trama debe surgir de la misma trama y no del *deus ex machina*... El *deus ex machina* sólo se debe de usar para lo que sucedió fuera del drama: o bien para lo que sucedió antes, que no puede ser conocido por ningún ser humano, o bien para lo que sucederá después, lo cual tiene que ser predicho y anunciado; pues concedemos que los dioses pueden verlo todo.”<sup>135</sup>

Poniendo en escena esta capacidad divina de conocer el tiempo que ha sido y el que será (que no es capacidad para conocer la eternidad), se distingue técnicamente al espacio divino del

---

<sup>133</sup> “El carácter es aquello que pone de manifiesto la índole de la elección (*proairesis*), cuando no está claro que preferir o rechazar.”: Aristóteles, *Op. Cit.*, [1450 b].

<sup>134</sup> *Op. Cit.*, [1450 a].

<sup>135</sup> *Id.*, [1454 b].

espacio humano, es decir, en la puesta en escena, el *deus ex machina* se presentaba por encima de los otros personajes. Colgado por cuerdas, el actor se movía en un espacio que no pertenecía sino al *deus*. En un eje vertical, el dios ocupa el arriba y el hombre el abajo. Por ejemplo en *Orestes* de Eurípides, Apolo aparece en el último acto para anunciar de manera directa y concluyente el destino de todos los personajes, a la vez que les ordena realizar ciertas acciones para enderezar la historia, responde por las causas de actos pasados hasta entonces desconocidas.<sup>136</sup>

La intervención divina en la tragedia griega obedece a una forma de ejecución bien definida, es decir, a una técnica que resuelve de qué forma se pone en escena la intervención de los dioses en el devenir humano. Si en la técnica teatral se decidieron elementos nuevos para realizar un montaje donde apareciera un dios, la mirada filosófica debe detenerse en el modo en que estos elementos técnicos permitieron un cambio escénico, porque la técnica que opera sobre sí misma, no sólo transforma al aparato de producción, adquiere por ello fuerza combativa.

<sup>136</sup>

*(Aparece APOLO, deus ex machina, por encima de toda la escena; a su lado está HELENA.)*

APOLO. Menelao, deja de tener ese humor irritado; yo soy Febo, el hijo de Latona, estoy cerca de ti y te llamo; y a ti también que espada en mano acechas a esta muchacha, Orestes, para que sepas los mandatos que vengo a traeros. Con Helena, a la que estabas dispuesto a destruir dando salida a tu cólera con Menelao, fallaste [hela aquí, la veis en los repliegues del cielo, y no muerta por ti] yo la salvé y se la arrebaté a tu espada por mandato del padre Zeus. Es que siendo hija de Zeus debía vivir por siempre... Consigue otra esposa y llévala a tu casa, porque los dioses hicieron que se enfrentaran helenos y frigios por la belleza de ésta y causaron mortandad para aliviar la tierra del ultraje de su excesiva población de hombres.

Eurípides: *Orestes*, Alianza, Madrid, 2002, 1625-1640.

### VI.3. Teatro épico

Los productos artísticos, insiste Benjamin en "El autor como productor"<sup>137</sup>, deben poseer carácter de obra, pero antes, deben poseer el carácter como modelos de producción; es decir, deben de modificar las formas e instrumentos técnicos "al servicio de la lucha de clases". La sentencia que debe quedarnos clara a partir de Benjamin es la siguiente: "...*el progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político*"<sup>138</sup>.

Para Benjamin, el único modelo de producción de su época que, "en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado"<sup>139</sup>, es el teatro épico de Brecht. Brecht se da cuenta que si se modifica la modalidad capitalista de las fuerzas productivas, el arte no puede estar exento de dichas modificaciones. Así leemos en su diario estas frases escritas en el año de de 1938: "el capitalismo nos ha forzado a la lucha. ha devastado lo que nos rodea. yo ya no paseo "por el bosque solo y mi alma", sino rodeado de policía. esto también es plenitud, la plenitud de las luchas. en esto también hay diversificación, la de los problemas"<sup>140</sup>.

El teatro épico no pretende ser acreditado dentro de los círculos marxistas de su tiempo, no pretende defender ningún aparato político. El teatro épico busca la confrontación, y para ello modifica, según palabras de Benjamin, la "interdependencia funcional entre escena y público, texto y puesta en escena, director y actores."<sup>141</sup> Con estas modificaciones en el modo de producción, Brecht "se propone tratar la realidad con intenciones probatorias", y para lograrlo, el

---

<sup>137</sup> W. Benjamin: "El autor como productor" *Op. Cit.*

<sup>138</sup> *Op. Cit.*, p. 127.

<sup>139</sup> *Id.*, p. 130.

<sup>140</sup> Bertolt Brecht: *Diario de trabajo*, 1, 1938/1941, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1977. 19.9.38.

<sup>141</sup> W. Benjamin: *Op., Cit.*

teatro épico no ignora las modificaciones técnicas que el cine y la radio traen consigo, si así lo hiciera, como muchos autores de su tiempo, Brecht hubiera bloqueado lo que tanto defendía, a saber, la modificación de la producción.

*En este modelo teatral, (antiaristotélico) lo que podemos definir claramente es la apuesta de Brecht a favor de la interrupción del curso de los hechos, interrumpiendo las acciones, el teatro épico opera en contra de una ilusión en el público y fuerza, tanto a espectadores como a actores, a tomar postura ante la situación que expone, en otras palabras, los fuerza a colaborar.*

Destruir la unicidad orgánica del teatro naturalista es una de las apuestas de teatro épico, para eso, Brecht aplica en la puesta en escena una de las herramientas cinematográficas, a saber, el montaje. La ilusión que produce la empatía en el teatro naturalista significa en la escena, reprimir la conciencia de que se está haciendo teatro, y de este modo, imitar la realidad. En oposición a estas escenas ilusionistas, el teatro épico mantiene siempre la conciencia de ser teatro, en él, se administra cuidadosamente la empatía para lograr el efecto de asombro en el público. Esta conciencia, escribe Benjamin, se mantiene “de manera viva y productiva”. En otras palabras esta conciencia se mantiene en escena para que el público la observe. El teatro épico “resulta capaz de tratar los elementos de lo real en el sentido de una tentativa experimental”.<sup>142</sup> Se trata entonces de alejar las situaciones, de cortarlas, de lanzarlas de frente. La acción se interrumpe para que el público decida, la interrupción de la acción expone situaciones que hay que enfrentar.

