



La politización del cuerpo: memoria, experiencia e imagen en Walter Benjamin

{Resumen}

En el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Walter Benjamin anuncia un destino nuevo para la obra de arte moderna. Derogado de sus funciones rituales, exiliado de su existencia aurática, el arte necesita politizarse. Ahora bien, ¿qué significa tal politización? Este artículo intenta aventurar una respuesta tentativa a esta pregunta. Para ello, exploramos diferentes registros y momentos de la obra de Benjamin, lo cual nos supone relacionar su teoría de la experiencia, sus ideas sobre la agencia del cambio histórico y sus apreciaciones sobre la cultura de masas para develar cómo el cuerpo, en su dimensión estética, se vuelve un problema político en la modernidad industrial. De esta manera, el llamado a una politización del arte

se puede leer como una apuesta que vehicula una politización del cuerpo. Las condiciones materiales y técnicas de la modernidad ponen en marcha procesos de subjetivación que afectan directamente el aparato perceptivo y lo llevan a una realidad estética anestesiada y automatizada. Ahora bien, la reproductibilidad técnica acusa la apertura de un terreno inédito de actuación política: la imagen. Por ello, esta exploración de la corporalidad y percepción en cuanto espacios de disputa política desde la obra benjaminiana implica, a su vez, una investigación que interroga la potencia política de la imagen.

Palabras claves: cuerpo, imagen, experiencia, memoria, modernidad.

Federico Jaramillo Gamba

Pontificia Universidad Javeriana,
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
federicojaramillo@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO
Recibido: 28.08.2019.
Aceptado: 30.09.2019.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo
Jaramillo, F. (2024). La politización del cuerpo: memoria, experiencia e imagen en Walter Benjamin. *{Común-A}*, 4(1), 21-49.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



The Politicization of the Body: Memory, Experience, and Image in Walter Benjamin

{Abstract}

In the essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," Walter Benjamin heralds a new destiny for modern artwork. Deprived of its ritualistic functions and exiled from its aura, art necessitates politicization. However, what does such politicization imply? This paper attempts to venture a tentative response to this query. To do so, we delve into Benjamin's work, necessitating an exploration of his theory of experience, his ideas concerning the agency of historical change, and his assessments of mass culture, in order to unveil how the body, within its aesthetic dimension, becomes a political concern in industrial modernity. Thus, the call for an art politicization can be interpreted as a proposition that conveys a politicization of the body. Moreover, the technical reproducibility signals the emergence of a novel domain for political action: the image. Hence, this examination of corporeality and perception as spaces of political contention stemming from Benjamin's work implies, in turn, an investigation probing the political potency of the image.

Key words: body, image, experience, memory, modernity.

A politização do corpo: memória, experiência e imagem em Walter Benjamin

{Resumo}

No ensaio "A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica", Walter Benjamin anuncia um novo destino para a obra de arte moderna. Privada de suas funções rituais, exilada de sua existência aurática, a arte necessita ser politizada. Contudo, o que tal politização significa? Este artigo busca aventurar uma resposta tentativa a essa questão. Para isso, exploramos a obra de Benjamin, o que implica relacionar sua teoria da experiência, suas ideias sobre a agência da mudança histórica e suas avaliações sobre a cultura de massas, a fim de revelar como o corpo, em sua dimensão estética, torna-se uma questão política na modernidade industrial. Dessa forma, o chamado à politização da arte pode ser interpretado como uma proposta que veicula uma politização do corpo. Ademais, a reprodutibilidade técnica aponta para a abertura de um campo político inédito: a imagem. Portanto, essa exploração da corporalidade e da percepção como espaços de contenda política a partir da obra de Benjamin implica, por sua vez, em uma investigação que questiona o potencial político da imagem.

Palavras chaves: corpo, imagem, experiência, memória, modernidade.

Hemos observado cómo, partiendo de la premisa de la propiedad privada positivamente superada, el hombre produce al hombre, se produce a sí mismo y produce a los demás hombres (...). La abolición de la propiedad privada es, por tanto, la emancipación de todos los sentidos y cualidades humanas; pero es esta emancipación precisamente por el hecho de que estos sentidos y cualidades se han hecho humanos, tanto subjetiva como objetivamente. El ojo se ha convertido en ojo humano.

—Karl Marx, *Manuscritos económico filosóficos de 1844* (1968, p. 118-119)



Introducción

Que el cuerpo sea una realidad que cabe pensar desde disciplinas ajenas a las ciencias naturales y fisiológicas es, al día de hoy, una verdad irrefutable. Sin embargo, esto no siempre ha sido así. Durante mucho tiempo, la filosofía desdeñó la posibilidad de darle un lugar al cuerpo dentro de sus constelaciones teóricas. Al fin y al cabo, ¿qué nos puede decir el cuerpo de lo eterno, ilimitado e inmutable cuando es, a todas luces, perecedero y limitado?, ¿qué aporta el cuerpo a una comprensión de lo humano si lo que caracteriza al hombre es la razón, su capacidad para el discurso y el lenguaje? En la mitad del siglo XVII, Spinoza advertía: «Nadie, en efecto, ha determinado por ahora qué puede un cuerpo, esto es, a nadie hasta ahora se le ha enseñado la *experiencia* que puede hacer un cuerpo por las solas leyes de la naturaleza» (E. III, 2, esc. énfasis propio).

Con esto, Spinoza pone sobre la mesa un problema que brilla por sus consecuencias éticas y políticas. Al preguntarnos ¿qué puede un cuerpo?, interrogamos —desde una dimensión afectiva— por

la potencia de actuar del hombre, la capacidad para afirmar la existencia de cada individuo y, a mayor escala, de cada comunidad. La política, lejos de reducirse al intercambio y enfrentamiento de intereses razonados en el ámbito del habla pública, supone un ejercicio de composición en medio de una multiplicidad corporal; la puesta en marcha de procesos de individuación y técnicas de gobierno que hacen del cuerpo su materia prima. Así, el cuerpo aparece no solo como un objeto de reflexión que vale la pena pensar desde una perspectiva filosófica, sino que también es una realidad a considerar cuando se tematiza la articulación política de una comunidad, los mecanismos de opresión y los dispositivos de subjetivación que actúan sobre ella y las posibles vías de emancipación que están a su alcance.

Ahora bien, que Spinoza haya sentado las bases para una consideración filosófica del cuerpo no implica que la dimensión política de la corporalidad se reduzca a su potencia afectiva. En la primera mitad del siglo XX, momento en el que las dinámicas del capitalismo industrial han colonizado definitivamente el mundo de la vida y el avance del fascismo en Europa se presenta como una realidad palmaria, Walter Benjamin interroga, desde una visión materialista y estética, las

capacidades políticas del cuerpo. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2008a) es un ensayo en el que, a través de una investigación que cuestiona el origen y estructura de la obra de arte moderna, se dirime la condición del sujeto de masas de la modernidad industrializada y se vehicula una apuesta política en la que el cuerpo, en su calidad de aparato estético que modela nuestra experiencia del mundo, ocupa un lugar central. En su «epílogo» se señala la existencia de dos dispositivos políticos cuyas condiciones de posibilidad están ligadas a la aparición de la fotografía y del cine en cuanto mediaciones técnicas que masifican el acceso a las imágenes y ponen en vilo los criterios y conceptos tradicionales que determinaban qué era una obra de arte. Para Benjamin (2008), si el fascismo se vale de la reproductibilidad técnica para poner en marcha una estetización de la política, el comunismo ha de incorporar el aparataje técnico para desplegar una «politización del arte» (p. 85).

Así pues, al lector de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* no le queda otra que preguntarse: ¿qué significa tal estetización de la política?, y, con mayor urgencia, ¿qué implica la politización del arte? No obstante, determinar el sentido de esta apuesta no es una tarea fácil, en la medida

en que la disposición dialéctica del texto impide fijar positivamente la postura de Benjamin. A primera vista, se podría suponer que se trata de una invitación a una «utilización organizativa y propagandística del arte para la lucha de clases» (Habermas, 1975, p. 327); es decir, a un uso del arte —y de los medios técnicos de reproducción que lo soportan— en el que se consolide una plataforma que permita masificar los conflictos que atraviesan la sociedad para, finalmente, organizar a las masas en favor de la causa proletaria.

