

# La disipación de la apariencia y la imagen dialéctica

JUAN BAUTISTA RITVO

*Para Aquiles, que me descubrió a Atget*



Passage du Grand Cerf, 145 rue Saint Denis, Eugène Atget, 1907.



Passage Ben-Aïad, 71 rue Saint Sauveur, Eugène Atget, 1907.



Passage Bourg l'Abbé, 120 rue Saint Denis, Eugène Atget, 1907.

El debate sobre las posibles traducciones de la palabra *Aufhebung* empleada por Benjamin en sus *Pasajes*<sup>1</sup>, habitualmente vertida al castellano como “anulación” o “supresión”, pero equiparada desde la tradición hegeliana con “superación”, es quizá una de las mejores introducciones a la imagen dialéctica, a sus problemas, a sus perfiles, a su significación actual que, lejos de agotarse, puede ofrecer una vívida ilustración de los caminos abiertos y sin embargo todavía no transitados que pueden renovar lo que hay de cristalizado en la reflexión sobre el arte y también, y fundamentalmente, en la filosofía actual.

El párrafo en cuestión, que vierto directamente de la traducción francesa, extremadamente denso, reza así:

*“El conocimiento histórico de la verdad no es posible más que como disipación (Aufhebung) de la apariencia (Schein): esta disipación no debe significar que se volatiliza, que se actualiza el objeto<sup>2</sup>; por su parte, ella debe pasar por la formación de una imagen rápida. La pequeña imagen rápida, por oposición a la quietud científica.*

*La formación de esta imagen rápida coincide con el reconocimiento del ‘Ahora’ (Jetzt) en las cosas. Pero*

no del porvenir. Aspecto surrealista de las cosas en el 'Ahora', aspecto mezquino (piccolo borghese, traduce la versión italiana) en el porvenir. La apariencia que aquí es disipada es aquella según la cual lo anterior estaría contenido en el 'Ahora'. En verdad el 'Ahora' es la imagen más íntima del tiempo de antaño. (Das Gewesene)" <860>

La edición italiana traduce *Aufhebung* por *superamento*<sup>3</sup>; lo que quizá sea más correcto filológicamente, pero menos sugestivo con respecto a Benjamin, cuya dialéctica está tan lejos de la "superación" o "sublimación" hegeliana; en todo caso, la dialéctica de Benjamin es una dialéctica trunca: en el lugar de la identidad y de la diferencia está la Ley, en el sentido alegórico de Kafka: "Sin embargo, percibe ahora en la oscuridad un resplandor que brota inextinguible de la puerta de la Ley".<sup>4</sup>

¿El resplandor en lugar de la síntesis; la alianza de la claridad que distingue y del brillo que en el límite engeguece, en lugar de la negatividad que negativiza lo múltiple; la sustitución de la forma por la intermitencia?

Vayamos a algo también complicado: ¿qué imagen es la "pequeña imagen rápida"? Sin duda, el lector evoca de inmediato el espíritu del surrealismo, lo mejor del surrealismo, encarnado por la inolvidable *Nadja* de Breton: la microscopía del azar, la pasión del encuentro casual, la fragmentación de la perspectiva, el aislamiento del objeto, el espacio de la ciudad transformado en cifra de la pasión femenina, pero es preciso evocar aquí a un contemporáneo, Kracauer, para quien la ciudad trama un "laberinto de signos fragmentarios", un sitio en el que lo profundo puede ser llevado a la superficie gracias al examen de fenómenos marginales, aparentemente desdeñables, efímeros<sup>5</sup>; lo efímero es como un periódico, que se tira cuando ya pasó el día de su edición, es lo que se olvida de un momento a otro y produce un efecto de discontinuidad en la memoria, asaltada por múltiples y contrastantes, y disruptivas, impresiones que reclaman la atención paciente del detective intelectual que persigue huellas triviales y borrosas a las que quizá nadie atribuiría la potencia de

colocar a un sujeto en ascuas más allá de la ceniza, más allá de la sombra.