El teatro épico, ha declarado [Brecht], no tiene que desarrollar acciones tanto como exponer situaciones, como veremos en seguida, las obtiene interrumpiendo las

---

<sup>142</sup> W. Benjamin: “¿Qué es el teatro épico?” (Primera versión) en *Op. Cit.*, p. 20.

acciones. Les recuerdo a ustedes las canciones, que tienen su función primordial en la interrupción de la acción.<sup>143</sup>

En *Terror y miseria del Tercer Reich*, Lukács creía que ¡por fin! Brecht había tomado algo de la vida real, lo que no advierte, escribe Brecht en su *Diario de trabajo*, “es el montaje de 27 escenas y no advierte que, en realidad, es sólo una revista de actitudes: enmudecer, mirar en torno, sobresaltarse, etcétera. constituye el repertorio de gestos que nace bajo la dictadura.”<sup>144</sup> Cuanto más se interrumpe la acción del actor, escribe Benjamin, mejor recibimos su gesto. El gesto tiene “indole totalmente conclusa”, frente al carácter múltiple de la acción, el gesto es preciso, tiene un comienzo y un final; a diferencia de las afirmaciones, el gesto difícilmente engaña. Y lo que tenemos en *Terror y Miseria de Tercer Reich* es difícilmente falsificable: “constituye el repertorio de gestos que nace bajo la dictadura”, no hay manifestación más clara de terror que la que ocurre con la parálisis o el sobresalto del cuerpo.

El teatro épico, por tanto, asimila —con el principio de la interrupción—, un procedimiento que les resulta a ustedes familiar, por el cine y la radio, en los últimos diez años. Me refiero al procedimiento del montaje: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta.<sup>145</sup>

Brecht no le da la espalda a la producción cinematográfica de su tiempo, no la consideraba “signo de decadencia” como lo hacían muchos marxistas, por el contrario, en el cine encontraba Brecht una oportunidad de revolución en el amplio sentido del término, “¡porque con él se destruye la unicidad, se mata lo orgánico!”<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> W. Benjamin: “El autor como productor” *Op. Cit.*, p. 131.

<sup>144</sup> B. Brecht: *Op. Cit.*, 15.8.38.

<sup>145</sup> *Id.*

<sup>146</sup> B. Brecht: *Op. Cit.*, febrero del 39.



## VII. CINE

### VII.1. Efecto de choque, conmoción del Espíritu

En la modernidad, mientras se entrelazan las investigaciones dirigidas al arte y a lo bello, la reflexión por la técnica prácticamente desaparece; los medios técnicos son vistos sin importancia, y es por esta miopía teórica, que la estética romántica colocó a la técnica en el lado opuesto de la creación. La antigua noción de *téchne* quedó, ella misma, escindida. El arte existía como manifestación «espiritual» en oposición a la técnica. Teorizando esta postura a favor del espíritu, leemos en Hegel:

La obra de arte alcanza solamente en la superficie la apariencia de la vida, ya que básicamente es piedra, madera, tela o, en el caso de la poesía, letras y palabras. Pero este aspecto de la existencia externa no es el que constituye la obra de arte; la obra de arte se origina en el Espíritu; pertenece al dominio del Espíritu, ha recibido el bautismo del Espíritu y expresa sólo lo que se ha creado bajo la inspiración del Espíritu.<sup>147</sup>

Con la llegada del cine se vienen abajo estos lugares comunes de la teoría, lo mismo que instituciones y aparatos de producción establecidos, que siendo conscientes o no, contribuían a que las estructuras fascistas se mantuvieran en pie avanzando con paso firme. Es que acaso el intelectual “¿logra favorecer la socialización de los medios espirituales de producción?”, escribía Benjamin con ironía durante la primera mitad del siglo XX, es que el filósofo “¿ve caminos para organizar a los trabajadores espirituales en el proceso de producción?”

---

<sup>147</sup> Hegel: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.

El espíritu, que se hace perceptible en nombre del fascismo, *tiene que desaparecer*. El espíritu, que se le enfrenta con la confianza de su propia virtud milagrosa, *desaparecerá*. Porque la lucha revolucionaria no se juega entre el capitalismo y el espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado.<sup>148</sup>

Así, para derrumbar ese viejo lugar común de la estética que es el "espíritu", el cine se presenta con toda la fuerza revolucionaria de un nuevo modo de producción. Ante esta nueva técnica, corría por oídos y boca la queja de un sinnúmero de intelectuales que sostenían que "las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento"; el cine, sostenido por un aparato masivo, *no precisaba el recogimiento como forma de recepción, iba en contra de ese modelo teológico de contemplación que buscaba en las obras el espíritu del artista.*

El cine, sostiene Benjamin, es una forma artística que no reclama recogimiento sino efecto de choque. El cine, como la arquitectura, no reclama recogimiento ni contemplación; la arquitectura es una técnica que sabe que los edificios no se reciben ópticamente sino táctilmente porque no se contemplan (excepto por los turistas), se habitan, y además, sabe que no tienen un público especializado. ¿Habría que decir que ni la arquitectura ni el cine son arte porque no pertenecen a los viejos y comunes esquemas de la mala teoría estética?

En lo que parece una teoría del desarrollo de las obras de arte, Benjamin<sup>149</sup>, hace notar que el dadaísmo favoreció la demanda del cine. Desde su teoría, el dadaísmo preparó al público para recibir al cine liquidando ese arquetipo teológico de recepción que se basaba en el recogimiento y la contemplación para estar a solas con Dios. En su lugar, el dadaísmo se presentó como proyectil que, chocando contra lo habitual, acudía a la distracción como forma de intervenir en el público. El dadaísmo había adquirido, según Benjamin, una calidad táctil, con lo cual favoreció la demanda del cine, porque en el cine el "elemento de distracción es táctil en primera

<sup>148</sup> W. Benjamin: *Op. Cit.*, p.134.

<sup>149</sup> Ver W. Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Op. Cit.*, p. 50-54.

línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque."<sup>150</sup>

La distracción, provocada con esta nueva forma de producción artística, opuesta a la contemplación, provoca el efecto de choque contra el cuerpo con el que tiene el contacto, el que recibe el proyectil; por eso es táctil en primera línea, porque lo corporal se resiste, el juicio no. Podríamos aclarar esta noción de lo táctil en relación a la noción de gusto. El gusto por lo bello se opone al juicio estético porque con el gusto, de lo que se trata es de discernir con el cuerpo, táctilmente, es decir, con la lengua, un órgano del cuerpo específico para distinguir los sabores con los que tiene contacto. La comparación de lo táctil con el gusto sirve para modificar la experiencia de la recepción del arte, es decir, para modificar los esquemas que acompañan las acciones de mirar y contemplar.