Ahora bien, eso implicaría desconocer que la reflexión política de Benjamin no nace de un materialismo *avant la lettre*, sino, más bien, de una relectura de lo material que busca «introducir en el espacio de lo político su materia primera —el cuerpo— y, viceversa, [que hace] hincapié en la constitución y estructuración en tanto imagen de esa materia» (Weigel, 1999, p. 30). La exhortación a una politización del arte no se reduce a la articulación de una política estética que ataque la autoconciencia ideológica de la masa a través de la exposición cruda de lo real; antes bien, se la puede entender como la puerta de entrada a un problema análogo al planteado por Spinoza. Con ella, Benjamin nos invita a pensar *qué puede una imagen*, lo cual, a su vez, entraña una interrogante que interpela

la experiencia de la que es capaz un cuerpo. De ahí que, si queremos aventurar un posible significado de dicha apuesta, sea necesario poner de presente el carácter histórico y político de la experiencia y el cuerpo. A partir de ahí, podremos enfrentar la siguiente pregunta: inmerso en el modo de producción capitalista y enmarcado en una época en la que las imágenes se intercambian, consumen y olvidan como una mercancía cualquiera, ¿puede el arte ser la sede de procesos de subjetivación encaminados a la emancipación? En otras palabras, ¿puede la imagen reestructurar la experiencia y perceptibilidad en la que está inscrito el cuerpo del sujeto moderno?

La modernidad o la crisis de la experiencia

No es irrazonable suponer que la experiencia de la que es capaz el hombre es un hecho dado e inalterable, independiente de los cambios históricos y de las transformaciones materiales de las sociedades. Si pensamos la experiencia al nivel de la percepción, la posibilidad de que diversos sujetos observen un mismo acontecimiento sensorial parece indicar que participan de la misma estructura espacio-temporal; si la pensamos al nivel de la razón, la posibilidad de dar con un conocimiento veraz y legítimo de la realidad que esté al alcance de todos comporta

la existencia de estructuras cognitivas y categoriales que atraviesan la totalidad de las comunidades humanas, sin importar sus determinaciones históricas y culturales. De ser así, la experiencia sería un continuo ajeno al devenir histórico, y la filosofía estaría en la capacidad de posicionarse como un saber en el que se esclarecen las condiciones de posibilidad del conocimiento en general al dibujar las condiciones de posibilidad de toda experiencia.

La filosofía trascendental kantiana es la consumación de una comprensión de esta naturaleza. Al atestiguar el nacimiento de la ciencia moderna, Kant se enfrentaba a dos problemas: «primero, la cuestión de la certeza del conocimiento, que es permanente; segundo, la cuestión de la dignidad de una experiencia, la cual era efímera» (Benjamin, 2016, p. 162). La crítica kantiana, que se movería entre estas dos cuestiones, busca darle legitimidad a un conocimiento duradero de la realidad al dignificar la experiencia como el lugar o camino que conduce a la certeza. Para hacer esto posible, fue necesario que Kant inmortalizara el modelo de experiencia presentado por la física mecánica, lo cual significaba «sin duda que su obra [fuera] ejecutada sobre una experiencia reducida al mínimo de significado» (Benjamin, 2016, p. 163); *La crítica de*

la razón pura moviliza y encubre, por tanto, una reducción mitológica del significado de experiencia. Para Benjamin, la fundamentación epistemológica de un concepto superior de experiencia no es solo posible, sino que es una necesidad teórica (y, como mostraremos más tarde, política) en la medida en que una restricción de la experiencia es una restricción de la filosofía.

Así pues, esta crítica al programa kantiano connota la presencia temprana de un derrotado que se distingue por su constancia en una obra tan disímil como es la de Walter Benjamin. La experiencia de la que es capaz el ser humano no es una realidad dada de antemano e inmutable, por el contrario, es susceptible a metamorfosis; está inscrita en la producción material del hombre a lo largo de la historia. La filogénesis humana se puede leer como un proceso en el que tienen lugar una serie de transformaciones que trastocan la dinámica de la apercepción estética. Las preocupaciones histórico-filosóficas de Benjamin le permiten rastrear en cada fenómeno de origen,¹ acontecimiento o temporalidad

1 Por «fenómeno de origen» no se ha de entender lo que es primero en un orden genético y causal. Se trata, más bien, de una noción que captura la irrupción imprevisible de un nuevo tiempo histórico; así, el origen «no designa el devenir de lo nacido, sino

histórica la articulación de una sensibilidad particular, de una relación *sui generis* entre el hombre y el mundo. De esta manera, reconocer cada experiencia «en toda su estructura como una experiencia temporal singular» (Benjamin, 2016, p. 163) abre un horizonte de investigación capaz de problematizar los condicionantes materiales e históricos de la corporalidad.

Asumir el problema de la experiencia como un problema histórico es una invitación soterrada a pensar el cuerpo como un elemento concreto en el que se cristalizan y expresan cambios estructurales y sociales. No se trata simplemente de que las transformaciones sociales impliquen un cambio en las prácticas discursivas a partir de las cuales se comprende el cuerpo; más bien, se trata de pensar la variabilidad de la experiencia a la luz de la alteración material y perceptiva de la corporalidad. En un enfoque materialista que se atuviera a los lineamientos de un marxismo ortodoxo, ello supondría la realización de un

lo que les nace al pasar y al devenir» (Benjamin, 2010, p. 243). La tarea que le compete al historiador materialista no es la de rastrear los nexos causales que definen el campo de emergencia de un acontecimiento, sino plasmar, desde un punto de vista, las tensiones dialécticas que cobijan determinado fenómeno de origen.

análisis económico-político en el que se pusiera de manifiesto la determinación causal de las relaciones y condiciones de producción sobre el cuerpo humano; a fin de cuentas, la base material y productiva condiciona la totalidad de las formas de conciencia, así se trate de la conciencia sensorial.

Sin embargo, Benjamin nos muestra una puerta de acceso diferente a la economía. Si la exposición del entramado causal en el que interactúan economía y cultura corrió por cuenta de Marx, la tarea que Benjamin (2005) se otorga es la de exponer el entramado expresivo; esto es, no busca hacer evidente la génesis económica de la cultura, sino poner de manifiesto la *expresión* de la economía en su cultura. Con ello nos hace partícipes de una visión materialista que «suprime radicalmente la separación entre estructura y superestructura porque se plantea como único objeto la praxis en su cohesión original, es decir, como «mónada»» (Agamben, 2007, p. 181). Benjamin emprende, por tanto, la búsqueda de prácticas humanas y manifestaciones culturales que alberguen la posibilidad de erigirse como fuerzas representativas que expresen, desde un punto de vista singular y único, los cambios experienciales de una totalidad histórica. Ahora, esta búsqueda no está referida a una totalidad histórica cualquiera,

sino, antes bien, Benjamin ciñó sus pretensiones teóricas a un fenómeno de origen determinado, a saber: la modernidad industrial de los siglos XIX y XX y la experiencia que le corresponde.