Con todo, imagen rápida no es sinónimo de expresión rápida; lo contrario es cierto, completamente cierto. Se necesita de una expresión cuidada y calculadamente entregada al azar y cuya escritura se precipitará repentinamente, para dar forma límite a lo informe, a lo que yace en los bordes de la percepción para huir de la fácil y torpe y engañosa inspección frontal.

En una escritura cincelada (que puede disimular con alguna aspereza y hasta con cierta desprolijidad su apronte) se fija para siempre la incesante repetición de una imagen *casi* espectral que pasa con rapidez y luego se desvanece mas deja su traza, tan involuntaria como incontrovertible, entre líneas. Ahora bien, la fijación imita el arte del buen fotógrafo que toma como referencia algún objeto situado, voluntariamente o no (sería preferible lo segundo) en primerísimo plano –y no puede evitar el recuerdo de fotos que Atget tomó sistemáticamente de París<sup>6</sup>, en las que encontramos, pongo por caso, un minúsculo banquito, no sé si de metal o de madera, delante de los que entonces eran los restos (luego retirados, creo) del palacio de las Tullerías; o un perro que se adivina vagabundo y famélico, cercano al fotógrafo que ilumina una callejuela que sale quizá a a una arteria transitada, pero que es bastante pobre, triste: el perro, insignificante, organiza el encuadre cuyo eje, situado al costado, es una lechería popular y cuyo centro óptico se pierde en la exposición de luz allá (este *allá* tiene un fondo *casi* teológico), en el extremo inverso.

(El tiempo de la imagen rápida es el del "casi": es como la punzada del amor que enciende un gesto, una palabra, una detención, un destello; lo enciende para *casi* captarlo cuando la palabra, al intentar aprehender su repetición, con seguridad ya no lo encuentre, salvo bajo la forma de una reminiscencia.)

Lo que Benjamin denomina "quietud científica" es el espíritu mismo de la *Wissenschaft* alemana: el intento de aprehender la movilidad incesante desde el corte inmóvil del concepto, el que nada tiene que ver con lo que más arriba denominé "expresión cui-

dadosa y calculadamente entregada al azar", porque esta última no intenta dominar su materia, antes bien graba cifras cuyo tiempo de descifrado queda preterido y es sólo accesible a quien practique el arte del olvido; por el contrario, el concepto practica el arte difícil, en buena medida necesario, en la misma medida bastante ilusorio, de introducir una tensión intemporal en el flujo del tiempo.

\* \* \*

Mas, ¿cómo es posible que sea mera apariencia que el ahora contenga lo anterior y simultáneamente que lo que los franceses denominan *Autrefois*, el tiempo de la "otra-vez", es decir, el tiempo anterior, en suma, *Das Gewesene*, encuentre en el *Jetztzeit*<sup>7</sup>, el "tiempo-ahora", su imagen más íntima?

Es que hay que diferenciar el pasado que está contenido de manera continua en el presente, del pasado expuesto al golpe de la contingencia y cuyos lazos con el presente ya no son ni evidentes ni necesarios. Cuando el historiador contempla, satisfecho, desde su punto de vista panorámico cómo las fuerzas del pasado han engendrado el presente, no cesa de ejercer una función racional de la que quizá no podamos prescindir; pero tal continuidad se ha producido gracias a un esfuerzo insidioso, incesante, incesantemente insidioso (y por eso mismo eficaz), que suprime los hiatos, las vacilaciones, las interrupciones, en suma, esos desniveles cuya sustracción permite ocultar el movimiento vivo de la historia que cada tanto, de vez en vez, de excepción en excepción, promueve giros bruscos y traumatizantes en los cuales nada verdaderamente valioso se salva, nada salvo la imagen dialéctica que puede *retener* lo que está a punto de perecer, lo que es amenazado por el anacronismo, el desdén público, el desencanto o el abandono, por la conversión de una forma en materia de otra, o para decirlo con el lenguaje sentencioso de Eliot, por la mutación de la leña vieja en fuego nuevo.

