BENJAMIN Y OTRAS MIRADAS: SOBRE ALGUNAS MUTACIONES DEL CONCEPTO DE FANTASMAGORÍA

Benjamin and Other Gazes. On Some Mutations in the Concept of Phantasmagoria

MARÍA BELÉN CIANCIO*
mariabelenciancio@yahoo.com

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2010
Fecha de aceptación definitiva: 24 de noviembre de 2010

RESUMEN:

En este trabajo se analiza el concepto de fantasmagoría, desde distintas perspectivas. No sólo en la urdimbre de la Teoría Crítica en la que aparece sobre todo en el pensamiento de Walter Benjamin, sino en los comienzos de la cinematografía. Esta dimensión permitiría vislumbrar algunas de las discontinuidades que se producen en las transfiguraciones de un concepto que presentaría especial relevancia a la hora de pensar las condiciones de posibilidad de una filosofía del cine, así como algunos problemas de la estética contemporánea.

Palabras clave: Walter Benjamin; cine; estética; filosofía; fantasmagoría.

ABSTRACT:

This paper analyses from different perspectives the concept of *Phantasmagoria*, not only in the warp of Critical Theory —in which is treated mostly by Walter Benjamin—, but at the beginnings of cinematography. This dimension allows glimpsing some of the discontinuities that are made in the transformations of a concept that has a special relevance in the task of thinking the conditions of possibility for a philosophy of film, as well as some of the problems of contemporary aesthetics.

Keywords: Walter Benjamin; film; aesthetics; philosophy; phantasmagoria.

*Universidad Autónoma de Madrid.

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) – ISSN: 2172-9506

Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. (...) Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile[1].

Paul Valéry, *La conquête de l´ubiquité*

Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein[2].

Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*

Hace unos años, buscando bibliografía en la Filmoteca Española, en Lavapiés, encontré por casualidad un libro extraño. Con sus láminas, reproducciones de grabados y fotografías protegidas con papel transparente imagino que hubiera sido de interés para Walter Benjamin. Si bien no se trataba de un "libro objeto", no dejaba de resultar una edición rara: *Historia y Filosofía del cine* de Teo de Leon Margaritt, publicado en 1947 en Buenos Aires por la editorial Impulso. Supuse que la impresión había sido hecha por el grupo anarquista *Asociación Arte y Letras Impulso* que contaba, entre otros, con Antonio Porchia quien propagó desde ahí sus aforismos, que llegaron hasta André Bretón y Alejandra Pizarnik. Pero el libro resultó otra cosa, no menos extraordinaria. Conmemoraba el cincuentenario del cine y el prologuista aseguraba que era esperado hacía tiempo por productores, autores, cronistas y sobre todo por "el hombre de la butaca", empeñado en saber "qué tiene adentro el muñeco"[3]. El objeto no se prestaba y sólo estaba permitido fotocopiar veinte páginas. Alcancé a leer algunas de sus 803 carillas antes de que lo devolvieran al sótano. No se trataba precisamente de un texto crítico, sino que el autor citaba con el fin de exaltar los valores de la misión del cine, de manera heteróclita e

[1] Como el agua, como el gas, como la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras residencias respondiendo a nuestras necesidades mediantes un esfuerzo casi nulo, así seremos alimentados de imágenes visuales o auditivas, que nacen y se desvanecen al menor gesto, casi a un signo (...) No sé si algún filósofo ha soñado alguna vez una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio. Paul Valéry, *La conquista de la ubiquidad*. [*Traducción de la autora*].

[2] No existe jamás un documento de cultura que al mismo tiempo no sea uno de barbarie. [*Traducción de la autora*].

[3] El prólogo es de Alberto Rato. Cfr. Teo DE LEON MARGARITT, *Historia y Filosofía del cine*, Buenos Aires: Impulso, 1947, pág. 7.

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) - ISSN: 2172-9506

incluso contradictoria a Lenin, Pio XI o incluso a Mussolini. La primera parte estaba dedicada a la "Prehistoria" del cinematógrafo y la investigación, desmesurada, se apoyaba en:

Disciplinas científicas (filosofía, astronomía, matemáticas, historia natural, química, física y mecánica), religión y doctrinas esotéricas (liturgias, taumaturgia, nigromancia, magia o brujería, astrología, alquimia, exorcística [sic], ritos masónicos, ilusionismo y fantasmagoría), artes representativas, profecías e invenciones literarias...[4].