Así, el diagnóstico benjaminiano de la modernidad capitalista es claro y palmario: es una temporalidad histórica signada por un continuo empobrecimiento de la experiencia. El modo de producción capitalista no solo se sostiene a partir de una creciente pauperización económica que obliga a los trabajadores a mercantilizar su fuerza de trabajo, sino que, al mismo tiempo, las condiciones de producción industriales connotan una pobreza interior,² un déficit en la articulación

de experiencias narrables. El síntoma que acusa, en un primer momento, la pobreza del sujeto moderno es la alienación de «la facultad concreta de intercambiar experiencias» (Benjamin, 2009, p. 41), esto es, la pérdida del arte de narrar. La narración, fenómeno lingüístico ante todo oral y ligado a condiciones de producción artesanales, es una *técnica de comunicación* cuya ausencia indica un cambio profundo en la forma en la que el hombre habita el mundo. Que los soldados que volvieron a casa tras la Primera Guerra retornaran más pobres en experiencias comunicables es una prueba fehaciente de la disipación del arte de narrar:

Toda una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde lo único que no había cambiado eran las nubes; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivos, el diminuto y frágil

2 En cierta medida, Adorno y Horkheimer (2016) capitalizan esta idea en *Dialéctica de la Ilustración*. Para ellos, la dinámica de la Ilustración, que se puede pensar como otra manera de nombrar a la modernidad, comporta la postulación de un sujeto que se posiciona como «la única y vacía autoridad. [Así], toda fuerza de la naturaleza se redujo a mera, indiscriminada resistencia frente al poder abstracto del sujeto» (p. 134). La razón instrumental, propia de la Ilustración, articula una relación cognoscitiva con la naturaleza mediada por la dominación, y para esto supone un sujeto lógico, vacío y abstracto que conoce la realidad a costa de negar la multiplicidad y diferencia y establecer su superioridad frente a la naturaleza indeterminada. La subjetividad de la Ilustración se puede pensar, entonces, como una subjetividad pobre, incapaz de hacer parte de una experiencia

asentada en la diferencia y no en la identidad. Benjamin, por su parte, señala, primero, que la experiencia propia de la Ilustración es «una experiencia reducida al mínimo de significado» (2016, p. 163) y, segundo, que la destrucción del aura implica la configuración de una «sensibilidad [dispuesta solo] para lo homogéneo en el mundo» (2008, p. 57).

cuerpo humano. (Benjamin, 2016, p. 217, énfasis propio)

Podemos preguntarnos, entonces, ¿qué es eso que ha cambiado o qué comportaba la narración en cuanto una manera de estar en el mundo? Parece que las posibilidades e imposibilidades lingüísticas son el índice de comprensión a partir del cual se expresan transformaciones materiales en el aparataje técnico que mediatiza nuestra relación con la realidad. El lenguaje es la casa de la experiencia, y la aparición de nuevas mediaciones técnicas tiene incidencia sobre las capacidades semánticas de la lengua. De ahí que la primera producción industrial de la muerte diera lugar a cuerpos incapaces de asimilar y transmitir lo que acababan de atestiguar. Solo el libro o la prensa tenían la facultad para comunicar lo ocurrido, sin que eso supusiera que en ellos se fraguaba la transmisión de una experiencia.

Y es que el libro y la prensa son técnicas de comunicación modernas que están a las antípodas de la narración. Mientras el libro trae consigo la autoría y el derecho de propiedad del productor, por lo cual «el lugar de nacimiento de la novela es el individuo en soledad» (Benjamin, 2009, p. 45), la narración, al transitar por la oralidad, carece de un yo

que se posicione como su autor definitivo y pertenece, más bien, a la sabiduría tradicional de cierta comunidad y a la experiencia que le es propia. A su vez, el libro supone un cierre del sentido, una fijeza en la historia relatada, mientras que la narración, por el contrario, está abierta a la producción de nuevos significados, puesto que «narrar historias ha sido en todo tiempo el arte de narrarlas otra vez» (Benjamin, 2009, p. 49).

Por su parte, la información, forma de comunicación propia de la prensa, busca transmitir objetivamente un acontecimiento o mensaje cercano, darle una explicación a cada hecho. Si bien en cada mañana la prensa nos informa sobre las novedades que circulan alrededor del globo, la sobreproducción de información es solo un signo de la pobreza creciente en historias narrables. A la narración, a diferencia de la información, no le puede interesar menos la transmisión del «en sí» de un hecho; no busca explicar un acontecimiento, antes bien, intenta brindarle autoridad a la experiencia que comunica al pautar una lejanía fundamental. En cada caso, la narración exige que las historias se guarden al interior de la *memoria* del oyente y que se conviertan en acervo de su propia experiencia, mientras que la información se caracteriza por la

fugacidad y la ausencia de huellas mnémicas duraderas.

Entonces, parece que en la participación en la transmisión de experiencias se articulaba un sujeto particular, de suerte que la pregunta por el empobrecimiento de experiencias se puede plantear como una instancia que interroga el proceso de subjetivación que la modernidad supone en virtud de su ordenamiento material y técnico. A esto se le suma el hecho de que, dado este cambio en la subjetividad, se propone una forma diferente de conocimiento. La experiencia involucraba la construcción de un conocimiento que partía de «la memoria [en cuanto] la facultad épica por excelencia» (Benjamin, 2009, p. 55), es decir, la estructuración de un saber épico que se transmite desde la lejanía y que, con ello, teje la cadena de la tradición.

El que la decadencia del aura suponga tanto «la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural» como la incapacidad para atestiguar «la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse» (Benjamin, 2008, p. 55-56), nos invita a pensar que es necesario poner en relación «el concepto de aura con [la] teoría de la experiencia» (Fernández, 1992, p. 115). De este modo, la clausura de la lejanía anuncia

un cambio doble en la constitución del hombre moderno: primero, se instaura un paradigma de saber y conocimiento en el que la tradición, la memoria y la experiencia que estas transmitían y legaban ya no tendrán lugar; segundo, se gesta la ruptura con una relación mágica entre naturaleza y hombre donde era posible experimentar el aura de una aparición gracias a que se podía «invertirla con la capacidad de alzar la mirada» (Benjamin, 2014, p. 199). En suma, la modernidad rompe con el misterio «del [que] se habló desde siempre con la imagen del velo, que es un viejo cómplice de la lejanía» (Benjamin, 2005, p. 371). La pérdida del aura y el empobrecimiento de la experiencia son, por tanto, fenómenos modernos que parten de la misma premisa, a saber, que las mismas técnicas de producción, ya sean propias del orden del arte o del ámbito del habla, configuran cierto tipo de recepción que, por su parte, acusa la configuración de un modelo determinado de humanidad.

De alguna manera, Benjamin parece compartir la afirmación de Freud en *El malestar en la cultura* (1996) según la cual «el hombre ha llegado a ser, por así decirlo, un dios con prótesis» (p. 3024). Para Freud, en el juego entre la debilidad y precariedad del hombre como animal y las amenazas y exigencias que

el mundo exterior le presenta, aparece la necesidad de la técnica como una mediación capaz de establecer una relación más afortunada con la naturaleza indeterminada al posibilitar su dominación. Sin embargo, lo interesante aquí es el uso de la noción de *prótesis*, puesto que da a ver que la construcción histórica de la subjetividad se manifiesta en un nivel corporal, en transformaciones en la organización de la *physis* y sensibilidad humanas, y no solo en modificaciones de los espacios discursivos a partir de los cuales interrogamos a la realidad, a la vez que comprendemos a lo humano.

En esa medida, los cambios que comporta el empobrecimiento en experiencias de la subjetividad moderna, al estar inscritos en la elaboración de innovaciones técnicas, están ligados a la corporalidad humana, es decir, a la producción de la sensibilidad como un aparato estético cuyas posibilidades varían en función de las prótesis que lo constituyen. Así, el cuerpo, gracias a sus transformaciones perceptivas, deviene mónada que cristaliza la dialéctica inherente a determinados cambios estructurales y sociales, «pues el modo y manera en que la percepción sensible humana se organiza —como *medio* en el que se produce— no está solo natural sino también históricamente condicionado» (Benjamin,

2008, p. 56, énfasis propio).³ Todo acto de la percepción supone una superficie técnica de inscripción (Déotte, 2012), un aparato estético que lo soporta y mediatiza.

Cuerpos sin memoria: la diferencia entre experiencia y vivencia

Ahora bien, las capacidades del *sensorio humano* (noción benjaminiana que aprehende la naturaleza medial, histórica y prostética del cuerpo y de la percepción) están atadas tanto al mundo de la técnica como a las variaciones de los estímulos que circulan en nuestro campo visual y perceptivo. En la experiencia sensible es imposible establecer una división tajante entre el cuerpo que percibe y la cosa percibida, puesto que «el enigma consiste en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, el que mira todas las cosas, puede también mirarse y reconocer entonces en lo que ve, el «otro lado» de su potencia vidente» (Merleau-Ponty, 1986, p. 16). Existe, pues, una imbricación entre el cuerpo y el mundo: el cuerpo es un pliegue de la carne del mundo y no un ego cuya percepción se posiciona a distancia del objeto percibido.

