

Dialéctica de la experiencia histórica

*Josefina Vilar Alcalde**

Resumen

La experiencia es el saber de lo singular que incluye el modo sensorial de vivir el mundo. El arte consigue a veces (re)fundar la subjetividad colectiva. Los discursos mediáticos presentan distintas formas de conocimiento, ficticias y verdaderas, que apelan a la emotividad de sus destinatarios. En este artículo se analizan algunas fotografías de prensa que sintetizan lo que Walter Benjamin reconocería como imágenes dialécticas porque plantean la pregunta urgente sobre el sentido de las catástrofes que la Humanidad ha presenciado siempre, pero ahora con la mediación de las nuevas tecnologías, las cuales usa también la prensa comprometida tradicional.

Palabras clave: industrias de la cultura, medios de comunicación, experiencia estética, interpretación y acción.

Abstract

Experience is the knowledge of the singular which includes the sensory way experience the world. Sometimes the artistic experience gets to (re) found collective subjectivity. Today media speeches present different forms of knowledge, fictional and realistic, that appeal to the emotions of their receptors. This article discusses some press photographs that synthesize what Walter Benjamin could recognize as dialectical images because they pose the urgent question about the sense of the disasters that humanity is witnessing everywhere. Part of the answer is that the redemption will happen, one way or another, through the media.

Key words: culture industries, communication media, aesthetics experience, interpretation, action.

* Profesora-investigadora, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco [pocholava@hotmail.com].

Razón, historia y transmisión de la experiencia

La Escuela de Frankfurt supuso que la racionalidad teleológica de la acción social postulada por Max Weber emana de procesos cognitivos y experienciales que inevitablemente son históricos. Para la teoría crítica, el conocimiento está mediado por la praxis concreta de cada época y lugar, y está determinada por intereses reflexivos ahí fincados y siempre en lucha. Las formaciones que ahora llamamos socio discursivas o narrativas son establecidas en el proceso cambiante de la vida social. Éstas constituyen una parte importante de la realidad humana y no son una reproducción exacta de datos objetivos porque provienen de la observación de sujetos inmersos en las entidades que observan. Sin embargo, los actos de conocimiento permiten al ser humano que se trascienda a sí mismo mediante la acción, por ello necesita de una práctica expresiva.

La Escuela de Frankfurt desconfió de los sistemas teóricos cerrados y se interesó por el contexto social, al cual buscaba transformar mediante el método dialéctico instrumentado por Hegel reorientado en una dirección materialista para explorar las posibilidades del cambio social por medio de acciones de orden humanístico, principalmente filosóficas. De éstas provienen las nociones de dialéctica de la razón, de la experiencia y de la acción. El saber se convierte en acción. El ser del hombre se justifica en la acción, y la acción incide en la historia, sobre todo si ésta es consciente de la propia naturaleza humana.

La dialéctica de la razón y la experiencia incluye a la comunicación porque está obligada a dialogar y reconocer al otro como distinto, a sentir la atracción por lo semejante y confrontarse con otras maneras de ser y de percibir al mundo para transformarlo. Todo ello tiene que acontecer en el universo de repertorios de signos posibles. Como sabemos, tanto el arte como las industrias de la cultura y los medios de comunicación son objetos de reflexión de la Escuela de Frankfurt. Walter Benjamin y Theodor Adorno sostuvieron una polémica que quedó fijada por las condiciones históricas que separaron a los dos autores. Trataremos de revivirla más adelante porque importa mucho al final de los tiempos que estamos viviendo, pero antes reseñaremos algunas líneas generales del pensamiento de Benjamin.

Benjamin se propuso, dice Molano (2014), indagar determinadas constelaciones históricas culturales para explicar el surgimiento de la cultura moderna. Este propósito comprensivo era inseparable de la actualización crítica de las aspiraciones, promesas y futuros de las acciones de la modernidad. Para que volvieran a estar vivas, había que liberar las fantasmagorías del progreso, tales como las de una sociedad más igualitaria y participativa, compuesta por individuos libres en diálogo permanente con el pasado, decididamente abiertos a la reflexión, la crítica y las exploraciones de la ciencia y el arte. Esta tarea era tanto más urgente que todas esas aspiraciones habían sido barridas con el ascenso del nacionalsocialismo alemán.