Para Benjamin, el efecto de choque corresponde "al creciente peligro al que los hombres de hoy vivimos nuestra vida", corresponde a la vida de las ciudades, de la masificación, de las máquinas y de la guerra en esta época de reproducción técnica. Y también, podemos resaltar la similitud que existe entre el efecto de choque, y el efecto de la interrupción del teatro épico.

La recepción táctil, que precisan tanto las edificaciones como el cine, no tiene correspondencia con el lado óptico con algo así como la contemplación, como tampoco la tiene la interrupción del teatro épico con la ilusión del teatro naturalista. La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención contemplativa como por la de la recepción directa del tacto; la contemplación, leemos con Benjamin, es vencida por la costumbre, y en este estado, que provoca con gran eficacia el cine, éste puede intervenir con toda su técnica para resolver las tareas que la historia le impone al arte.

---

<sup>150</sup> *Op. Cit.*, p. 50.

... las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil).

[...] Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la apercepción.<sup>151</sup>

El arte, a partir de la reproductibilidad técnica y del cine, abordará, lo que Benjamin apunta como "la más difícil e importante de las tareas", a saber, la de movilizar las masas, y no mediante una tendencia política determinada, sino con la explotación de su propia forma de producción, a saber, la reproductibilidad técnica, la cual, por principio, nace con la recepción masiva.

*El cine lanza un cambio de producción técnica importante que corresponde con el efecto de choque como modificación de las formas perceptivas, hasta aquí, puede decirse que el cine es un medio de producción que por sí mismo es ya una modificación técnica cuyo efecto puede sentirse políticamente. Y en suma, el cine es también un instrumento de entretenimiento, por lo tanto el público que quiere conservar la forma contemplativa en la recepción, aquél que pretende ser un examinador, se ve obligado a modificar su actitud pues en cada escena se dispersa.*

La recepción en la dispersión y no en la contemplación exige no sólo una particular atención del público sino de la teoría estética. ¿Cuál sería la relación de la obra de arte con el acto de resistencia? No se trata de informar masivamente, la tarea del arte no es informar ni comunicar, no se trata de una tendencia sino de la modificación del arte por la técnica. No existe tarea específica del arte, pero existe en él la resistencia contra la muerte y el olvido. Esta resistencia es, por lo general, una modificación en la forma de producción, una astilla que se encaja y rompe la continuidad de la forma artística en general.

---

<sup>151</sup> *Id.*, p. 54.

## VII.2. Revolución

*Alguien dijo una vez que la mierda no era sino materia fuera de lugar... Pero un día vi una película con Charlie Chaplin en la que éste iba guardando su ropa, etc., en una maleta o, mejor dicho, iba tirando todo dentro, y al final cerró la tapa de golpe, y como muchas cosas quedaron a medio guardar, y el desorden le parecía inaguantable, cogió unas tijeras y empezó a cortar mangas y perneras a discreción, vale decir, todo cuanto colgaba fuera.*

*Bertolt Brecht*

Con el cine se ha extendido y extrapolado una manera de percibir que se destina a la vista y al oído, alterando con ello la realidad cotidiana, es decir, interviniendo en el imaginario de esta época en la que Benjamin señala la reproductibilidad técnica como signo de su tiempo.

En el cine, "el aspecto puro de la realidad" sólo sucede como resultado de la técnica, de los aparatos, del montaje, de la iluminación, etcétera; podemos decir, junto con Benjamin, que *despojada de todo aparato, la realidad en esta época resulta artificial*. "Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible".<sup>152</sup>

En esta época, la investigación técnica tiene capital importancia para las prácticas artísticas, los elementos técnicos de las cámaras ponen de manifiesto representaciones del mundo que antes no podían ser percibidas por nuestros sentidos, así dice Benjamin:

...en el estudio del cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tantas de igual índole.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> *Id.*, 42-43.

<sup>153</sup> *Loc. Cit.*

El cine que vemos es sostenido por una maquinaria compleja que involucra a la fotografía, a los aparatos de proyección, a la reproducción musical, al equipo de iluminación, y sobre todo, a las técnicas de montaje. El cine es, para decirlo de manera absolutamente simple, un aparato que pone en movimiento imágenes fotografiadas y seleccionadas, 24 de ellas en un segundo, y las proyecta en una pantalla por el simple placer de verlas.<sup>154</sup>

Así, en medio de todo este aparato técnico de la cinematografía, después de leer en Hegel esa tendencia de transferir todo a la esfera de la conciencia, entendemos la postura de los críticos y teóricos, de corte hegeliano, ante el cine. Lukács era uno de estos intelectuales que veía con repudio cómo en la literatura, autores como Brecht, Zola o Joyce, deshumanizaban la vida: "el orgánico polifacetismo de la composición se convierte en concatenación mecánica, en montaje. ¡creciente deshumanización de la novela!"<sup>155</sup>. Lo que Lukács, "el señor profesor", le llama Brecht irónicamente, no toma en cuenta, escribe, "es que el proletariado deshumanizado está poniendo toda su humanidad en la protesta y que parte de eso en su lucha contra la deshumanización de la producción"<sup>156</sup>

El cine, en tanto no existe sin las máquinas, hace crisis en la teoría romántica del arte y, en la medida en que el cine significa un radical cambio en el modo de producción del arte,

---

<sup>154</sup> Leemos en Edgar Morin: *El cine o el hombre imaginario*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 18.

"«El invento del cine resulta de una larga serie de trabajos científicos y del gusto que ha tenido siempre el hombre por los espectáculos de sombra y de luz...», dice Marcel Lapiere. Los trabajos científicos recuerda Martin Quigley Jr., se remontan al árabe Alhazan, que estudió el ojo humano; a Arquímedes, que usó sistemáticamente lentes y espejos; a Aristóteles, que fundó una teoría de la óptica. Este peregrinaje nos lleva no solamente a los orígenes de la ciencia física, sino también de la religión, la magia y el arte, pasando por la fantasmagoría."

<sup>155</sup> B. Brecht: *Op. Cit.*, 18.8.38.