3 A la luz de esta constatación, se vislumbra que «el cuerpo [puede ser], al mismo tiempo, la matriz y el lugar de ajustes de cuentas de la historia» (Weigel, 1999, p. 88).

Así, en la medida en que el circuito sensorial funda la posibilidad de la mirada en el entrelazamiento precategorial entre cuerpo y mundo, entre vidente y visible, es posible afirmar —como lo hace Buck-Morss (2005) al dilucidar la condición de la corporalidad en la obra de Benjamin— que la percepción no depende solo de las capacidades biológicas y técnicas del cuerpo, sino que esta «comienza y termina en el mundo» (p. 182). De esta manera, el campo del circuito sensorial

se corresponde con el de la «experiencia», en el sentido filosófico clásico de una mediación de sujeto y objeto, y, sin embargo, su misma composición vuelve simplemente irrelevante la así llamada «división entre sujeto y objeto», que era la plaga persistente de la filosofía clásica. Para diferenciar nuestra concepción de la concepción más limitada y tradicional del sistema nervioso humano que aísla artificialmente la biología humana de su ambiente, llamaremos *sistema sinestésico* a este sistema de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico. (Buck-Morss, 2005, pp. 182-183, énfasis propio)

Al hablar de cuerpo en Benjamin, no designamos una realidad que se comporta a la manera de un sistema cerrado que se sustrae a cualquier tipo de agencia exterior; antes bien, nos referimos a un sistema sinestésico susceptible de cambios, bien sea por el surgimiento de innovaciones técnicas, ya que «toda técnica es «técnica del cuerpo» [y por ello] figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne» (Merleau-Ponty, 1986, p. 26), o bien sea por la transformación de los estímulos sensibles que articulan el espacio de la experiencia.⁴ Así pues, la crisis moderna de la experiencia no se debe solo a la imposición de nuevas técnicas perceptivas; existe también un condicionante atmosférico: la consolidación de la urbe moderna y el surgimiento de la multitud.

Para Benjamin, la obra de Baudelaire ostenta un privilegio expresivo a la hora de presentar la transformación estructural de la experiencia del transeúnte moderno en la medida en que despliega su acto poético en un momento

4 Miriam Hansen (2012) señala la importancia que tiene el hecho de que Benjamin use la palabra *Leib* en vez de *Körper* a la hora de referirse al cuerpo. Mientras la primera designa el cuerpo material y fisiológico, la segunda aprehende el cuerpo vivo, es decir, al cuerpo como una dinámica, como una historia.

en el que París era la escena de la alborada de la modernidad. *Las flores del mal* trasluce la constitución recíproca y correlativa de la multitud urbana y la ciudad moderna e industrial, a pesar de que «Baudelaire no describe ni la ciudad ni a los habitantes, renuncia que le puso en situación de evocar a los unos mediante la figura de la otra» (Benjamin, 2014, p. 169). No obstante, el análisis crítico de los poemas de Baudelaire arroja un diagnóstico diferente de la condición moderna. No se trata sin más de que el origen de la modernidad sea el lugar en el que se gesta un empobrecimiento creciente de experiencias (*Erfahrung*), sino que estas han sido reemplazadas —al interior de la vida social y material del hombre moderno— por vivencias (*Erlebnis*).

Mientras la noción de *Erfahrung* está ligada a la integración del individuo en un contexto social a través de la tradición, a la vez que a la idea de aura como una relación única e irrepetible de los seres humanos con los objetos naturales y con sus producciones materiales, la noción de *Erlebnis* se refiere a gestos automáticos y modos de comportamiento mecánicos y desconectados; a una respuesta que implica en el ser humano «todo lo contrario de una «experiencia unida al conocimiento», [y] se trata más bien de un acto que engulle,

devora objetos, sensaciones y «vivencias», dirigidos hacia las masas con un único fin: la fascinación» (Fernández, 1992, p. 46). El detrimento moderno de la experiencia en favor de la vivencia moviliza la producción poética de Baudelaire. En el corazón de sus escritos encontramos la instauración de la vivencia del *shock* como norma perceptiva; la causa literaria de Baudelaire suponía «detener con toda su persona, espiritual y física, cualquier *shock*, da igual de qué viniera» (Benjamin, 2014, p. 164).

El transeúnte de la ciudad moderna es un sujeto cuyo sensorio está sometido a un entrenamiento perceptivo reglado por el ritmo de los *shocks*. Sea en medio de la multitud, en la cadena de montaje o en las salas de proyección cinematográfica, el cuerpo que habita la urbe moderna tiene que lidiar constantemente con estímulos que se le abalanzan como un proyectil, por lo cual le es preciso asumir la postura de un esgrimista que se defiende de los ataques perceptivos que el ordenamiento material de la ciudad no le deja de arrojar. Ahora, ¿qué implicaciones trae la consolidación del *shock* como norma perceptiva? Para Benjamin —y para nosotros— el psicoanálisis ofrece herramientas teóricas para dirimir esta cuestión.

El fenómeno fundacional del psicoanálisis, esto es, la histeria como una enfermedad somática inexplicable por razones anatómico-fisiológicas, le permitió a Freud (1996) vislumbrar que «ciertas singulares alteraciones somáticas no eran sino el resultado de ciertas influencias psíquicas» (p. 2730). Este no era un hallazgo menor. Con él era posible afirmar que elementos de la realidad psíquica tenían poder causal sobre la corporalidad y que los síntomas histéricos tenían un sentido en la medida en que eran el resultado de la genealogía psíquica del paciente. Se erigía, entonces, la duda sobre la relación entre psique y soma, que si bien se presentaban como dos realidades diferentes, parecían tener un sustrato común.

Así pues, Freud se enfrentó al siguiente problema: si la existencia patológica nos muestra que los procesos somáticos tienen una etiología psíquica, ¿es posible que la realidad psíquica se construya a partir de las afecciones corporales? Si ello fuera cierto, psique y soma, a pesar de ser dos instancias diferenciables, conformarían una única realidad. De este modo, el desarrollo ontogenético del psiquismo estaría atravesado por las huellas corporales de cada quien, y la realidad psíquica se articularía como una *representación* de lo que se presenta en el soma. La pulsión,

que es «un concepto límite entre lo anímico y lo somático» (Freud, 1996, p. 2041) adviene justamente como un auxiliar teórico que aprehende la constitución somática de lo psíquico y la realidad psíquica de lo somático.

El psicoanálisis rompe la dicotomía entre mente y cuerpo para develar la constitución recíproca de soma y psique. Podríamos pensar que la diferencia que Benjamin establece entre experiencia y vivencia es una forma de capitalizar tal idea en otro registro del saber. Si psique y soma hacen parte de la misma unidad, y si el cuerpo, la sensibilidad y el aparato perceptivo son dependientes de las condiciones materiales e históricas de las sociedades, las transformaciones técnicas y perceptivas, entre las que se cuenta la construcción de la urbe moderna, tendrán repercusiones en el colectivo corporal y, por tanto, en la articulación psíquica del tejido social.

No se trata de que la base material determine la falsa conciencia de la sociedad. Más bien, la forma en la que en la praxis se modela materialmente la corporalidad tiene una expresión y *representación* psíquicas, que solo son una arista más de la práctica humana. Por tanto, en la medida en que hay una producción social y material de cuerpos, hay también una producción de los dispositivos

psíquicos desde los cuales se constituye el sujeto. Por ello, que el sistema sinestésico de la modernidad esté atravesado por la imposibilidad corporal de tener experiencias comporta consecuencias psíquicas. Así, el elemento neurálgico que falta en la vivencia, y cuya ausencia es característica en la constitución de la subjetividad moderna, es, en pocas palabras, la capacidad de tener memoria, «el proceso mismo en el que [la rememoración] se teje» (Benjamin, 2016, p. 317).

La disección del aparato psíquico devela las razones que explican dicha impotencia mnémica. El psiquismo se divide en dos sistemas: uno encargado de recibir las percepciones y otro en el cual tales percepciones se convierten en huellas mnémicas. Así, mientras un sistema constituye la parte del organismo que recibe y se defiende de los estímulos, el otro permite que estos tengan una inscripción duradera. Ahora bien, «el fenómeno inexplicable de la conciencia nace en el sistema receptor en lugar de las huellas duraderas» (Freud, 1996, p. 2809); es decir, para el sistema consciente, en cuanto sistema cuya tarea es la defensa del yo frente a los estímulos, es imposible acometer la recepción de las percepciones a la vez que la consolidación de estas como huellas duraderas.