Así, antes que hacer un análisis de películas, el libro planteaba un desarrollo genético del cine a partir de conceptos sobre el movimiento y distintas ideas físico-ópticas, presentando el origen del cine desde dimensiones fabulosas, según el mismo autor, como la leyenda del emperador Wu y las sombras chinescas, hasta los diversos artefactos de iluminación, proyección, reflexión y refracción. Esto incluía la cámara oscura y la linterna mágica del jesuita Athanasius Kircher y sus proyecciones de conversión evangelizadora junto con los primeros artilugios técnicos y juguetes ópticos, la persistencia retiniana, los autómatas y fantoches, los procesos de la fotoquímica como la daguerrotipia y la heliografía, hasta llegar al film como espectáculo y sus dimensiones éticas y estéticas.

Dentro de esta Prehistoria, Margaritt estudia especialmente la linterna mágica que habría sido utilizada como instrumento de liturgia y evangelización, ya que era considerada especialmente adecuada para impresionar con imágenes del infierno y del paraíso[5]. Éste habría sido el motivo de su origen, a diferencia de la cámara oscura –utilizada por Marx en una conocida analogía para describir la inversión ideológica y por Nietzsche, a su vez, como imagen de la ignorancia de toda conciencia fantasmagórica[6]– que sería producto de "ciertas meditaciones astronómicas"

[4] *Ibíd.*, pág. 17.

[5] "¡Ningún otro instrumento, mejor que la linterna, para impresionar a los indios acerca de las glorias del paraíso y las penas del infierno!". *Ibíd.*, pág. 482.

[6] El libro de Sara KOFMAN, *Cámara oscura: de la ideología*, estudia precisamente la circulación de esta metáfora en la filosofía y el psicoanálisis, comparándola con otra de las analogías que utiliza Marx, ya no en la *Ideología Alemana* sino en *El Capital*, es decir la teológica, que explicaría el carácter enigmático de la mercancía en la "religión de la vida cotidiana", en la que el valor de cambio difiere de la ideología del mismo modo en que la psicopatología de la vida cotidiana difiere de un delirio más sistemático. Pero, como recuerda Kofman, "Antes de ser la metáfora o bien de un conocimiento objetivo, como para Rousseau, o bien de un conocimiento perspectivista, como para Marx y Nietzsche, o bien del inconsciente como para Freud, la cámara oscura ha sido un aparato técnico que ha servido de modelo para la visión". Sara KOFMAN, *Cámara oscura: de la ideología*, Madrid: Josefina

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) – ISSN: 2172-9506

(Kepler entre otros) y que no era proyectiva, sino que utilizaba la reflexión óptica invertida. Margaritt reproduce uno de los grabados del *Ars Magna de Lucis et Umbrae* de Kircher que representaba a la linterna proyectando la imagen de una pecadora entre las llamas del purgatorio. Para Margaritt, mucho antes que los europeos experimentaran escalofríos de pavor con las fantasmagorías de Roberston, la sencillez de "aquellas gentes" de las misiones habría quedado profundamente impresionada: "Repitamos entonces lo que ya adelantamos en otra parte. O sea que la linterna mágica fue conocida por los indios de la Argentina simultáneamente o quizá mucho antes que los pueblos europeos"[7]. Al parecer las linternas mágicas habrían sido trocadas por algunos de los objetos que los misioneros enviaban y que luego formarían parte de una de las colecciones arqueológicas de civilizaciones precolombinas más grandes, reunidas en el Museo Kircheriano.

La dimensión "filosófica" se concretaba como advertencias, no acerca del uso instrumental y colonizador que tuvieron los primeros artefactos de pre-cine e incluso muchos de los primeros registros documentales cinematográficos, que se producen al mismo tiempo que la etnografía se afianzaba como disciplina científica, sino a partir de una serie de "axiomas sobre las prerrogativas del Film como Arte puro y autónomo" y sobre sus funciones como "instrumento moralizador, educador y civilizador".