Es Aragón el principal inspirador de este aspecto y el que transmite el vínculo entre la obra de los pasajes de París y estos mismos pasajes

vueltos objetos emblemáticos, objetos que alegorizan lo que en su momento fue una novedad y ahora (el ahora de Benjamin, no el falso ahora de la actualidad en que el furor fetichista y conservador los entrega al turismo internacional; salvo algunos, marginales sin duda, cuya pátina de tristeza y hasta de abandono retiene algo del clima de las primeras décadas del siglo XX) en este "ahora-tiempo" fuera del tiempo, en este quicio que salta y que merecería el nombre de "instante", vive en el borde, en el límite de lo arcaico, de la demolición, de la declinación, que son los títulos de la sección de la que extraigo esta cita:

"...todo esto son los *pasajes* ante nuestros ojos. Y no fueron nada de todo esto.

*'Porque es hoy, cuando la pica los amenaza, que ellos se tornan santuarios de un culto de lo efímero, que ellos se tornan el paisaje fantasmático de los placeres y de las profesiones malditas, incomprensibles ayer y mañana desconocidas en absoluto'.*

Louis Aragon, *Le paysan de Paris.*" <113>

"No fueron nada de todo esto": sólo cuando la pica los amenaza, sólo entonces la imagen dialéctica se vuelca en el ahora, momento en que convergen la cifra evocante y el objeto evocado en lo que tiene de más real: su declinación.

(De una entidad persisten fuera del concepto los extremos continuos de la generación y de la corrupción: el concepto está a sus anchas en los momentos de equilibrio, cuando las fuerzas de la dispersión son mantenidas a raya por los ordenadores centripetos.)

\* \* \*

Ahora bien, el ahora no se identifica con el porvenir del mismo modo en que no lo hace con el mero pasado: el evolucionismo expulsa todo lo que perturba la falsa continuidad de un pasado retenido en el presente y de un presente que protiene hacia el futuro; así no sólo evita la verdadera continuidad que es la de lo indiscernible, sino que intenta sofocar ese elemento del azar que el surrealismo no ha cesado de señalar.

Si el ahora, en su dialéctica paradójica, con su diferencia absoluta entre lo representable y lo absolutamente irrepresentable, constituye la imagen<sup>8</sup> más íntima del antaño, es porque entre ambos momentos es posible tender el puente de la *excepción* en el sentido de Carl Schmitt, es decir, de la precariedad, de la contingencia que llama a la decisión sin que nada garantice el futuro que el economicismo cree seguro; la famosa y a veces aplastante verdad de perogrullo de que en el futuro todos estaremos muertos, no sólo muestra la precariedad del presente sino la precariedad radical de todo tiempo: nadie sabe qué ocurrirá en el futuro y la religión laica que busca el sacrificio de la generación presente en beneficio de la venidera sólo fomenta la peor de las esclavitudes.

Aquí podemos citar y de manera pertinente, la *Tesis VIII* de Benjamin:

*“La tradición de los oprimidos nos enseña entretanto que el ‘estado de excepción’ (Ausnahmestand, que es literalmente el ‘estado de apartado, de sacado’) en que vivimos es la regla. Debemos llegar a un concepto de historia que resulte coherente con ello. Se nos plantea entonces como tarea la creación del verdadero estado de excepción...”*

Un concepto de historia coherente con ello debería haber llevado a Benjamin a dejar de lado el materialismo histórico al que apelaba sin duda en falso<sup>10</sup>, porque no hay nada más opuesto al espíritu del marxismo que el mesianismo, que es, en nuestro autor, el complemento teológico del estado de excepción jurídico-político.