El problema viene a ser que las condiciones perceptivas han cambiado radicalmente en la ciudad moderna. El hombre que circula en la multitud es un sujeto que vive a la defensiva, que debe elaborar un alto grado de conciencia para responder automáticamente a los estímulos que la estructura material de la urbe le arroja, puesto que, si no lo hace, los *shocks* desencadenarían un efecto traumático. El precio que se paga por este aumento de la conciencia, por la instauración de la vivencia del *shock* como norma de la cotidianidad, es la imposibilidad de que los estímulos dejen huellas duraderas⁵ en otro sistema, de que sean estímulos susceptibles de rememoración; es decir, se sacrifica la integridad de los contenidos de la experiencia al integrarlos en la conciencia y darles un orden temporal (Wolfin, 1994). En la modernidad solo hay espacio para el recuerdo voluntario y consciente,

5 Recordemos que una de las características de la información como técnica de comunicación es la fugacidad e incapacidad para dejar huellas mnémicas duraderas. La decadencia del aura supone, por su parte, que la obra de arte deja de ser un vehículo de la tradición en la medida en que la autenticidad, arraigada a su duración material y a las huellas que el pasar del tiempo deja en ella, deja de ser un criterio que la determina. De esta manera, no resulta extraño que «los materiales adecuados al mundo moderno [entre los que están] el acero y el cristal, no permiten dejar huellas» (Fernández, 1992, p. 167) que motiven la rememoración.

mas no para la memoria involuntaria en la que cierto estímulo pueda actualizar lo que parecía expirado.

Una novela del carácter de *En busca del tiempo perdido* es el testimonio cultural de esta neutralización social de la memoria. En ella, Proust intenta producir sintéticamente la experiencia cuya génesis natural ha sido coartada por las condiciones sociales e industriales de la modernidad (Benjamin, 2014). El ejercicio literario de la memoria involuntaria es el último clamor de una generación que «había perdido todo los apoyos corpóreo-naturales de la rememoración y, más pobre que las anteriores, estaba librada a sí misma» (Benjamin, 2005, p. 396). Ahora, perder las capacidades corpóreas para la rememoración no se reduce a la incapacidad para citar el pasado individual. El peligro político de la producción de cuerpos sin memoria yace, ante todo, en la obturación del encuentro entre ese pasado individual y el pasado colectivo en el registro de la memoria.

La vivencia del *shock* se puede tomar, entonces, como la encarnación existencial de la ideología del progreso. El sujeto moderno está inserto en un automatismo en donde su vida se le presenta como una cadena progresiva de datos; al estar capacitado solo para

el recuerdo consciente, la temporalidad en la que discurre es vacía y homogénea. La barbarie que lo cobija le es invisible; la visibilidad de su presente es ajena al pasado oprimido que lo soporta. Para el Benjamin que escribe *Sobre el concepto de historia* (2008), la posibilidad de lo nuevo, antes que jugarse en la proyección utópica hacia el futuro, está supeditada al reencuentro rememorativo entre un presente reminiscente y un pasado sollicitante. Si eso es cierto, ¿cómo se le puede dar cabida a una nueva perceptibilidad del presente cuando de entrada está negada la posibilidad corpórea de despertar las fuerzas revolucionarias del pasado? La detención mesiánica del acaecer supone entablar una lucha por el pasado oprimido; el despliegue de una nueva técnica de la rememoración en la que la conjunción de lo actual con lo pretérito permita realizar un cortocircuito con las lógicas progresivas y catastróficas del presente. Por ello, precisamos de un dispositivo de subjetivación que rompa la alienación sensorial que compone al sistema sinestésico moderno y que, de esta manera, sienta las bases para la articulación de una nueva experiencia. Politizar el arte es, por tanto, una respuesta a la disposición anestésica en la que ha caído el sensorio humano (Buck-Morss, 2005). Se trata, en otras palabras, de

capitalizar un terreno de actuación política inédito y plenamente moderno: la imagen.

La politización del arte o la política como imagen

En un texto publicado en 1929 titulado *El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea*, Benjamin intenta rescatar la fuerza revolucionaria que esconde la experiencia que moviliza a la vanguardia surrealista. Detrás de su producción artística, el surrealismo encubre una forma de experimentar la realidad en la que lo envejecido y olvidado, las cosas esclavizadas y esclavizantes, son el motivo para desplegar un nihilismo revolucionario, es decir, una organización política del pesimismo en la que se cambia «la mirada histórica al pasado por otra política» (Benjamin, 2016, p. 306). Benjamin denomina tal experiencia «iluminación profana» y, a partir de ella, puede hallar dos características políticas fundamentales de la modernidad capitalista: en primer lugar, se descubre «en el espacio de lo que es la actuación política el espacio integral de las imágenes» (Benjamin, 2016, p. 315); y, en segundo lugar, se hace evidente que «el colectivo es corporal. Y la *physis* que se le organiza a través de la técnica solo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes» (Benjamin, 2016, p. 316).

La imagen alberga la potencia política de reestructurar la dinámica del sistema sinestésico en la medida en que es capaz de abrir nuevos horizontes sensibles y, con ello, nuevos paradigmas de experiencia; es decir, a través de la imagen se reactivan las habilidades del cuerpo como medio para imaginar nuevas formas de experiencia. De ahí que el reclamo de Benjamin por

un nuevo tipo de experiencia, un tipo de experiencia superior, [que cristalice] en el ensayo sobre el surrealismo de manera ejemplar, pues en él se esbozan tanto los presupuestos epistémicos cuanto las consecuencias políticas de una tal renovación y expansión de la experiencia. La noción de una «iluminación profana» se cuenta entre las condiciones teóricas de la expansión de la experiencia y las formas de conciencia, mientras que la idea de un «espacio del cuerpo y la imagen» es la clave para aprehender la dimensión política de tal ensanchamiento de la experiencia. (García, 2015, p. 114)

La estetización de la política y la politización del arte son dispositivos que operan al nivel de la imagen. Sin embargo, que la imagen adquiera este rol en la disputa política,

bien sea en calidad de dispositivo de emancipación o como mecanismo de sujeción, no sería posible sin la articulación histórica de un nuevo sujeto y objeto político: la masa de la gran ciudad.

Foucault (2006) muestra cómo la emergencia de la ciudad en el siglo XVIII implica un desplazamiento en las tecnologías de poder. El momento en que el poder del feudalismo —asentado en la dominación y delimitación de un territorio— entra en crisis por la aparición de la ciudad como un espacio autónomo al ejercicio del poder del señor feudal es, a su vez, el momento en el que aparece la pregunta que está a la base del desarrollo de las técnicas modernas de gobierno: «¿cómo ejercer la soberanía sobre la ciudad?» (Foucault, 2006, p. 85).

Así, en la medida en que la ciudad ya no se conforma por un entramado de súbditos que, en cuanto individuos, son sujetos de derecho dependientes de la voluntad del soberano, los mecanismos de poder deben reformularse. En la urbe el poder no se ejercerá en el eje delineado por la relación entre súbditos y soberano, antes bien, tendrá lugar en la forma de una gestión técnica y política de la *población*. De ahí que, para Foucault (2006), sea necesario establecer una diferencia entre

«soberanía» y «gobierno». Si la soberanía se despliega sobre una colección de sujetos jurídicos atados a una única voluntad, el gobierno se juega en la administración de «un personaje político absolutamente nuevo, que hasta entonces no había existido (...); ese nuevo personaje que hace una entrada notable y además señalada desde muy pronto, en el siglo XVIII, que es la población» (Foucault, 2006, p. 88).