Hoy, con la visibilidad instalada por la publicidad y otros medios audiovisuales en la cultura occidental y después del análisis foucaultiano de la historia de la sexualidad, se considerarían de una ingenuidad desopilante las observaciones de Margaritt sobre el "atractivo sexual" como forma de explotación, no sobre las mujeres, sino por considerarse una forma pseudoartística tan pornográfica como "La del 'freudismo' –si se quiere aceptar la psicoanálisis como la entienden muchos, esto es como a una sub-especie de la pornografía– es otra más, y satisface tan sólo a una 'élite' de aberrados cerebrales"[8]. Se establecían, entonces, a partir de un capítulo llamado "Platón, Freud y el 'atractivo sexual' en las artes", puntualizaciones sobre la sugestión, así como las derivaciones negativas de ciertos encuadres y planos susceptibles de influir en "las tendencias enfermizas de jóvenes y adultos". Esos

Betancor, 1975, pág. 89.
[7] Teo de León MARGARITT, *Historia y Filosofía del cine,* pág. 482.
[8] *Ibid.*, pág. 631.

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) – ISSN: 2172-9506

encuadres podían mostrar a una mujer vestida, fumando y mirando a la cámara pero dejando ver entre los pliegues de un vestido largo, una rodilla.

Antes que hacer un análisis de esta cuestión acerca de las consideraciones pedagógicas y morales, que sería interesante analizar comparativamente con los trabajos de las críticas feministas hacia el cine como tecnología de género, así como indagar acerca del motivo que llevaba a plantear una reflexión moralista sobre las implicaciones pedagógicas y didácticas de los filmes –en un momento en que en la Argentina se construía un régimen de producción cinematográfica industrializado y que era uno de los elementos más importantes en la construcción del imaginario social del peronismo–, o considerar también el detalle de que el libro se edita el mismo año que la *Dialéctica de la Ilustración*, quisiera retomar uno de los artefactos técnicos que menciona y registra detalladamente, el fantoscopio.

El concepto de fantasmagoría, al igual que la cuestión de las transformaciones y crisis en la experiencia a partir del cine, entre otros fenómenos de la modernidad urbana, es uno de los hilos que mejor muestra la tensión de la urdimbre de la teoría crítica y sus proyecciones actuales. No sólo porque reúne en distintas dimensiones algunos de los puntos cruciales entre las posiciones de Adorno, Benjamin y Kracauer[9], sino porque muestra en su génesis la forma de una imagen dialéctica, iluminando uno de los antecedentes de la obra de Benjamin y, al mismo tiempo, resignificándolo desde la filosofía benjaminiana. A diferencia del concepto de fetichismo de la mercancía –que para Adorno reduce, en última instancia, el significado de la autoimagen en el dominio del valor de cambio de una sociedad productora de mercancías[10]–, el concepto de fantasmagoría, incluso en su acepción marxiana como ilusión óptica, estaría históricamente vinculado a los comienzos de

[9] El debate de Benjamin y Adorno, en este sentido, es mucho más conocido que el que tácitamente se dio entre Adorno y Kracauer, con quien el primero se habría introducido no sólo en la lectura de Kant, sino en el análisis de la cultura de masas. Algunos párrafos de la *Dialéctica de la Ilustración*, parecen redactados como respuesta a la tesis de Kracauer en su libro *De Caligari a Hitler*. Pero donde Adorno hace una crítica directa -mucho más mordaz que las que dirigiera a Benjamin- a quien fuera su maestro es en artículo "El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer". Cfr. Theodor W. ADORNO, "El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer", en *Notas sobre literatura III*, Madrid: Akal, 2003.

[10] Esto no significa recaer en una lectura binaria de las posiciones de Adorno y Benjamin, como la que ha circulado muchos años, o reducir a éste último a la crítica literaria, la comunicación o el entusiasmo acrítico por la técnica. Para un análisis de las diferencias entre Adorno y Benjamin específicamente sobre el concepto de fantasmagoría y un segundo grado de fetichismo de la mercancía en su dimensión afectiva, formulado por Adorno, donde el acto de consumir sustituye a los objetos de consumo, véase: José Antonio ZAMORA, "El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno", en *Taula: Quaderns de pensament*, 31-32 (1999), págs. 129-151.