Nuestro autor se esforzó en concebir la estructura temporal de pasado, presente y futuro de una manera mucho más compleja y dinámica de lo que establece el historicismo del sentido común. Una de las piezas clave en este proyecto es el concepto de experiencia, bastante difícil de asir, porque debe estar preparado para distinguir las variaciones que surgen de la revisión histórica. Debemos insistir en que las más sugestivas ideas de Benjamin sobre los modos de experiencia en la modernidad se relacionan con ámbitos estéticos específicos, que en momentos de crisis de la experiencia muestran un vínculo muy estrecho con la política y las tecnologías de la comunicación moderna.

Como buen reportero de la historia, Benjamin (2005:295, 297) busca “captar la actualidad como el reverso de la historia, y tomar las huellas de este lado oculto de la moneda” para “comprobar en la práctica lo concreto que se puede ser en contextos históricos filosóficos”. Para ello, es menester no identificarse con los vencedores y los poderosos. Aquí entra su noción de imagen dialéctica:¹

¹ La dialéctica fue originalmente el nombre de una teoría y una técnica retórica para descubrir la verdad mediante la exposición y confrontación de razonamientos y argumentaciones contrarios entre sí, del modo de ordenarlos para convencer a la asamblea de oyentes. Literalmente: arte de la conversación, es una rama de la filosofía cuyo ámbito y alcance ha variado significativamente a lo largo de la historia. Originariamente, en la Grecia del siglo IV antes de Cristo, designaba un método de conversación o argumentación análogo a lo que actualmente se conoce como lógica. En el siglo XVIII, el término adquirió un nuevo significado: la teoría de los contrapuestos en las cosas o en los conceptos, así como la detección y superación de

No es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: *imagen es la dialéctica en reposo*. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal (2005:465; cursivas mías).

La opción conceptual que propone Benjamin se basa en una premisa experiencial sobre la temporalidad: no se trata del pasado y el presente alejados por distancias medidas cronológicamente. Se trata de *lo que ha sido* en relación con lo que es *ahora* manifestado en síntesis complejas

esta confrontación. De manera esquemática, puede definirse a la dialéctica como el discurso que presenta una concepción o tradición, entendida como tesis, y muestra sus problemas y contradicciones, entendidos como antítesis. De este examen surge, en un tercer momento llamado síntesis, una resolución o una nueva comprensión del problema. El término adquiere un significado no circunscrito al ámbito de la retórica gracias, fundamentalmente, a los escritos de G.W.F. Hegel. En la época en que escribe *La fenomenología del espíritu* (1808), el mundo parece haberse puesto en movimiento, transformando de forma visible lo que había durado siglos. Se trata de los primeros momentos del modo de producción capitalista que, a diferencia de los anteriores, se basa primordialmente en la circulación de las mercancías y del dinero. Entonces el viejo problema filosófico del cambio se agudiza: ¿cómo entender racionalmente que una cosa pueda cambiar de apariencia y seguir siendo la misma? Hegel concibe la realidad como formada por opuestos que, en conflicto inevitable y en contacto con la realidad, engendran nuevos conceptos que a su vez entran en contraposición siempre con algo. Este esquema es el que permite explicar el cambio manteniendo la identidad de cada elemento, a pesar de que el conjunto haya cambiado. Con el mismo proceder, Karl Marx analizará la realidad social y la entenderá como conflictiva debido a la contraposición de intereses humanos materiales incompatibles. Así dirá, en el *Manifiesto del Partido Comunista* (1848) que “toda la historia de la humanidad hasta ahora es la historia de la lucha de clases”. Esto significa que el conflicto entre los intereses de las clases sociales es el motor del cambio histórico. En el siglo XX el filósofo alemán Theodor W. Adorno titulará *Dialéctica negativa* (1966) una de sus obras capitales. Esta obra se inicia con una afirmación provocativa: “La formulación dialéctica negativa atenta contra la tradición”. Se refiere a que en la dialéctica de Platón o en la de Hegel, el resultado del movimiento de contraposición es la afirmación de algo, mientras que lo que él pretende es subrayar el carácter inconcluso de cualquier momento del movimiento de contraposición, tanto a nivel social como cultural [<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Dial%C3%A9ctica&oldid=94992460>].

de la experiencia. Tampoco se trata de una lista de la sucesión lineal del tiempo, sino de *figuraciones y constelaciones* que muestran el nexo entre lo que fue antes y es ahora mediante el descubrimiento y la elaboración de correspondencias significantes entre ambos momentos.