La población, lejos de ser un conjunto de individuos, comprende una serie de procesos naturales entre elementos cuya dinámica depende de diversas variables. Por su parte, la diversidad de variables hace que la población, primero, no sea ya un dato positivo y transparente (como sí lo eran los súbditos en tanto la sumatoria de individuos que pueblan un territorio) y, segundo, que ella escape a la cartografía del poder estructurada por la acción directa y voluntarista del soberano. De esta manera, los mecanismos de poder propios del gobierno como técnica están atravesados por la imposibilidad de realizarse como mandato o imposición y, más bien, se despliegan como gestión de las variables que le dan una figura determinada a la población. En consecuencia, se empieza a perfilar una técnica de poder radicalmente nueva; no se trata de «obtener la obediencia del súbdito a la voluntad del soberano, sino [de] influir sobre cosas

aparentemente alejadas de la población, pero que, según hacen saber el cálculo, el análisis y la reflexión, pueden actuar en concreto sobre ella» (Foucault, 2006, p. 95).

En cierta medida, el problema de la aparición de la masa y la multitud en la ciudad del siglo XIX, de particular interés para Benjamin, puede equipararse al surgimiento de la población en el siglo XVIII como un nuevo sujeto y objeto político. Lo que Foucault intenta poner de presente es que la población entra en una correlación tanto con las técnicas modernas de poder y los mecanismos de seguridad como con las prácticas discursivas y teóricas; ello permitió, entre otras cosas, la articulación de la estadística en la forma de una disciplina que se hace cargo de las variables que regulan los procesos inherentes a la población.

Así, surge la necesidad de controlar la multiplicidad que constituye la población, es decir, se precisa de «un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones cuyo fin es gestionar, gobernar, controlar y orientar» (Agamben, 2014, p. 17) los cuerpos individuales y el cuerpo-especie. Se trata, entonces, del campo de emergencia de dispositivos que, consolidados en disposiciones normativas, buscan disciplinar e individualizar los

cuerpos y, sobre todo, regularizar los procesos orgánicos de la población. Ahora, tal como piensa Agamben (2014), si «los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación» (p. 16), es posible afirmar que en la problemática del gobierno de la población está en juego la producción del sujeto que habita la ciudad moderna.

Es aquí donde el análisis de la población de Foucault y la reflexión sobre la masa de Benjamin hallan un terreno común. Para el Benjamin que escribe *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (2014), cuando se dice «masa», «no puede estar hablándose de ninguna clase, de ningún colectivo, sin importar cuál fuere su estructura. No se trata ahí sino de una amorfa multitud de transeúntes, del público de la calle» (p. 166). La masa, como la población, constituye una multiplicidad de humanos sin ningún criterio de organización; una serie de cuerpos que circulan por la ciudad. Ahora, al decir esto, no buscamos establecer una identidad absoluta entre «masa» y «población», como si Benjamin entendiera la dinámica de la masa moderna en la forma de una anatomopolítica que individualiza cuerpos y una biopolítica que masifica y controla los procesos de natalidad, morbilidad, mortalidad y longevidad del hombre en cuanto especie.

Sin embargo, sí creemos que ambos términos señalan un punto neurálgico en la realidad política de la modernidad: se debe controlar, organizar y administrar la multiplicidad de humanos que la ciudad reúne. La aglomeración masiva de cuerpos en la urbe moderna implica la producción de un mundo orgánico común (en el caso de Foucault) y de una perceptibilidad común (en el caso de Benjamin). Ahora, en ambos casos, el espacio común que forma esta multiplicidad de cuerpos es susceptible de gestión política, bien sea desde el control de los procesos biológicos que regulan la población, o bien desde la construcción sensible de la identidad de la masa. Así como la emergencia de la población supuso la irrupción de una serie de técnicas de poder que la controlan, la aparición de la masa comporta el surgimiento de un control perceptivo y un moldeamiento político de los cuerpos de la ciudad. Esto es, así como la administración de la población se juega en la intervención sobre los procesos que la regulan en cuanto cuerpo-especie, el gobierno de las masas se ejerce a partir de su articulación sensible en el terreno de la imagen.

Así pues, el fascismo administra la disposición anestésica de la masa moderna para realizar la estetización de la política, cuyo objetivo final es que las masas vivan su propia

alienación y destrucción en la forma de un goce estético (Benjamin, 2008). La decadencia del aura es una manera de nombrar una reestructuración de la mirada; un cambio perceptivo del hombre de masas cuya «sensibilidad para lo homogéneo en el mundo ha crecido tanto actualmente que, a través de la reproducción, sobrepasa también lo irrepetible» (Benjamin, 2008, p. 57). La consolidación de una perceptibilidad capacitada solo para la persecución de lo idéntico acusa una situación de vulnerabilidad sensible.

La masa, multiplicidad informe de cuerpos, está a la espera de una identidad. El fascismo capitaliza esta situación y, al obtener la facultad de tener un impacto sensible masivo gracias a las técnicas de reproducción, pone en circulación imágenes en las que la masa se ve a sí misma. En esta relación especular con la imagen, la masa adquiere una identidad a costa de la negación de su multiplicidad y de los antagonismos que le son inherentes; al fin y al cabo, «el fascismo ve su salvación en el permitir que las masas se expresen (en lugar de que exijan sus derechos)» (Benjamin, 2008, p. 83). Se trata, en otras palabras, de modular las evidencias sensibles a partir de las cuales la masa se constituye, de limitar figurativamente su lugar de enunciación a través de la exposición de una comunidad

identitaria del pueblo organizada en «desfiles gigantes y festivos, en descomunales asambleas, masivas celebraciones deportivas y, en fin, en la guerra» (Benjamin, 2008, p. 83).

Las políticas totalitaristas no serían posibles sin la irrupción de la reproductibilidad técnica como un fenómeno que reestructura la perceptibilidad común. En la imagen reproductible, la masa elabora una serie de identificaciones imaginarias que erradican de su autoconciencia las ausencias y conflictos que le son propias; esta dinámica hace evidente que «la reproducción en masa favorece la reproducción de masas» (Benjamin, 2008, p. 83).

Ahora, si el fascismo administra la alienación perceptiva, el comunismo busca la reconstrucción política del cuerpo. La politización del arte no impele al artista a convertirse en «maestro del arte proletario, [sino a] hacerlo funcionar (incluso a costa de su actividad artística) en lugares verdaderamente relevantes de cuantos constituyen ese espacio de imágenes» (Benjamin, 2016, p. 315); esto es, a situar su producción artística en el seno de ese espacio donde la imagen afecta el cuerpo. Si la obra poética de Baudelaire es el testimonio de la vivencia del *shock* en la urbe moderna, si los textos surrealistas son la expresión de

una iluminación profana, si la obra de arte única e irrepetible es el producto de una relación aurática con el mundo, es cierto que el arte, más que ser el vehículo de valores estéticos o éticos, es un espacio en el que se cristalizan diferentes formas de articular la experiencia.

El artista pone en juego su cuerpo en su producción, plasma en una imagen la dinámica de su sistema sinestésico; así como la imagen se hace cuerpo, el cuerpo puede hacerse imagen. Por ello, la invitación de Benjamin a politizar el arte no se restringe a la construcción de una plataforma propagandística que redunde en favor de la lucha de clases, antes bien, comporta

una tarea mucho más difícil, esto es, la de deshacer la alienación del *sensorium* corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas. (Buck-Morss, 2005, p. 171)

De un lado, la técnica que automatiza la existencia perceptiva del hombre en el trabajo y que posibilita la homogenización de la masa

es, al mismo tiempo, la que muestra una posible vía emancipatoria en el terreno de la imagen (Tackels, 1999). La técnica ha sometido al sensorio humano, se ha posicionado como una segunda naturaleza que domina al hombre antes que como una realidad que, al asimilarse como un órgano o prótesis, pueda potenciar sus capacidades perceptivas. La imagen puede reestructurar esta relación.

La práctica del montaje en Brecht es un ejemplo de la recomposición de las fuerzas y los medios técnicos de producción en el registro de la imagen. Brecht aún en su laboratorio teatral el texto épico, la producción visual de vanguardia y la producción musical de su tiempo, para ofrecer «una imagen del tiempo que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas (...) [lo cual es] una manera de decir que reexpone la historia a la luz de su historia más reprimida y sus deseos más inarticulados» (Didi-Huberman, 2008, p. 150). La reconfiguración de nuestra relación con la técnica posibilita, entonces, una nueva perceptibilidad en el presente y una nueva visibilidad de la historia.