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) – ISSN: 2172-9506

la cinematografía y a una serie de acontecimientos que redimensionan la materialidad de las imágenes. ¿Cuál ha sido la trayectoria y la transformación de esta categoría, que en cuanto tal enlazaría una multiplicidad empírica e histórica? ¿Qué sentido se redimensiona a partir de pensar su origen como artefacto técnico? ¿En qué momento y con qué fines surge? Estas preguntas tendrían que ver, antes que con la posibilidad de reconstruir la secuencia de una continuidad histórica desde un origen, con la detección de discontinuidades y constelaciones dialécticas así como transvaloraciones a partir de usos que no serían ajenos a una dimensión social, política y filosófica. Veamos, entonces, qué supone este artefacto que redimensiona, como invento técnico, la materialidad de un concepto.

En el ensayo *Aesthetics and Anaesthetic: Walter Benjamin´s Artwork Essay Reconsidered*[11], Susan Buck-Morss relaciona este texto de Benjamin con la cuestión de la fantasmagoría, presentada en el *Libro de los Pasajes* como elemento clave para entender la crisis del concepto moderno de experiencia en el siglo XIX y también como la condición de posibilidad de una tecnoestética en la que la vista aparece como un sentido privilegiado del *sensorium* corporal. Sería en esta dimensión sensorial, para la autora, desde donde habría que pensar los problemas estéticos, es decir considerando al cuerpo y los sentidos, así como su posible alienación o jerarquización, y no, o no solamente, como un campo disciplinar dedicado a formas culturales, artísticas o a la cuestión de la belleza.

En este sentido, podría decirse que la comprensión benjaminiana de la experiencia es neurológica, tiene su centro en el *shock*. La fragilidad del cuerpo humano expuesto a los constantes estímulos de la ciudad, a los accidentes, al bloqueo de la percepción en el torpor que produce el sobrestímulo o el automatismo perceptivo de un trabajo mecanizado, hasta el extremo aniquilador de la guerra que desde el Olimpo fascista se ve como un espectáculo, son las condiciones que permiten mostrar una inversión dialéctica de una organización corporal sinestésica en una *anestésica*. Esto supone una destrucción del poder del organismo humano para responder políticamente y, a su vez, la construcción de una fantasmagoría tecnológica colectiva como el narcótico que les permite seguir viviendo a aquellos mismos que aliena. Así, la tecnología tendría, en el plano de lo colectivo, la función anestésica que tiene una droga en el plano individual. Es por esto que para Buck-Morss la

[11] Susan BUCK-MORSS, "Aesthetics and Anaesthetic: Walter Benjamin´s Artwork Essay Reconsidered", en *October*, 62 (Autumn 1992), págs. 3-41.

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) – ISSN: 2172-9506

estética es un campo de estudio y trabajo en el que se incluyen cuestiones que tienen que ver con las prótesis, articulaciones y desarticulaciones del cuerpo humano en la modernidad. Casi sería obvia la observación de que medicina y estética tienen mucho que ver, aunque no desde la mercadotecnia de un ideal de belleza que impone la sociedad de consumo.

Fantasmagoría sería el concepto que designa ese campo de experiencia alienada. Buck-Morss lo identifica como un término que tuvo su origen en 1802 en Inglaterra, para nombrar a una serie de exhibiciones de ilusiones ópticas de linternas mágicas. Sin embargo, no sería este su origen, sino las fantasmagorías que desarrolla Etienne Gaspar Robert, conocido como Roberston. Clérigo, al igual que Kircher, pero apartado de la institución –se consideraba un *physisien-aéronaute* (físico aeronáutico), antes que un religioso e incluso afirmaba que sus experimentos habían comenzado por envidia al comercio infernal que tenía una bruja vecina suya– habría retomado los principios ópticos de la linterna mágica, pero dándole un uso diferente. Esta precisión no tendría que ver con una mera rectificación erudita, un cómputo histórico o el descubrimiento de un precursor, sino con dilucidar la dimensión política y filosófica que se transfigura a partir de la reinvención en una transvaloración del uso, y posible legitimación, semejante a la que Benjamin menciona en el que es uno de sus más conocido textos[12], *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, y al que Buck-Morss dedica su ensayo.