<sup>156</sup> Continúa la cita:

"cuando, al abstraer, ve al proletario, el escritor está viendo algo nuevo. hay que convencerse de eso. la narrativa de los balzac, tolstoi, etcétera, se ha hecho trizas contra el "deshumanizado complejo de hechos, mina, dinero, etcétera. los consejos del señor profesor no podrán unir esos fragmentos. *all the king's horses and all the king's men couldn't humpty dumpty put together again*. la principal novela de GIDE (LOS MONEDEROS FALSOS) está dedicada a describir las dificultades que cuesta escribir una novela. JOYCE escribe un catálogo de formas de descripción, y la única gran narración del momento, SCHWEJK, de HASEK, ha abandonado la forma de novela orientada hacia el teatro, propia de la primitiva novela burguesa."

*Loc. Cit.*

permite apuntar hacia la vieja noción de técnica. El cine se presenta como el obrero, con toda su deshumanización, de frente a los modelos que, acreditados con el tiempo, aún sin saberlo, sólo defienden, como teorías, o bien, sólo significan, como formas artísticas, modelos claudicantes.

El aparato afecta y actúa sobre la realidad, la modifica. El cine es, pues, un complejo *aparto técnico que modifica monstruosamente la realidad; sin embargo, nunca ha sido el único, ni el primero ni el último*; no obstante, su importancia radica en que ideas como “el aspecto puro de la realidad”, tan instaladas en la época en que el cine aparece, puedan ponerse en duda a partir de él; incluso, recuperando viejas figura del arte. ¿Es que acaso la realidad siempre ha sido resultado de la técnica? Pensemos nuevamente en el teatro griego, ¿no son los dioses un resultado de la trama? ¿No somos las personas, nuestro carácter y nuestra voluntad, un resultado de los personajes?

El cine, precisamente por todo el equipo técnico que requiere, es un arte que no encaja dentro de la teoría estética de corte romántico que sostiene que el arte es originalidad absoluta, manifestación o continuación de la actividad creadora de Dios, verdad absoluta. Para esta teoría que caracteriza a la época moderna, los materiales, la técnica y la producción no son temas de reflexión “...ya que el artista en su propia fantasía, [escribe Hegel] con el conocimiento de las formas verdaderas y con un sentido profundo y una viva sensibilidad, debe espontáneamente y de un solo golpe formar y expresar el significado que lo inspira”<sup>157</sup>

¿Qué le dice el cine con todo su mecanismo a esta propuesta estética que insiste en la pura naturaleza espiritual del arte? ¿Dónde se ubica la espontaneidad cuando hacer cine es, “en primer lugar y antes que nada, montaje” según Sergei Eisenstein<sup>158</sup>?

---

<sup>157</sup> Hegel: *Op. Cit.*

<sup>158</sup> Sergei Eisenstein: *Teoría y técnica cinematográficas*, Ediciones Rialp, Madrid, 1989, p. 83.

La importancia social de éste [el cine] no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin ese otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.<sup>159</sup>

El valor de la tradición que la nueva producción técnica, llamada cine, debe liquidar, es lo que el romanticismo llama "Espíritu". Este valor también lo encontramos en las nociones de progreso y experiencia que en este contexto filosófico se desarrollaron. Progreso limpiamente articulado de forma ascendente, el cual tiene lugar en un tiempo homogéneamente dispuesto para que dicho progreso espiritual ocurra en la historia. Una experiencia bien organizada, estructurada con base en el sujeto, el que a su vez, está como el tiempo, bien dispuesto para ordenar y homogenizar lo que recibe de los objetos. En fin, se trata también, de nuevas formas de producir filosofía, de otros modelos que puedan también escandalizar a los lectores ante el horror de una época que, bañada en progresos y espíritus, sostiene la barbarie más absurda y la violencia más descarnada. Época que descansa en el orden, en lo que Brecht llama el amor al orden.

El orden consiste en dilapidar sistemáticamente. Todo lo que se tire, se pudra o se destruya deberá registrarse por escrito y numerarse: eso es el orden. Pero la razón principal del amor al orden es de indole pedagógica. Hay una serie de cosas que un hombre no puede realizar si no las hace ordenadamente: las cosas absurdas.

160

---

El montaje, escribe Edgar Morin, fue producto de veinticinco años de inventos audaces, azarosos, para encontrar finalmente su maestro en Eisenstein.

<sup>159</sup> W. Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" *Op. Cit.*, p. 22-23.

<sup>160</sup> B. Brecht: *Diálogos de refugiados*, Alianza editorial, Madrid, 1997, p. 14-15.

Y continúa la cita:

Dejemos que un prisionero cave una zanja, la tape y luego vuelva a abrirla, y que lo haga tan chapucosamente como le venga en gana, al final se volverá loco o se rebelará, lo que viene a ser lo mismo. Si, en cambio, se le invita a coger una pala a una altura determinada y ni un solo centímetro más abajo, y encima se tiende un cordel para que él pueda excavar y la zanja quede bien recta, y al tajarla se tiene cuidado de que el suelo del patio vuelva a quedar tan liso como si no se hubiera cavado ninguna zanja, entonces sí que podrá hacer el trabajo y todo irá a las mil maravillas como suele decirse...



La filosofía moderna, sistemática, ordenada y ordenadora, es una forma de estructuración mental que le va muy bien a los ejércitos, a las cárceles, a los verdugos, porque es con el orden con el que se gana la guerra. En los tiempos que corren, comenta un refugiado, personaje de Brecht, es casi imposible conservar ciertos rasgos de humanidad sin algo de corrupción, lo cual también es una especie de desorden... Los regímenes fascistas arremeten contra la corrupción precisamente porque son inhumanos.<sup>161</sup>

### VII.3. Montaje

El cine no cuenta historias, su oficio es hacer bloques de movimiento y jugar con su duración; según Tarkovski, el trabajo de un director de cine es *esculpir el tiempo*. El cineasta como el escultor, da forma a su obra y esculpe el material, elige las zonas que necesita, “el cineasta, a partir de un “pedazo de tiempo” hecho de una enorme masa de hechos vitales, corta y desecha lo que no necesita, dejando sólo aquello que formará parte de la película terminada, aquello que resulta parte integral de la imagen cinematográfica.”<sup>162</sup>

Por eso, el cine no hace crónicas en sentido estricto, no puede ser instrumento para testificar la realidad porque, en principio, la tarea del arte no es la de testigo, y además, porque la única forma en que la naturaleza puede presentarse real en el cine es a través del montaje, a través de seleccionar y unir los “hechos”, en consecuencia, escribe Tarkovski, el cine reconstruye y recrea la vida. El cine hace una vez más, y de otra manera, lo hecho. ¿Cómo debemos leer la historia a partir de la reflexión de la técnica cinematográfica? ¿Qué podemos pensar de los hechos a partir del montaje?