Si la agencia del cambio en la historia es una tarea que le compete al sujeto de la memoria, tal como parece afirmar Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, la articulación

de cuerpos sin memoria es una fatalidad política. La consolidación de la vivencia del *shock* acusa la constitución de subjetividades incapaces de citar su pasado, tanto individual como colectivo. Sin embargo, la experiencia emancipatoria que inerva la corporalidad del colectivo a través del trabajo político de las imágenes no puede ser idéntica a la experiencia que la modernidad ha clausurado. La acción revolucionaria no se juega en la restauración actual de la realidad perdida, sino que, todo lo contrario, se juega en la producción de un nuevo presente mediado por la construcción de un pasado diferente; de ahí que «al retorno al origen mítico se [oponga] el recuerdo del pasado fallido» (Mayorga, 2003, p. 273). Devolverle al cuerpo sus capacidades perceptivas a través de la imagen significa, por tanto, la construcción de una nueva forma de memoria.

No se trata ya de restaurar la experiencia premoderna en la que el sujeto participaba de la tradición gracias a la disolución de su individualidad en un saber comunitario y en la narración. Las mediaciones técnicas que han suprimido la lejanía, el misterio y la tradición de la experiencia humana son una realidad, y sería ingenuo suponer que la barbarie perceptiva de la modernidad se soluciona con la erradicación de las nuevas técnicas de

comunicación y reproducción. Más bien, es menester reconducir las mediaciones técnicas para que estas se incorporen en aparatos perceptivos cuya mirada pueda reencontrar lo aurático en la tradición de los vencidos;⁶ esto es, con miras a la construcción de un hombre «capaz de la entera experiencia de lo humano. Capaz de escuchar a los sin voz. Cuya única posesión es el discurso más fuerte: el silencio del más débil» (Mayorga, 2003, p. 272).

Por lo anterior, la imagen que rompe las estructuras anestésicas del sistema sinestésico no inaugura simplemente una percepción novedosa del espacio social actual

6 Vale la pena precisar qué sentido le atribuimos a «lo aurático» en este contexto. Creemos que la definición del aura de una aparición en cuanto la posibilidad de «invertirla con la capacidad de alzar la mirada» (Benjamin, 2014, p. 199) connota la experiencia de una otredad y unicidad radical, implica la aparición perceptiva de una presencia que rompe el orden de la mirada. No obstante, la modernidad ha clausurado la posibilidad de experimentar el aura como presencia, por lo cual se hace necesaria su búsqueda *in absentia*. La memoria, en la medida en que se la entiende como la reapropiación de la historia a partir de los silencios que la estructuran, aparece así como un espacio privilegiado para darle un lugar a la experiencia del aura en el cuerpo del sujeto moderno; en la memoria, los cuerpos vencidos del pasado oprimido y reprimido nos devuelven la mirada. En la modernidad, solo lo que se hace presente en la forma de una ausencia y sustracción puede generar una ruptura en el orden del acaecer.

y la materialidad que lo soporta. También es el espacio de emergencia de una nueva mirada sobre lo que ha sido, de modo que esa nueva visualidad, que toma por objeto tanto el presente como el pasado, puede fraguar una dialéctica de la rememoración en la que la verdad o el sentido disputado de lo contemporáneo se puede asir en las realidades sustraídas y fallidas del pasado, a la vez que la verdad del pasado solo aparece en ella como interrupción de un presente solicitante. Al realizar esta doble apertura de la historia, la imagen inerva revolucionariamente al colectivo y le brinda capacidad de agencia a los cuerpos contemplativos de la masa.

Así, la experiencia emancipatoria que movilizaría la imagen como dispositivo de subjetivación revolucionaria sería, ante todo, una experiencia temporal. Una experiencia temporal que, vale la pena advertir, precisa de una rearticulación del cuerpo y sensorio humano. Ese espacio al que nos introduce la iluminación profana, aquel en donde la *physis* del colectivo es configurada por la imagen, «representa el momento de un *Jetztzeit* [tiempo-ahora] corpóreo que se ha tornado material» (Weigel, 1999, p. 39). La politización del arte podría entenderse, entonces, como la materialización corpórea del tiempo-ahora en cuanto una experiencia en la que el pasado

se manifiesta como ausencia o virtualidad que interrumpe la dinámica del presente. La erradicación de la alienación sensorial implicaría, en consecuencia, la construcción de imágenes que salvaguardarían la capacidad mnémica de los cuerpos y que, con ello, garantizarían la producción subjetiva de una descarga revolucionaria. Es en la conjunción sensible de la herida presente con la injusticia pasada donde la imagen puede despertar corporalmente la irrupción de un interés emancipatorio.

Conclusión: ¿qué puede una imagen?

En pleno barroco holandés, Spinoza preguntaba: ¿qué puede un cuerpo? Con ello abrió un horizonte filosófico de investigación en el que la pregunta ética y política por la afirmación de la vida no podía desconocer la realidad afectiva de la corporalidad. Unos siglos más tarde, Benjamin nos invita subrepticamente a preguntarnos: ¿qué puede una imagen?, lo cual supone, a su vez, pensar el cuerpo y la experiencia estética que le corresponde como un problema político.

El desarrollo progresivo de las técnicas de reproducción ha hecho que la imagen colonice la totalidad de la vida social. Hoy en día consumimos imágenes ajenas y propias,

públicas y privadas, de la misma manera en que consumimos cualquier otra mercancía. Nuestra visión de la realidad depende más de las imágenes de las que nos rodeamos que del contacto directo y perceptivo con el mundo de la vida. Así, asistimos a una espectacularización total de los acontecimientos del hombre y el torrente de imágenes que nos inunda constantemente deviene en anestesia que imposibilita el acontecer de la imagen como un dispositivo crítico. Esta situación, a primera vista, exige que asumamos una postura iconoclasta. Así las cosas, ¿es posible rescatar la potencia política y crítica que le hemos atribuido a la imagen?

A pesar de reconocer esta situación, Didi-Huberman (2012) nos advierte que «el primer operador político de protesta, de crisis, de crítica o de emancipación debe ser llamado *imagen* en cuanto que es lo que se revela capaz de franquear el horizonte de las construcciones totalitarias» (p. 91). Para él, la imagen alberga la posibilidad de inaugurar un nuevo modelo de historicidad y temporalidad y, con ello, un nuevo modelo de exposición política. La imagen, lejos de ser un simple acontecimiento en el devenir histórico o un bloque de eternidad insensible a las condiciones de dicho devenir, engendra una temporalidad de doble faz, que debe ser

reconocida como «productora de una historicidad anacrónica y de una significación sintomática» (Didi-Huberman, 2011, p. 143).

De la mano de Warburg y Benjamin, es posible descubrir en las condiciones de legibilidad de las imágenes un motivo para apostar por un conocimiento anacrónico de la realidad histórica, que parte de la colisión de tiempos heterogéneos y no de la progresión lineal de un tiempo homogéneo. Y, por ello, se descubre que la imagen, en tanto objeto histórico, puede ser analizada como un síntoma. Solo se reconoce el presente de un acontecimiento sensible en el momento en el que se hace aparecer la larga duración de un pasado latente en él, esto es, cuando se hace manifiesta la supervivencia de un elemento que resiste a la determinación absoluta del sentido de la imagen en el presente. La imagen, dada su temporalidad, es el sitio en donde se hace manifiesta la necesidad política de un remontaje de los lugares genealógicos, la urgencia de establecer una política de las supervivencias que trastoque las lógicas imperantes de exposición de lo político.

De esta manera, la imagen abre el campo para la consolidación de la imaginación en cuanto facultad política que atiende a lo particular desde su irreductible multiplicidad. Así, el

alcance emancipatorio de la imaginación obedece a la forma en la que ella «nos ilumina por el modo en el que el Antes reencuentra al Ahora para liberar constelaciones ricas de Futuro [*sic*]» (Didi-Huberman, 2012, p. 47). Las imágenes que surgen de este encuentro de temporalidades heterogéneas en la imaginación emprenden una exposición de la política en función de los conflictos y paradojas que tejen su historia. Se trata, en otras palabras, de la producción de imágenes que remontan la historia, de una presentación de lo real que renuncia a una comprensión global y totalitaria de los acontecimientos para contentarse con la aparición de ellos en su dimensión problemática, conflictiva y contingente.