A diferencia de Kircher y la instrumentalización evangelizadora, Roberston aseguraba que el terror que las sombras de la linterna inspiraban era todavía parte de la tierna edad de los prejuicios y no de la edad de la razón, a la que pertenecía el fantoscopio, pues el momento en que se desarrollan las fantasmagorías –puestas escénicas ópticas que consistían, básicamente, en proyecciones sobre humo, ambientadas con música o con un tam-tam, algunas proyectadas en una pantalla otras con movimientos aéreos– era el inmediatamente posterior al acontecimiento de la Revolución Francesa. Sin embargo, el uso que se les daba, si bien pretendía despejar los prejuicios irracionales en las creencias ultramundanas y mágicas en que se basaría la linterna, no dejaba por eso de provocar un impacto en el sistema nervio-

[12] Si bien Benjamin no las menciona, parece haber tomado como referencia películas como *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929) y *Berlín: sinfonía de una ciudad* de Walther Ruttmann (1927) cuando se refiere a la legimitidad a partir de la *praxis* política, fuera del ritual religioso, y advirtiendo del peligro de la estetización de la política y la guerra en el fascismo.

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) – ISSN: 2172-9506

so, un impacto y un "sistema" que el mismo Roberston reconocía, a partir de sus conocimientos de anatomía, así como de hacer expresas otras dimensiones morales.

Las figuras que proyectaba el fantoscopio eran recreaciones de la cultura griega clásica, como la Medusa con la que empezaba la puesta en escena, pero sobre todo eran personajes revolucionarios, filósofos o multitudes. Se proyectaban sombras que entremezclaban motivos de la cultura popular medieval y gótica como brujas y demonios con las de Rousseau o Marat, mediante un procedimiento que consistía en quemar en un sahumador desde plumas, vitriolo y mariposas, hasta ejemplares del *Journal des Hommes-Libres*, el *Réveil du Peuple*, copias de procesos legales como los juicios revolucionarios y de masacres en prisiones, porque, según el mismo Roberston advertía, no se trataba solamente de mostrar fantasmagorías de hombres célebres:

Ciudadanos y señores, hasta ahora os he hecho ver una sombra a la vez. Mi arte no se incomoda por esas bagatelas, que son el preludio del *savoir faire* de vuestro servidor. A los hombres de bien, yo puedo enseñarles la secuela de sombras de aquellos a quienes, durante su vida, ayudaron y beneficiaron; a la inversa, puedo revistar, ante los ojos de los malos, las sombras de las víctimas que han hecho[13].

A continuación de este discurso, que transcribe un periodista de la época, Poultiér-Delmottes, quien asistió a las primeras presentaciones en 1798 en una iglesia de los Capuccinos, el cronista menciona que Roberston solía pronunciar como "palabras mágicas", algunas que hoy se estudian como conceptos históricos sociales, políticos, filosóficos, y que circularían, como ideales, en los sectores ilustrados de la época: "humanidad", "justicia", "conspirador", "jacobino", "salud pública", "exagerado", "acaparador", "girondino", "orleanista"... y agrega:

En ese instante es posible ver a dos grupos que se elevan bajo mantas ensangrentadas, rodeando y amenazando a los dos tipos que no quisieron adherirse al voto general y que, espantados por esas terribles apariciones, salieron precipitadamente de la sala, emitiendo horribles alaridos[14].

Se menciona además en la crónica el efecto inverso que habría provocado la aparición de Marat, a quien un hombre, al reconocerlo, habría intentado abrazar mientras la silueta se desvanecía haciendo "una mueca espantosa".

[13] Teo de León MARGARITT, *Historia y Filosofía del cine,* pág. 78.
[14] *Ibíd.*

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) – ISSN: 2172-9506

Las fantasmagorías se difunden entonces durante la década posterior a la Revolución Francesa, a veces llamada reacción, y teniendo todavía presente la revulsiva experiencia social y política que había provocado. Éstas no eran sólo ilusiones ópticas fantásticas, fabulosas o de un clasicismo estilizado, sino que tenían un impacto y nivel de escenificación efectista de los muertos tanto célebres como anónimos (¿las primeras multitudes?) que ese acontecimiento había provocado y de la violencia que la había engendrado. Eran los fantasmas que se mostraban en el ágora moderna, y cuyas apariciones no eran experienciadas como meras visualizaciones ópticas distantes, sino que provocaban respuestas motoras –algunos presentes se levantaban de sus sillas, salían corriendo, desenvainaban espadas o se acercaban a las sombras–, afectivas o mnémicas. Algunas eran mostradas desde la dimensión del espectro que reclama justicia, incluso venganza, o que recuerda una injusticia cometida, a partir de las narraciones que Roberston hacía durante la escenificación del artefacto técnico.