---

<sup>161</sup> *Op. Cit.*

<sup>162</sup> Andrey Tarkovski: *Esculpir el tiempo*, CUEC, UNAM, México, 1993, p.66.

La elaboración de eso que ahora llamamos montaje comenzó a plantearse después de la guerra de 1914-1918 con el expresionismo y el *Kammerspiel* alemán, y en 1925, año del *Acorazado de Potemkin*, con el impulso del film soviético en manos de gente como Eisenstein. No obstante, las técnicas de montaje fueron apareciendo a fines del siglo XIX, entre accidentes y descubrimientos, como trucos para arribar a lo fantástico, a la espectacularidad. El montaje en fin, significa una serie de experimentos técnicos que forman una nueva forma de producción artística.

Entre los inventos de irrealidad más afortunados, utilizados hasta la fecha, tenemos los de Méliès.<sup>163</sup> A partir de entonces, desde finales del siglo XIX, durante los primeros años del cinematógrafo, los fundidos, los encadenados, las sobreimpresiones, etc., posibilitaron que el tiempo pudiera someterse a compresiones y dilataciones, y, una vez establecida la técnica de montaje, el cine utilizó todos estos elementos como signos de puntuación. Las técnicas de montaje permiten que la película sea legible en distintos universos de tiempo y espacio, es decir, que se vean los sueños, que se haga presente el pasado de los personajes, que se nublen las conciencias, que lo que late bajo la tierra adquiera voz, que los fantasmas se muevan.

Un fundido se utiliza al comienzo o al fin de un plano, generalmente, oscureciendo gradualmente la pantalla a partir de, o hasta el negro.<sup>164</sup> La sobreimpresión es otro de los elementos técnicos utilizados por el cine, es el procedimiento por el cual dos o más impresiones

---

<sup>163</sup> A finales de 1896, es decir, a penas un año después de la primera representación del cinematógrafo, Méliès, como cualquier operador de la casa Lumière, filma la plaza de la Ópera. La película se atasca y vuelve a ponerse en marcha al cabo de un minuto. Mientras tanto, la escena ha cambiado: el ómnibus Madeleine -Bastille, arrastrado por caballos, ha dejado lugar a un coche fúnebre. Nuevos peatones atraviesan el campo visual del aparato. Al proyectar la película, Méliès vio de repente un ómnibus transformado en coche fúnebre y a los hombres cambiados en mujeres: «Se había encontrado el truco de las metamorfosis».

Edgar Morin: *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>164</sup> Los fundidos tan abundantes en el cine clásico parecen imprimir cierto respiro a la ficción. Podemos apreciarlos en 1973 Rainer W. Fassbinder: *Effie Briest*, 1984 Jim Jarmusch: *Stranger than Paradise*, 1991 M. Scorsese: *Cabo de miedo*, 1995 K. Kieslowsky: *Blue*.

Ver Eduardo A. Russo: *Diccionario de cine*, Paidós, Buenos Aires, 1998.

se superponen en pantalla adquiriendo cierta condición traslúcida "André Bazin logró este efecto visual con la cercanía que para muchos mantienen el cine y los sueños"<sup>165</sup>. El encadenado o *dissolve* es un tipo de fundido, es una forma de articulación gradual entre planos en la que, durante cierto lapso, ambos se sobrepresionan. Se ha utilizado como alusión a las imágenes de la memoria o de los sueños; Coppola en *Bram Stoker's Dracula*, 1992, utiliza los encadenados "cuando las huellas de los colmillos en el cuello de Lucy se convierten en rojizos ojos de un lobo".<sup>166</sup>

El cine está dotado de varias velocidades y eventualmente de marcha hacia atrás. Compresión y dilatación del tiempo son principios y efectos generales del cine, escribe Morin, "el tiempo está literalmente trucado por lo que se llama *acelerado y ralenti*", éstos junto con los fundidos y la sobreimpresión se colocan entre las técnicas elementales del universo cinematográfico. Pero, "el tiempo en el cine no sólo es compresible y dilatado. Es reversible. La circulación se hace sin trabas del presente al pasado, con frecuencia por intermedio del fundido, que comprime el tiempo, no el que pasa, sino el que ha pasado. Al igual que nos hace caminar hacia delante, el largo fundido en negro o fundido encadenado que precede a la llegada del recuerdo, nos hace marchar en el tiempo hacia atrás. El fundido «lleva al espectador a la sensación de que no se le muestran objetos reales, sino imágenes mentales»"<sup>167</sup>

El fundido es retomado por Brecht como elemento técnico para las interrupciones que montan una escena de su teatro épico. En *La evitable ascensión de Arturo Ui* hay una escena, sobre el juicio de un incendio provocado. El acto inicia con un letrado: *En febrero de 1933 se*

---

<sup>165</sup> *Op. Cit.*, p. 237-238. Francis Ford Coppola supo componer, según Russo, una verdadera oda al recurso de la sobreimpresión "en el alucinatorio prólogo de *Apocalypse Now* (1979), donde su protagonista atraviesa todo un ácido tema de los Doors sumergiéndose en un abismo de sobreimpresiones que resume el viaje abismal de la película, como suspendiéndolo en el tiempo."

<sup>166</sup> *Id.*, p. 95.

<sup>167</sup> *Id.*, p.70.

*incendia el edificio del Reichstag. Hitler acusa del incendio a sus adversarios y da la señal para la «Noche de los cuchillos largos». A continuación se inicia “el proceso por el incendio de los almacenes”, una escena que se interrumpe unas siete veces. Cada interrupción es un oscuro, y un oscuro en el teatro épico tiene la misma función de suspensión del tiempo que tiene el fundido en el cine. Además, en cada interrupción de Brecht, lo que se alterna durante el oscuro es el sonido de risas y música de Chopin, y al final del acto, cuando el público ha quedado medio muerto de risa, otro letrero: En un gran proceso, el Tribunal del Reich condena a muerte por el incendio, en Leipzig, a un desocupado. Los verdaderos incendiarios quedan libres. Desde ese momento la Justicia alemana trabaja para Hitler.*<sup>168</sup>

#### **VII.4. El cine y lo imaginario**

En los últimos años del siglo XIX se gestó esta herencia *milagrosa* para la humanidad, que es la posibilidad del vuelo. Lo que aquí nos importa en relación al milagro, es que esta efectividad del vuelo no se debe al poder del dios sino al de la técnica. “El agonizante siglo XIX nos legó dos nuevas máquinas. Ambas nacen casi en la misma fecha, casi en el mismo lugar, se lanzan simultáneamente por el mundo, cubren los continentes.”<sup>169</sup> Estas dos máquinas de vuelo son el *cinematógrafo* y el *avión*.