Con ello, la imagen muestra que ella no es sin más «la imitación de las cosas, sino [más bien] el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas» (Didi-Huberman, 2011, p. 166). Una política de las imágenes, de la imaginación o de las supervivencias pretende *hacer sensibles* esos espacios donde se fragua una fisura del sentido, nos invita a afrontar el presente en su dimensión de memoria para, a partir de ahí, ensayar nuevas formas de consistencia política, nuevas construcciones de sentido; es decir,

«hacer sensible» significa que nosotros mismos, ante esas fisuras o esos síntomas, nos volvimos de golpe «sensibles» a algo de la vida de los pueblos —a algo de la historia— que se nos escapaba hasta ese momento pero que «nos mira y concierne» directamente (...). Aquí están nuestros sentidos, pero también nuestras producciones significantes en el mundo histórico, conmovidos por ese «hacer-sensible» (Didi-Huberman, 2016, p. 110).

Este disenso histórico que vehicula la imagen es, a la vez, un disenso sensorial en el que el arte actúa como un «dispositivo del cuerpo y del espíritu en [el] que el ojo no sabe por anticipado lo que ve ni el pensamiento lo que debe hacer con ello» (Rancière, 2010, p. 104). La imagen en su disposición crítica es la abanderada a la hora de redistribuir lo que se toma en cuenta en el espacio de lo visible y los sujetos que hacen parte de su construcción. Toda estructura social implica un reparto de lo sensible, y todo reparto de lo sensible supone la configuración de cierto sentido de realidad; es decir, la instauración de un sentido común o de una comunidad de datos sensibles en la que se decide qué cosas son visibles para todos y qué modos de

percepción y significación les son apropiados (Rancière, 2010).

Detrás de toda experiencia sensible común hay un régimen de sensorialidad que limita y hace posible la percepción. Interrumpir el sistema de evidencias sensibles que modelan el sentido común implica, entonces, que la imagen se posicione como el horizonte de emergencia de un proceso de subjetivación política, donde la acción de capacidades no contadas viene a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para, así, diseñar nuevas topografías de lo posible (Rancière, 2010). Al hacer visible la visibilidad, la imagen deja de ser un simple pedazo de lo visible, problematiza el régimen sensible que subyace al torrente capitalista de imágenes y reestructura la perceptibilidad que mediatiza la relación del cuerpo con el mundo.

El sujeto moderno está inscrito en un reparto de lo sensible que determina qué puede su cuerpo. Hace parte de un régimen de sensorialidad en el que las capacidades mnémicas de la masa se encuentran reprimidas dado el ordenamiento material y técnico de la modernidad. Sin embargo, la imagen guarda dentro de sí la posibilidad de desmontar y remontar lo sensible, de construir nuevos paradigmas de experiencia en los que se

descubren capacidades sensitivas inauditas en los cuerpos. Y lo hace gracias a que lleva a los cuerpos a una zona donde prima la indeterminación y fisura del sentido; una zona en la que el aparato perceptivo humano corre el riesgo de perder el sistema de referencias sensibles que hacían perceptible la realidad.

Pero, ¿por qué razón alberga la imagen este poder sobre los cuerpos? Podríamos pensar que ello es así en razón de que las imágenes nos sitúan en una temporalidad diferente a la de la historia lineal y continua. Las imágenes, en su disposición sintomática y anacrónica, problematizan la realidad al elaborar una exposición de lo político a la luz de las tensiones y conflictos entre un presente reminiscente y un pasado activo. Con ello, se puede dar marcha a un montaje de la memoria, a una toma de posición frente a lo real que asume la supervivencia de un pasado reprimido capaz de cortocircuitar la lógica del presente.

Así, la imagen se hace la sede no solo de un choque de regímenes de sensorialidad, sino también del encuentro de tiempos heterogéneos. Y tal encuentro nos invita a desnaturalizar la disposición de las cosas, a asumir el fondo de contingencia sobre el cual se erige toda aparición y articulación de lo político para ensayar, por medio del trabajo de la

imaginación, nuevas construcciones de sentido. El montaje de la memoria, mediado por el montaje de imágenes, le da una fuerza al *sensorium* humano para realizar una organización del pesimismo que dé lugar no solo a «la comunidad por-venir, sino también a la comunidad en acto, en el acto mismo de montaje» (García, 2017, p. 117).

Referencias

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2016). *Dialéctica de la Ilustración* (J. Sánchez, trad.; 10ª ed.). Trotta.
- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia* (S. Mattoni, trad; 2ª ed.). Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*. (M. Ruvituso, trad.). Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (L. Fernández, I. Herrera & F. Guerrero, trads.). Akal.
- Benjamin, W. (2008a). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Obras* (Libro I, vol. 2, pp. 49-85, A. Brotons, trad.). Abada.

- Benjamin, W. (2008b). Sobre el concepto de historia. En *Obras* (Libro I, vol. 2, pp. 304-318; A. Brotons, trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2009). El narrador. En *Obras* (Libro II, vol. 2, pp. 41-68, J. Navarro, trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2010). El origen del *Trauerspiel* alemán. En *Obras* (3ª ed., libro II/vol. 1, pp. 217-459, A. Brotons, trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2014). *Baudelaire* (J. Navarro, A. Brotons & J. Barja, trads.). Abada.
- Benjamin, W. (2016a). El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea. En *Obras* (3ª ed., libro II, vol. 1, pp. 301-316, J. Navarro, trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2016b). Experiencia y pobreza. En *Obras* (3ª ed., libro II, vol. 1, pp. 216-222, J. Navarro, trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2016c). Sobre el programa de la filosofía venidera. En *Obras* (3ª ed., libro II, vol. 1, pp. 162-174, A. Brotons, trad.). Abada.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (M. López, trad.). Interzona.
- Déotte, J.-L. (2012) *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (F. Salas, trad.). Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I* (I. Bertolo, trad.). Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de la imagen* (A. Oviedo, trad.). Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2016). Volver sensible/ Hacer sensible. En A. Badiou, P. Bourdieu, J. Butler, G. Didi-Huberman, S. Khiari & J. Rancière, *¿Qué es el pueblo?* (p. 61-88). Casus-Belli.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas* (J. Calatrava, trad.). Abada.
- Fernández, C. (1992). *Walter Benjamin: crónica de un pensador*. Montesinos.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población* (H. Pons, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1996a). El block maravilloso. En *Obras completas* (Vol. 3, pp. 2808-2811, L. López-Ballesteros, trad.). Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996b). Esquema del psicoanálisis. En *Obras completas* (Vol. 3, pp. 2729-2741, L. López-Ballesteros, trad.). Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996c). Los instintos y sus destinos. En *Obras completas* (Vol. 2, pp. 2039-2052, L. López-Ballesteros, trad.). Biblioteca Nueva.

- Freud, S. (1996d). El malestar en la cultura. En *Obras completas* (Vol. 3, pp. 3017-3067, L. López-Ballesteros). Biblioteca Nueva.
- García, L., I. (2017). La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (61), 93-117. <https://doi.org/10.7764/aisth.61.6>
- García, L. I. (2015). Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo. *Escritura e Imagen, II*, 111-133. https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2015.v11.50968
- Habermas, J. (1975). *Perfiles filosófico-políticos* (M. Jiménez, trad.). Taurus.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and experience: Sigfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno*. University of California Press.
- Marx, K. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (W. Roces, trad.). Grijalbo.
- Mayorga, J. (2003). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*. Anthropos.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu* (J. Romero, trad.). Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Dillon, trad.). Manantial.
- Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico* (At. Domínguez, trad.). Trotta.
- Tackels, B. (1999). *L'ouvre d'art à l'époque de Walter Benjamin: histoire d'aura*. L'Harmattan.
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: una relectura* (J. Amícola, trad.). Paidós.
- Wolin, R. (1994). *Walter Benjamin: An aesthetic of redemption*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520914308>