(Un concepto de historia que muestre el *corte* de la contingencia y la *emergencia* de la excepción allí donde la razón clásica postula permanencias sin interrupción, fines que no son derrotados por contra-fines, largo plazo que torna transparente, falsamente transparente, lo que en el corto plano es oscuridad, confusión, enredo, fabulación, ocio, expulsión; un concepto de historia que no tome distancia de la vida cotidiana en la cual estamos todos envueltos en combates que no por ser de palabra, no por constituir

seres de palabra, son menos ardientes y ciegos: porque nadie renuncia a los fines, nadie renuncia a postularlos como meta de su vida, aunque rara vez tales fines alcanzan la dignidad de su concreción y hay veces en que, por el contrario, resultan bufos, ingratos, y hasta indignos; un concepto de historia que *muestre*, y quizá este mostrar esté relacionado con la expresividad de que habla Benjamin [y en este caso deberíamos escribir “muestre” con entero énfasis] que muestre, digo, cómo emerge una roca sólida de estructuras imbricadas entre sí, desde un elemento último y oscurísimo, frágil en extremo, el cual al aflorar a la superficie puede, de tanto en tanto, mostrar la extrema precariedad de esas estructuras que el pensamiento, cuando las localiza, empieza a creerlas eternas; un concepto tal, entonces, es todavía un programa tan luminoso como incierto y que permanece en suspenso.)

Son, sin embargo, tanto el terreno de la *flânerie* como el de la literatura los dominios propios de los hallazgos de Benjamin; terrenos que confluyen hasta configurar un campo unificado no sólo en Baudelaire sino en la trama que conduce desde Balzac (el método benjaminiano es más balzaciano que marxista por esa capacidad mediúmica para acoger todos los signos, todas las trazas, todas las incitaciones de una época atravesada por la pasión erótica-teológica que despliega el dinero, la razón taxonómica y laica, el esoterismo, el gusto exacerbado y amplificado por la visibilidad extrema de los cuerpos y del decorado urbano, visibilidad que por una extraña paradoja propia del siglo XIX se invierte y adquiere una oscura densidad carnal, como la de algunos cuadros de Courbet), y como si se tratase de vigas maestras que conectan entre sí todos los planos de un edificio, a Proust, esa dimensión de Proust que Benjamin cita, pongo por caso, así:

*“El principio de la ‘flânerie’ en Proust: ‘Entonces, aparte de todas aquellas preocupaciones literarias, sin tener nada que ver con ellas, de pronto un techo, el reflejo del sol sobre una piedra, el olor de un camino me hacían detener por el placer particular que me*

*daban, y también porque tenían el aire de ocultar, más allá de lo que yo veía, alguna cosa que me invitaban a tomar y que, pese a mis esfuerzos, yo no lograba descubrir. Como yo sentía que se encontraba en ellos, permanecía allí inmóvil, mirando, respirando, procurando llegar con el pensamiento más allá de la imagen o del olor.”*<sup>11</sup> Del lado de Swann *–Este texto hace ver con claridad cómo se descompone el antiguo sentimiento romántico del paisaje y aparece una nueva concepción del paisaje que parece ser más bien un paisaje urbano, si es cierto que la ciudad es el terreno verdaderamente sacro de la ‘flânerie’.*”<439>

Esta descomposición de la percepción que lejos de construir una imagen unitaria y realista (el realismo, cuando quiere evitar el inventario notarial, se limita a indicaciones sumarias que dejan al lector el cuidado de “llenar” de supuesta “realidad” lo que se evoca tácitamente) se coloca en un tiempo posterior, el tiempo de la memoria, y desde allí fragmenta lo vivido como si fuera una simple materia de la forma evocativa: es la mística de la *flânerie* que se abre a un pensamiento situado más allá de la imagen visible; el que (y este es su resorte secreto, secreto y más intenso) de ninguna manera se opone a la imagen; o mejor, que es una imagen sin imagen, un vacío sensorial del sensorio y que por ello mismo sigue siendo sensible, un vacío sensible que *presiente lo que ausentándose no deja de indicar el sitio de su desaparición.*

El vacío sensible equivale a la imagen rápida y, en definitiva, a la imagen dialéctica.

*“En la imagen dialéctica el tiempo anterior de una época determinada es cada vez, simultáneamente, ‘el tiempo anterior de siempre’. Pero no puede revelarse como tal sino a una época bien determinada: aquella en que la humanidad, frotándose los ojos, percibe como tal esta imagen del sueño. Es en este instante que el historiador asume, por esta imagen, la tarea de la interpretación de los sueños. (...) Del mismo modo en que Proust empieza la historia de su vida por el despertar, cada presentación de la historia debe comenzar por el despertar, ella no debe*



Arriba: Galerie Vivienne, Eugène Atget, 1907.  
Abajo: Passage du Perron, Eugène Atget, 1907.