El avión se presentó como una máquina dispuesta a transformar la energía de tal modo, que podía desprenderse del suelo y realizar el anhelado sueño de volar. El cinematógrafo en cambio, era una máquina que no sólo permanecía en la tierra sino que se dedicaba a escudriñarla.

---

<sup>168</sup> B. Brecht: *Teatro completo*, 9, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

<sup>169</sup> Edgar Morin: *Op. Cit.*, p. 11.

El aparato de los hermanos Lumière<sup>170</sup> era un instrumento pensado para la investigación, “para estudiar los fenómenos de la naturaleza”; sin embargo, desde su nacimiento, esta máquina se alejó de su pretendido porvenir científico para convertirse en espectáculo, representación pública. Ricciotto Canudo escribía a principios de 1900: “en el cine, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos”.<sup>171</sup>

Así, el cinematógrafo adquirió poco a poco el carácter de cine, porque instituir algo (*como este nuevo modelo de producción artística llamado cine*) es hacerlo público, es decir, que en su significación existan acuerdos.<sup>172</sup> Entre esos acuerdos que se hacen y que no necesariamente se planean, la objetividad y la precisión del aparato, como testigos de la ciencia, quedaron al margen, y en su lugar, se explotó, hasta cierto punto, la irrealidad y la sobrenaturalidad de las imágenes proyectadas por el cine. Desde entonces, a pesar de que esta máquina no tiene alas, la realidad que nos presenta no queda atada a la tierra.

El cine hace una metamorfosis del tiempo y con ella hace también una metamorfosis en el universo. “La aceleración del tiempo vivifica y espiritualiza, así, los cristales se ponen a vegetar, las plantas se animalizan, eligen su luz y su soporte, expresan con gestos su vitalidad... La detención del tiempo mortifica y materializa... con mayor *ralenti*, toda sustancia viva vuelve a su viscosidad fundamental, deja subir a la superficie su naturaleza coloidal.”<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Sin entrar en controversias entre la fama y el justo mérito de los operadores de Lumière es necesario aclarar con Georges Sadoul que “el cine no ha surgido, en una sola noche, del cerebro de un gran inventor. Para que pudiera nacer, se necesitó del trabajo de centenares de investigadores de distintos países, durante más de medio siglo”. Ver G. Sadoul: “Historia del cine mudo” en *El cine su historia y su técnica*, Breviarios, FCE, México, 1952.

<sup>171</sup> R. Canudo: *L'usine aux images* (artículos recopilados), Chiron, Paris, 1927. En Edgar Morin: *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>172</sup> La significación en general tiene que ver no sólo con un sistema de pensamiento y un marco conceptual, sino también con técnicas mentales y con condiciones políticas y sociales. Y es que toda institución es un acto hecho con palabras, un juicio, una decisión. Un juicio sucede en las palabras, y éstas, no nos pertenecen, las palabras sólo adquieren sentido en el discurso, es decir, en los otros, en un espacio social.

<sup>173</sup> J. Epstein: *L'intelligence d'une machine*, p. 56. En E. Morin: *Op. Cit.*, p. 70.

El cine nos presenta una realidad manipulada en los distintos niveles del proceso de creación, no hay en su origen ninguna continuidad ni secuencialidad de espacio ni tiempo. Las posibilidades técnicas de la cámara, tales como retardar o acelerar, ampliar y seleccionar con precisión, permiten una forma distinta de representación. Con el cine somos testigos de otra realidad y creemos en ella porque el aparato nos parece confiable, fijamos nuestra atención acústica y visual, cuyo elemento es la distracción, en escenas que sin la cámara nos pasarían totalmente inadvertidas.

Si hemos dicho, con Barthes, que es inherente a las fotografías el “eso ha sido”, no como instrumento de comprobación sino como presencia fantasmal, con el movimiento que se le agrega a la fotografía, en el cine aumenta doblemente esta impresión de realidad. El movimiento que es manipulado con la cámara de cine le da a la imagen un valor distinto al del orden de “lo natural”, le da una vida sobrenatural, imposible de crear sin el uso del aparato. “La salida de una fábrica, el tren entrando en una estación, cosas vistas centenares de veces, conocidas y sin valor, atrajeron a las primeras multitudes... lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando a una estación (hubiera bastado ir a la estación o a la fábrica), sino una imagen del tren, una imagen de la salida de una fábrica. La gente no se apretujaba en el Salon Indien por lo real sino por la imagen de lo real.”<sup>174</sup>

Con la técnica en general, al producir aquello que no existe, arribamos a la construcción del hombre por el hombre. Lo fantástico, lo onírico, lo imaginario siempre han tenido lugar en el mundo humano; sin embargo, en la medida en que han sido sembrados en distintos terrenos, lo que germina tiene características particulares. En el terreno en que el cine se desarrolla, la vida es constantemente desdoblada, el tiempo en que late es modificado, manipulado.

---

<sup>174</sup> *Op. Cit.*, p.21-22.

Por primera vez en la historia de las artes, (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotait; 1985, Auguste Lumière*) el hombre encontró el medio para imprimir el tiempo y, simultáneamente la posibilidad de reproducir ese tiempo en la pantalla tantas veces como lo desease, de repetirlo y regresar a él: adquirió una matriz de tiempo real.<sup>175</sup>

El tiempo de las primeras imágenes filmadas, como el de la llegada del tren, era tiempo cronológico real, la técnica de estas primeras filmaciones no es la misma que usó después el cine. Para hacer la diferencia, Edgar Morin llama cinematógrafo al primero y cine al segundo. Independientemente del nombre, la diferencia está en la técnica; la técnica del cine, al contrario de la del cinematógrafo, permite reconstruir el tiempo. El cine expurga y divide lo cronológico, encadena fragmentos temporales según un ritmo que no es el real sino el de la imagen de lo real. "El montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos."<sup>176</sup> En estos ritmos que el director elige libremente, reconstruye el tiempo, genera un tiempo nuevo.