Las fantasmagorías se difunden por Europa, pero en algunos países son prohibidas por el contenido político revolucionario que mostraban. Además, se habrían producido en París no sólo durante el siglo XVIII sino durante el siglo XIX, en la ciudad en la que sitúa Benjamin su *Libro de los Pasajes*. En este texto el concepto de fantasmagoría no sólo adquiere nuevas dimensiones sino que se constituye como tal, si es posible hablar de la constitución de un concepto en un libro que tiene casi la forma de un palimpsesto y un estilo más aforístico y poético que argumentativo. Salvando esta dificultad, ¿cuál sería esa nueva dimensión?

Al menos tres acepciones del concepto de fantasmagoría aparecen en este libro. Los bienes de la cultura fetichizados como fantasmagorías en el capitalismo y sus espacios de consumo y proliferación del valor de cambio. Esto es, París ya no como la ciudad y el ágora de los fantasmas revolucionarios, sino como la ciudad-escaparate mágico que muestra sus fetiches sacralizados, petrificados en monumentos, o sus mercancías devenidas fantasmagorías intocables en las exposiciones universales; las personas, las cosas y la cultura en un mismo nivel de alienación onírica. El texto de Valéry, que Benjamin cita en *Das Kunstwerk...*, *La conquête de l´ubiquité*, muestra, por otro lado, la dimensión privada de esa fantasmagoría que ha llegado incluso a la "distribución de Realidad Sensible a domicilio", de un modo que naturaliza la concentración de recursos en la ciudad moderna y sus interiores, en sus espacios públicos o semipúblicos, haciendo de la tecnología no el uso racional que se espe-

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) – ISSN: 2172-9506

raba desde las utopías y vanguardias socialistas, sino un uso que se aglutina en el espacio de la ciudad o en el domicilio al que llegan las imágenes, como "realidad sensible" al menor gesto.

Una segunda acepción se encontraría en la idea de progreso en la historia que es considerada como fantasmagoría, aludiendo al libro y experiencia política de Blanqui y la lectura en correspondencia que hace Benjamin con la experiencia poética de Baudelaire: "La formulación de *La eternidad por los astros*: 'Es lo nuevo siempre viejo, y lo viejo siempre nuevo' corresponde punto por punto a la experiencia del *spleen* que consignó Baudelaire"[15]. Un eterno retorno de lo mismo en la escritura política y filosófica de Blanqui y en la poesía de aquel que reunía la "pobreza del trapero, la burla del gorrón y la desesperación del parásito"[16], pero que con la ira de sus versos habría podido desgarrar la fachada armoniosa del mundo que lo rodeaba.

Pero habría una tercera dimensión del concepto, que surge en el momento en que aparece una imagen dialéctica que puede despertar del continuum de la historia. Buck-Morss detecta esta imagen en la experiencia del *shock* atravesando las mismas fantasmagorías que en su concreción técnica lo producen y exponen a los cuerpos a la violencia de la modernidad[17]. Un infierno que es la contracara de la experiencia del *spleen* donde es el shock de la risa, de la que habla Baudelaire, el que sobresalta al *flaneur* o al *dandy* alegórico en medio de sus cavilaciones melancólicas. Es esta dimensión ambivalente, entre el shock y la fantasmagoría, la que está en tensión con otro nivel, el del sueño colectivo en el que cada época sueña a la siguiente en tejidos de imágenes utópicas como las que narraba Fourier:

Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto[18] social y las carencias del orden social de la producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado –lo que en realidad quiere decir: el pasado más reciente–. Estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su

[15] Walter BENJAMIN, *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005, pág. 368.
[16] *Ibíd.*, pág. 381.
[17] En este sentido el lado infernal de la modernidad que en la ciudad despliega sus fantasmagorías estéticas, es la de los cuerpos expuestos a la muerte en la guerra, la mutilación y la enfermedad en el trabajo alienado.
[18] En la traducción que cita José Antonio Zamora dice "intenta tanto superar como transfigurar engañosamente". José Antonio ZAMORA, "El concepto de fantasmagoría...", pág. 136.