*tratar, incluso, de ninguna otra cosa. Esta trata del despertar que sacude al siglo XIX.” <481>*

El tiempo anterior que no es un mero pasado, el tiempo anterior que vive en los sueños del presente, es el de siempre: el acontecimiento de una imagen onírica captada en el instante del despertar –y la imagen onírica, se sabe, sólo es tal a posteriori–.

Pero al despertar, si no se lo quiere banalizar, hay que otorgarle el valor que le otorga Proust en el comienzo mismo de su *Recherche*: la duermevela (que de ella se trata, este umbral entre lo nocturno y lo diurno, entre esa niebla evanescente y sin centro y ese súbito momento en que un centro vacío convoca las primeras y firmes representaciones) asciende hacia la recomposición de todos los lazos históricos del cuerpo, pero su fondo, su inmenso fondo, su tiniebla, podría decir, desciende hacia la *carne* que no es mero *bios* sino algo mestizo, mestizo de orgánico y de inorgánico, sustancia muertaviva o al revés vivamuerta cuya presencia se anuncia en la agonía, en el dolor, en las intermitencias del sufrimiento agudo, en la alegría fuera de foco que amenaza caer en la desazón extrema, en la flecha que estalla en y por el goce, instancias diversas del desfallecimiento de la criatura.

La imagen dialéctica pasa por todos estos estratos, pasa sin quedarse y no se demora sino el delgado instante cuya huella, en apariencia ínfima, habrá de retornar, incesante.

La imagen dialéctica compone y descompone, recompone su movimiento, más vivaz que vivo, para declinar un momento después en fragmentación, que es el tiempo de la narración, el tiempo del recuerdo, el tiempo del olvido.

(En una carta de Wiesengrund Adorno, que recibe el 5 de agosto de 1935 y que transcribe <483>, se dice que la imagen dialéctica constituye una constelación que “se detiene en el instante de indiferenciación entre la muerte y la significación”. Digamos, que se detiene justo antes y por ello es el suspenso que salva, en su fulguración, lo que está a punto de perecer.)

¿Tiene la imagen dialéctica, ella que escapa a la semiología porque descompone todo lo que hay en el signo de representación, es decir, de nostalgia de presentación, una idea o incluso un ideal que pueda hacer de ella serie, constelación, horizonte?

Es, sin duda, la idea platónica tal y como es descripta en el capítulo inicial de la obra sobre el *Trauerspiel*<sup>12</sup>.

\* \* \*

La noción de idea la toma del mismo Platón y antes que nada del diálogo *El Banquete*; pero cualquiera puede advertir una clara resonancia kantiana en el tratamiento que afirma una universalidad sin taxonomía y una concepción sin concepto<sup>13</sup>, lo cual nos conduce a subrayar la presencia de un pensamiento que no es determinado y no obstante es pensamiento, algo que pertenece indudablemente al lenguaje porque pone en juego la significación del nombre, pero en la misma medida en que se dice que la idea es el “ser del nombre”<sup>14</sup>, si prestamos atención al vocablo “ser”, ¿cómo no advertir que ese ser está, como acto de nominación, más allá del mismo nombre, precisamente porque aquí el ser equivale a la donación de la existencia, donación sin origen, sin fundamento, sin finalidad incluso?

La idea no es pensamiento ni es lenguaje pero los reúne a ambos por sus extremos –Benjamin invoca explícitamente una síntesis que opera en y por los extremos, es decir, por los casos límite, ubicables (como en Schmitt, por cierto) según el ritmo y el aspecto de la excepción.

Podemos concluir, provisoriamente, que la imagen dialéctica se articula en constelaciones sólo por la mediación de la idea, la cual, conviene puntualizarlo a manera de colofón, salva el fenómeno en la misma medida en que abstrae de éste sus elementos contingentes para darles un estatuto no diré eterno sino mesiánico y de esta forma intemporal.