Esta sensación de ver en pantalla lo imaginario, lo mágico, lo onírico, también sucede por la disyunción entre lo visual y lo sonoro que hace el cine. Según Deleuze en esta disyunción se juega la tesis del cine: "...velar por la disyunción del ver y del hablar, de lo visual y lo sonoro, es una idea tan cinematográfica que podría responder a la cuestión de saber qué es, por ejemplo, una idea en cine."<sup>177</sup> Mientras se nos hace ver algo en pantalla, una voz habla de otra cosa, y aquello de lo que se nos habla, escribe Deleuze, "está bajo lo que se nos hace ver". Los elementos que componen el mundo, el fuego, el aire, el agua y la tierra, se transforman por lo que la voz nos dice, late por debajo o se eleva hasta ocupar su sitio. "...Habréis reconocido la mayor parte de las películas de los Straub... Lo que se ve únicamente es la tierra desierta... Y si la voz nos habla de

<sup>175</sup> A. Tarkovski; *Op. Cit.*, p.64

<sup>176</sup> Edgar Morin: "Metamorfosis del cinematógrafo en cine" en *Op. Cit.* p. 69.

<sup>177</sup> Gilles Deleuze: "Tener una idea en cine" en 1995, *Archipiélago*, #22, p. 55.

cadáveres, de toda la estirpe de cadáveres que viene a ocupar su sitio bajo la tierra, en ese mismo momento, el menor gemido del viento sobre la tierra desierta, sobre el espacio vacío que tenéis ante los ojos, la menor cavidad en esa tierra, todo cobra su sentido.”<sup>178</sup>

La presencia fantasmal de lo que ha sido fotografiado aparece con la magia del espejo cuando se proyecta en pantalla, la realidad que se desdobra aparece como espectro, casi extraña, en el cine. No obstante, los espejos, las sombras y los espectros son mucho más viejos. Leyendo a Hume, podemos decir que desde mucho antes que el cine, probablemente desde siempre, “las tendencias aparentes de los objetos afectan al espíritu, y las emociones que provocan son de la misma especie que aquellas que proceden de las consecuencias reales de los objetos.”<sup>179</sup>

¿En qué consiste entonces la magia de este nuevo aparato? ¿Qué modificaciones ejerce el cine, como una técnica específica, sobre su objeto final, a saber, el mundo? La realidad se transforma con la imagen cinematográfica porque esta imagen se nutre de la realidad. Como parte de este proceso de digestión, tiene su justo lugar la noción de gusto como el criterio que, entre otras cosas, permitió la consolidación del cine como arte y no como instrumento científico. Porque la belleza, como el espíritu, no podría definirse, escribe Hume, sino que se discierne exclusivamente por un gusto o sensación. Con el cine, la artefactualidad del aparato pone de manifiesto una realidad hecha ficcionalmente. Y, a la vez que la idea de arte sufre modificaciones, también se abren caminos para una futura idea de experiencia que obedece a “nuevas formas estructurales” de percibir la realidad. De tal manera, los espectros que ahora nos abrazan entre las sombras aparecen con las máquinas, con los aparatos de una nueva época en que la reproducción inherente al arte se vuelve masiva.

---

<sup>178</sup> *Op. Cit.*

<sup>179</sup> Hume: *La norma del gusto*, Península, Barcelona, 1989.



De cualquier modo, parece que el nuevo invento llamado cine renueva el original significado de técnica, donde el oficio y el sueño, o léase la ciencia y el arte, están ligados en su nacimiento.

El sueño y el utensilio se encuentran y se fecundan, Nuestros sueños preparan nuestras técnicas: máquina entre las máquinas, el avión ha nacido de un sueño. Nuestras técnicas mantienen nuestros sueños: máquina entre las máquinas, el cine ha sido atrapado por lo imaginario.<sup>180</sup>

Con el cine se producen sueños e ilusiones, pero habría que decir que el hombre, con el uso de la técnica, lo ha hecho desde siempre. La técnica es el único modo en que estos sueños se producen.

"Las películas dilatan, detienen los momentos que culebrean la vida real como si fueran relámpagos."<sup>181</sup> Con esta misma figura de relámpago Benjamin piensa en la fugacidad del tiempo mesiánico, tiempo que se encaja como astilla, que irrumpe y provoca que se desborde la idea de secuencialidad. Si las películas pueden dilatar o condensar el tiempo real, ¿podrán también dilatar esos instantes en que se presenta lo mesiánico? Si Benjamin ha dicho que en algunas fotografías anida un tiempo aurático que fue captado por el aparato<sup>182</sup>, ¿anidará también, transcurriendo, en algunas películas?

---

<sup>180</sup> E. Morin: *Op. Cit.*, p. 243.

<sup>181</sup> Edgar Morin: *Op. Cit.*, p. 69.

<sup>182</sup> "A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente, en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo."

Benjamin: "Pequeña historia de la fotografía" en *Op. Cit.*, p. 67.

## Conclusiones

La filosofía de Walter Benjamin deja explícita la disconformidad de la realidad histórica con respecto a las teorías que abogan por la marcha progresiva de la especie humana en el tiempo. Esta crítica a la historia se alía con la crítica a la noción de tiempo, y en esta última tiene lugar la tentativa de Benjamin: una idea de tiempo pleno.

El tiempo pleno interrumpe la historia, es como relámpago o como astilla. La irrupción deshace la idea de homogeneidad y la plenitud colma la vacuidad. Esta propuesta de Benjamin cancela al tiempo homogéneo y vacío que se sostiene junto a la idea de progreso.

La filosofía benjaminiana deshace nudos y ata cabos olvidados en lo que toca al tiempo, a saber, la historia, la experiencia, el lenguaje, y el más importante, la técnica.

La técnica es entre todos, el elemento más importante por dos razones: como producción genera realidades y, como sujeto de reflexión instala a la estética en la resistencia. La estética resiste contra la tradición filosófica claudicante porque se opone a modos de leer y de escribir, oponiéndose entonces a modos de pensar asumidos por las estructuras políticas y sociales en que se vive la barbarie de forma natural y civilizada. Benjamin logra que la filosofía sea combativa a través de la estética, y que su combate interfiera en el orden de lo político.

Al enfocar la atención en la técnica, se advierte el peligro que existe en lo instrumental, el autor debe evitar que su obra sirva de instrumento político, y la única forma para hacerlo es mediante el ejercicio de producción, es decir, mediante la técnica.

El autor que produce de manera distinta a aquella que ha sido asimilada para justificar el abuso del poder político, es un autor que combate con su obra. Esto ocurre con Benjamin en la filosofía, con Brecht en el teatro, y puede ocurrir en cualquier otra arte, es decir, técnica.