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) - ISSN: 2172-9506

impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz[19].

El momento en que esas imágenes se hacen dialécticas no es el momento del sueño y el deseo, es el momento en que desestabilizan la "cabriola teológica" de la fantasmagoría fetichizada, el baile de la mesa ebria, del que habla Marx[20]. Momento de peligro, el del relámpago imposible de sistematizar, de pensar como concepto, de reducir a categoría metodológica, de transmitir en un texto que sólo es el trueno que retumba después. No sólo porque el concepto de imagen dialéctica es el más abarcador –Sigrid Weigel lo describe como "imagen de una estructura contra la corriente y en una imagen de pensamiento [*Denkenbild*] de dos fuerzas que, aunque en direcciones contrarias, pueden transmitirse energía una a la otra hacia su respectiva dirección"[21]– sino por las características mismas de la obra inacabada de Benjamin y por la dimensión mesiánica a la que se abre, en una filosofía del recuerdo, que no se reduce a una cuestión estética o una discusión interdisciplinar, sino que busca entre las ruinas no sólo el ahora que se proyecta hacia un futuro utópico sino la justicia para las víctimas de la historia.

Esto último supone, volviendo al plano metodológico, una dialéctica histórica cultural que atraviesa la lógica del reconocimiento y la dicotomía de una partición epocal entre terrenos divididos por una frontera entre una parte preñada de futuro, viva, positiva y otra inútil, atrasada o muerta. Si hay una división debe ser infinita, desplazando el ángulo de visión, cada vez, iluminando aquello que estaba excluido, negado: "hasta que en una apocatástasis de la historia todo el pasado haya sido llevado al presente": el relámpago que entonces iluminaría todo el cielo, pero también todo el infierno. Para el pensamiento teológico católico doctrinario,

[19] Walter BENJAMIN, *El libro de los pasajes*, pág. 39.
[20] "Presa de vértigo, perdido el equilibrio sobre la tierra, ebria, la mesa baila. Da vueltas". Kofman cita esta frase del *El Capital* de Karl Marx para indicar que el valor de cambio, al separar la mercancía de las relaciones sociales del trabajo, convierte a ésta en el espejo del valor de las otras mercancías, estableciendo entre ellas solo relaciones narcisistas. Sarah KOFMAN, *Cámara oscura: de la ideología*, págs. 29-30.
[21] Sigrid WEIGEL, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Buenos Aires: Paidós, 1999, págs. 11-12.

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) – ISSN: 2172-9506

una herejía, aunque tampoco sería asimilable el pensamiento de Benjamin a la idea de reconciliación universal que planteaban los místicos cristianos, sino que tiene que ver con la suerte de los vencidos y fracasados[22]. De ahí la importancia que ha tenido esta dimensión del pensamiento de Benjamin en la filosofía latinoamericana contemporánea, más allá de la cuestión estética a la que a veces se ha reducido la lectura de este filósofo en el marco de los Estudios Visuales (a los que Buck-Morss se adscribe), o del estudio de los productos o hechos de la historia, porque aquello que el historiador materialista ve, es, paradójicamente, lo que no ha sido escrito en las páginas de la historia de los grandes hombres, filósofos o acontecimientos: "Se trata de leer el pasado como un texto que incluso nunca fue escrito"[23], nunca en una lectura que se identifica con los dominadores.