En este punto, la crítica de arte alcanza finalmente una dignidad ontológica más bien rara y por ello preciosa.

1 Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, Cerf, Paris, 2002. He consultado también la edición italiana: *Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi editore, Torino, 1986.

2 Ede. fr. cit., las páginas de esa edición las indico en el texto con corchetes angulares.

3 Ed. it. Cit. p. 1063.

4 Kafka, Franz, *Obras completas I*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, pp. 648/649 ( se trata del conocido capítulo “En la catedral” de *El Proceso*). Más adelante en el texto diré que ese lugar es, también, el lugar de la Idea. En cuanto a la relación posible entre Idea y Ley es algo que he dejado para otro ensayo.

5 Cit. por Frisby, David, en *Fragments de la modernidad*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992, p.256.

6 *Atget, Paris*, Hazan, Paris, 1992.

7 “Tesis de filosofía de la historia”, en *Angelus Novus*, Edhasa/Sur, Barcelona, 1971, P.86, trad. Murena, (*Über den Begriff der Geschichte*, en Benjamin, W. *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1977, p.258.)

8 ¿Qué es una imagen en este contexto sino la promesa sensible de inmediatez, de ya-ahí o mejor de ya-aquí, que se esfuma y deja su huella bajo la forma de cifra?

9 En la versión de Murena, citada en nota anterior ( p.81; edición alemana cit. p.254) la expresión es traducida como “estado de emergencia”.

10 En la sección titulada por los editores “Reflexiones teóricas sobre el conocimiento” <476> Benjamin dice que Marx establecía una correlación causal entre la economía y la cultura y que él intenta establecer, más bien, un vínculo expresivo <pp. 476 y 477> que mediante el proceso de montaje pueda otorgar visibilidad a los conceptos establecidos por el materialismo histórico. Lo que Benjamin no comprende (y por razones enteramente comprensibles: ¿qué alternativa había para un pensador radicalizado, en esos tiempos aciagos de expansión del fascismo en todos los terrenos, que el marxismo?) es que una fenomenología de la praxis en sus aspectos económicos y políticos, una fenomenología que contuviese como elemento constituyente a la teología y que no pudiera ser llevada a cabo sin un montaje de elementos heterogéneos dirigidos siempre hacia un horizonte en fuga y sin embargo efectivamente inscripto, no era conciliable con la economía pensada como última y homogénea razón estructural.

De otra parte, podemos denominar a tal horizonte, conforme al uso extraño pero no arbitrario del vocablo “teología”, *mesiánico*, si entendemos por mesianismo la espera de un advenimiento más allá de toda confesión, de toda ideología e incluso más allá de las ideologías formalmente ateas –y quizá con mayor razón de éstas–; mesianismo que encarna la versión no conceptual del término “justicia” ( una definición positiva, ya se sabe, dice trivialidades o generalidades vacías), cuyo mayor valor consiste en que se puede invocar con una fuerza sin fundamento, o sin más fundamento que la propia desesperación, una *redención sin reconciliación*, en lo que el mesianismo vendría a confluír con aspectos raigales de la obra de arte.

11 Cito según la edición castellana, en traducción de Estela Canto, *Del lado de Swann*, Losada, Buenos Aires, 2000, p. 190 (*Du côté de chez Swann*, Folio, Gallimard, Paris, 2001, p. 176). La última oración de *Del lado...* citada, pertenece al texto de Proust pero no fue transcripta por Benjamin.

12 Benjamin, W. *Obras, libro I/ vol. I*, Abada Editores, Madrid, 2006, “Prólogo epistemocrítico” al *Origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, pp. 223/257.

13 “Por idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado, esto es, un *concepto*; que, en consecuencia, ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje. Se ve fácilmente que se trata de la réplica (*pendant*) de una *idea de la razón*, la cual es, a la inversa, un concepto para el que no puede ser adecuada ninguna *intuición* (representación de la imaginación).” Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, Mínimo Tránsito, Machado Libros, Madrid, 2003, pp. 280, 281.

14 Ed. cit. en nota 12, p. 232.