Para construir este tipo de afinidades una premisa adicional es necesaria: *el carácter expresivo de cada fenómeno cultural conserva las huellas de las prácticas humanas anteriores (y de las anticipadamente futuras posiblemente)*, pero dichas huellas sólo pueden captarse si se las interroga desde la experiencia actual. De ahí que el trabajo de indagación de cada fenómeno debe fijarse en su singularidad, de modo que resulta semejante a un estudio de la “fisonomía”, en este caso de “las cifras de los años”.² Así podrán mostrarse las afinidades, los cruces y las correspondencias entre una experiencia del ahora y otra que ha sido para convertir a la historia en una posibilidad de comunicación entre la experiencia actual y la experiencia pasada que pueda, en último caso, ser redimida.

Lo que Benjamin tiene *in mente* es la idea bien profana de que el universalismo ético ha de tomar también en serio la injusticia ya sucedida y a todas luces irreversible, de que se da una solidaridad entre los nacidos después y los que los han precedido, una solidaridad con todos los que por la mano del hombre han sido heridos alguna vez en su integridad corporal o personal, y que esa solidaridad sólo puede generarse y testimoniarse por la memoria (Habermas, 1989b:25).

Porque de lo que se trata es de reconocer los aciertos y los errores de la historia, en particular las causas del sufrimiento de los desposeídos, para develar otras formas posibles, ejecutorias y reflexivas de la manipu-

² Cifra en el sentido de signo que sólo puede comprenderse conociendo la clave. Cifrar significa transcribir en guarismos, letras o símbolos de acuerdo con una clave o un texto cuyo contenido se quiere proteger por alguna razón. Significa también valorar cuantitativamente algo, en especial pérdidas y ganancias, así como compendiar, reducir muchas cosas a una, un discurso a pocas palabras, o a una cosa, una persona o una idea determinadas lo que ordinariamente procede de varias causas. De ahí expresiones como las de: “cifrar la dicha en la estimación pública” o “cifrar la esperanza en Dios”. *Diccionario de la lengua española* [<http://dle.rae.es/?id=9Blo7Je>].

lación humana. Porque las consecuencias de las equivocaciones en la toma de decisiones no sólo las sufren algunas víctimas directas, sino todo el género humano hasta el punto de poner en riesgo su supervivencia en este planeta. En este sentido, sólo el arte, o por lo menos la experiencia estética, permiten reconocer esos atisbos de aprendizaje en la experiencia histórica: desde el presente que se desplaza a algo pasado y desde ahí hacia un futuro en potencia.

Porque para ser solidario con los que están sufriendo o han sufrido, es preciso entablar un diálogo que comprenda que cada momento histórico es un complejo entramado de aspiraciones, de posibilidades y limitaciones, de estructuras de comportamientos y formas de experiencia, que se expresan en las formas materiales de sus productos culturales. Según Benjamin, la transmisión de los horizontes de la experiencia se convierte entonces en una actualización de los “futuros pasados”. La distancia entre el presente y el pasado es medida para luego ser suprimida en espacios de simultaneidad en los que las aspiraciones de libertad se reconocen idénticas y se funden en un imperativo absoluto de la humanidad.

En ese momento, la historia, en tanto interminable aplazamiento de la libertad, debe ser abolida, tal vez con el triunfo total de la perversión, la iniquidad y la estupidez propias de nuestra especie.