Si retomamos el hilo de esta trama conceptual situándolo en la cuestión de la posibilidad de pensar una filosofía del cine, ya no del modo en que lo hace Margaritt, sino de modo crítico, quizá podamos preguntarnos si acaso se ha determinado hoy en la filosofía contemporánea el concepto de imagen sólo en su dimensión objetivada en la tecnología audiovisual[24], y la dialéctica, en este sentido, al montaje o edición de estas imágenes, procedimiento técnico, por otro lado, en el que Benjamin parece haber basado su escritura, aunque como se muestra en sus escritos sobre Proust, la imagen dialéctica no se reduce a una experiencia visual. Pero, si así

[22] Sobre una interpretación de la apocatástasis y la restauración, véase Manuel REYES MATE, *Medianoche en la historia. Comentarios a la tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid: Trotta, 2006, pág. 87 y ss. Por otro lado, esta dimensión del pensamiento de Benjamin ha sido una de las que adquirió más presencia en la filosofía latinoamericana contemporánea. En el marco de la Filosofía de la Liberación es a partir de Benjamin que se replantea la figura de la víctima. Cfr. *Revista Anthropos Huella del conocimiento*. Enrique Dussel. Un proyecto ético y político para América Latina. Nº 180, septiembre-octubre, 1998. Actualmente, con el resurgimiento de una política de la memoria que ha provocado una serie de reflexiones filosóficas sobre el tema en Argentina, Benjamin ha vuelto a estar presente. En octubre de este año, 2010, se realiza en el predio de la ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) uno de los centros de detención clandestinos más grandes que funcionó durante la dictadura militar, un seminario internacional llamado *Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.*

[23] Manuel REYES MATE, *Medianoche en la historia*, pág.46.

[24] Pienso en la filosofía del cine que presenta Deleuze en sus estudios sobre cine, donde los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo, si bien surgen de las tesis sobre el movimiento de Bergson, se articulan, finalmente, a partir de la idea de un cerebro objetivado como cine que piensa. Por otro lado, llama la atención que Deleuze no aluda a la filosofía de Benjamin o la de los otros autores de la Teoría Crítica que trabajaron en muchos textos sobre el cine, teniendo en cuenta que los considera, sobre todo en lo que respecta a la dialéctica negativa y la noción de utopía que conceptualiza en el libro *¿Qu´est-ce que la Philosophie?*. Cfr. Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *¿Qu´est-ce que la Philosophie?*, Paris: Minuit, 1991.

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 2 (DICIEMBRE 2010) – ISSN: 2172-9506

fuera el concepto de imagen sería un acontecimiento que desborda más que nunca la subjetividad de la imaginación o la superficie onírica de la conciencia y el inconsciente colectivo y se presenta en su versión objetivada en la tecnología, no sólo como imagen cinematográfica, sino imagen digital, virtual.

En muchas de sus manifestaciones modernas, quizá no en aquellas que llevaban a decir a Adorno en *Minima Moralia* que cada vez que iba salía peor y más estúpido[25], el cine ha sido, por otro lado, un modo de narrar fuera del discurso de la historia oficial, así como un lenguaje que se articula a partir del cuerpo, resignificando su propio origen impuro e instrumental y su inherente constitución técnica[26], atravesando muchas de las fantasmagorías visuales que se instalan en los medios masivos de comunicación. ¿Se podría pensar, entonces, en una filosofía del cine desde aquello que no ha sido filmado, registrado, visto? Quizá la tensión entre el deseo y la fetichización, que caracteriza la dialéctica de la fantasmagoría en Benjamin como una posición alternativa en la urdimbre entre el pensamiento de Kracauer que consideraba el cine como reflejo de deseos colectivos y, por otro lado, la visión negativa de Adorno en la que la fantasmagoría se reduce al fetichismo de la mercancía, es uno de los desafíos más hondos que ha dejado Benjamin, esta vez para despertar no sólo de los sueños del siglo XIX, sino también de las pesadillas del siglo XX.

[25] Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia*, Madrid: Taurus, 2001, pág. 22.

[26] En este sentido, el cine documental en Argentina ha sido uno de los modos en que se ha narrado de modo alternativo a los medios masivos de comunicación, pero también a la academia, algunas de las experiencias sobre la memoria colectiva sobre la última dictadura militar (1976-1983). Al mismo tiempo que se han ido produciendo diferentes elaboraciones teóricas de una filosofía del cine, películas como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o M (Nicolás Prividera, 2007), son documentales que trabajan desde el relámpago del recuerdo, pero no a través de un texto sino a través del lenguaje audiovisual. Si el cine es un lenguaje del cuerpo, en estas películas aquello que se juega en la dimensión de la imagen es el problema de la posibilidad de representación del hecho extremo del no/cuerpo de la desaparición.