En cine, por ejemplo, Peter Greenaway utiliza las técnicas convencionales de cine junto con los recursos de la televisión de alta definición para colocar imagen sobre imagen. "Ya puedo pensar en el matrimonio entre ambos medios", sostiene Greenaway, y, en uno de sus proyectos para cine incluye las técnicas japonesas de televisión: *Cincuenta y cinco hombres a caballo*, "una película que trata sobre la realidad y la fantasía del galanteo", donde el cortejo se lleva a cabo por el envío de retratos de caballo. En esta película, según lo tenía pensado Greenaway en 1992, la realidad podría ser filmada en *CinemaScope* en blanco y negro, y la fantasía en técnicas de color en televisión.

En este proyecto de Greenaway, la fantasía aparecería en el formato de color que es ocupado en la televisión como convención de lo real, y con este choque, la película irrumpiría en dicha convención. ¿Retratos de caballos? El papel político de esta película sería nulo si no enfocamos la reflexión a la técnica. Si pensamos que la televisión nos presenta el juego político de la actualidad en un escenario directo y a color como *escenario real*, y que a ello nos hemos habituado, entonces, la película de Greenaway podría interrumpir nuestro hábito señalando ese escenario como espacio para la fantasía. En otras palabras, la realidad nos parece real solamente en virtud de los elementos técnicos que la sostienen, cuando esos elementos técnicos se modifican, vemos con asombro de qué modo lo real ha sido construido.

Finalmente, debo señalar que hay muchas críticas a la modernidad y a la historiografía, muchas críticas al progreso y al tiempo lineal, para encontrarlas basta con abrir un diccionario filosófico. Sin embargo, la manera de llegar a ellas es la vía que se elige, es la apuesta. Reconstruir el tiempo desde la estética, y en particular desde la técnica ha sido la de Benjamin, y también la mía.

## Bibliografía

- ARISTÓTELES: *Poética*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.  
\_\_\_\_\_: *Sobre el alma*, Gredos, Madrid, 1983.
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos Interrumpidos, I*, Taurus, Madrid, 1973.  
\_\_\_\_\_: *Iluminaciones, III*, Taurus, Madrid, 1999.  
\_\_\_\_\_: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.  
\_\_\_\_\_: *Pura una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1998.  
\_\_\_\_\_: *Metafísica de juventud*,  
\_\_\_\_\_: *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- BRECHT, Bertolt: *Teatro completo 9*, Alianza, Madrid, 1996.  
\_\_\_\_\_: *Diario de trabajo, 1, 1938/1941*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.  
\_\_\_\_\_: *Diálogos de refugiados*, Alianza editorial, Madrid, 1997.
- DELEUZE, Gilles: *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- DERRIDA, Jacques: *Ecografías de la televisión*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.  
\_\_\_\_\_: *Espectros de Marx*, Trotta, Valladolid, 1999.
- DETIENNE, Marcel: *Los Maestros de Verdad en la Grecia Arcaica*, Taurus, Madrid, 1983.
- HEIDEGGER, Martin: "La pregunta por la técnica" en: *Conferencias y artículos*, Ediciones de Serbal, Barcelona, 1989.
- HEGEL, G.W.F.: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.
- HUME, David: *La norma del gusto y otros ensayos*, Península, Barcelona, 1989.
- KANT, Immanuel: *Crítica de la razón Pura*, Alfaguara, Madrid, 1998.  
\_\_\_\_\_: *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.
- KOYRÉ, Alexandre: "Reflexiones sobre la mentira", Suplemento La Mancha en *Nadja*, #1, 2001.
- LOCKE, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, FCE, México, 1999.
- LOWE, Donald M.: *Historia de la percepción burguesa*, FEC, México, 1980.
- MOSÉS, Stéphane: *El ángel de la historia*, Cátedra, Madrid, 1997.
- PLATÓN: *Diálogos V*, Gredos, Madrid, 1992.
- UNAMUNO, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- VERNANT, Jean Pierre: *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Decouverte/ Poche, Paris, 1996.
- VALÉRY, Paul: *Piezas sobre el arte*, Visor, Madrid, 1999.
- WOHLFARTH, Irving: *Hombres del extranjero*, Taurus, Madrid, 1999.  
\_\_\_\_\_: "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin", en *Acta Poética*, 1989, #9-10, IIFI, UNAM.

## Fotografía

- FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 1976.
- MIBELBECK, Reinhold, en: *La fotografía del siglo XX*, Museum Ludwing Colonia, Taschen, Austria, 1997.

## Cine

- EISENSTEIN, Sergei: *Teoría y técnica cinematográficas*, Ediciones Rialp, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_ : *La forma del cine*, Siglo XXI, México, 1999.
- DELEUZE, Gilles: "Tener una idea en cine" en 1995, Revista *Archipiélago*, #22.
- MORIN, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1972.
- RUSSO, Eduardo A.: *Diccionario de cine*, Paidós, Buenos Aires, 1998.
- SADOUL, Gorge: *El cine su historia y su técnica*, Breviarios, FCE, México, 1952.
- TARKOVSKI, Andrey: *Esculpir el tiempo*, CUEC, UNAM, México, 1993.
- Nitrato de Plata. Revista de cine*. Núm. 11, mayo-junio, 1992.

## Bibliografía de apoyo

- AA.VV. *Biblia de Jerusalén*, Trad. Escuela Bíblica de Jerusalén, Edit. Descleé de Brouwer, Bilbao España, 1998.
- ARENDET, Hannah: *Men in dark times*, Anagrama, Barcelona, 1971.
- BAYER, R.: *Historia de la Estética*, FCE, México, 1965.
- CALVINO, Italo: *Si una noche de invierno un viajero*, Bruguera, Barcelona, 1980.
- CRUZ, San Juan de la: "Cántico espiritual" en *Obras completas*, Porrúa, México, 1999.
- EURÍPIDES: *Orestes*, Alianza, Madrid, 2002.
- FOULQUIE P.: *Diccionario del lenguaje filosófico*, Labor, Barcelona, 1966.
- HOMERO: *Ilíada*, UNAM, México, 1999.
- KLIBASKY, R. y Panofsky, E.: *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991.
- REALE, G. y Antiseri, D.: *Historia del pensamiento científico y filosófico*, 3 tomos, Herder, Barcelona, 1999.
- VINCENT, Gérard: "¿Una historia del secreto?" en: *Historia de la vida privada*, tomo 5, Taurus, Madrid, 2001.