Arte, industrias de la cultura y medios de comunicación

El cambio de percepción de los objetos artísticos es una característica propia de la modernidad. Benjamin observó las expresiones del mercado capitalista como la secularización de la cultura moderna y analizó sus manifestaciones, tales como el tránsito de la narración tradicional a la novela por entregas, la múltiple fragmentación de la memoria en la producción-recepción en serie, la divergencia entre experiencia, vivencia y *shock* y la ausencia de cualquier valor ritual en el consumo del arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Benjamin equipara el aura de las obras de arte al goce que provocan en el espectador que advierte lo que es singular e irrepetible. La reproducción técnica destruye el aura y es una tendencia social general

contemporánea a la abstracción. El razonamiento abstracto, a partir de lo general, es contrario a la politización del arte. Al irrumpir la fotografía como el primer medio de reproducción revolucionario, el arte reaccionó con las teorías de *l'art pour l'art* y el arte puro que rechazaban cualquier función social y toda determinación de un contenido objetual. Para Benjamin, la consecuencia debería haber sido otra porque la tecnificación es inevitablemente política.

El efecto de la mediación técnica de las cámaras fotográficas y el montaje cinematográfico hace posible que la producción artística se convierta en un objeto de análisis, sobre todo de la forma en que el hombre se aliena de su trabajo, de la aparición del doble siniestro, de la repetición que produce un extrañamiento análogo al que se siente ante el espejo, sólo que ahora las imágenes pueden despegarse y ser transportadas. Benjamin insiste en los poderes de la repetición, la cita, la dislocación temporal y espacial de los eventos y la conversión de los espectadores en expertos. Todos se sienten con derecho a opinar y encuentran los medios para hacerlo. El concepto de *test óptico* utilizado por Benjamin califica la actividad del público identificado con el dispositivo mecánico, visual o sonoro, que permite al espectador colocarse en el nivel del aparato. Esta transformación convierte a la experiencia genuina en vivencia, es decir, la singularidad de los eventos degenera en generalidad debido a su recopilación. También disocia en el público la actitud crítica de la fruición artística: lo convencional se disfruta sin criticarlo, y lo verdaderamente nuevo se critica con aversión.

Adorno y Benjamin polemizaron en cuanto a las posibilidades del arte de masas tecnificado para crear nuevas formas masivas de percepción estética distintas a las del proceso esotérico burgués de goce solitario (Michell, 2016). Benjamin confiaba en que la nueva comunicación pública lo lograría. Adorno se centró en los procesos tecnológicos de producción cultural que estaban destruyendo el aura estética de las obras de arte y forzaban al espectador a convertirse en un consumidor pasivo e irreflexivo. Decía Benjamin en 1939:

Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que, por un fenómeno análogo al que se había producido en los comienzos, el

desplazamiento cuantitativo entre las dos formas de valor características de las obras de arte ha dado lugar a un cambio cualitativo, el que afecta a su naturaleza misma. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor de culto, la obra de arte fue antes que nada un instrumento de magia que sólo más tarde fue reconocido hasta un cierto punto como obra de arte; de manera parecida, hoy la preponderancia absoluta de su valor de exposición le asigna funciones enteramente nuevas, entre las cuales bien podría ocurrir que aquella que es para nosotros la más vigente –la función artística– llegue a ser accesoria. Por lo menos es seguro que actualmente la fotografía y además el cine son claros ejemplos de que las cosas van en ese sentido (Benjamin, 2003).

Adorno, a pesar de apreciar sobremanera a Benjamin en tanto teórico, emprende una cerrada crítica en contra de esta concepción de la industria cultural, sin ignorar que el punto de vista de Benjamin distaba mucho de ser concluyente:

Entiéndame bien. No quiero garantizar la autonomía de la obra de arte como reserva, y creo con usted que lo aurático en la obra de arte está a punto de desaparecer; no sólo mediante la reproducibilidad técnica, dicho sea de paso, sino sobre todo por el cumplimiento de la propia ley formal autónoma [...] Pero la autonomía, es decir, la forma objetual de la obra de arte, no es idéntica con lo de mágico que hay en ella: igual que no se ha perdido del todo la objetualización del cine, tampoco se ha perdido la de la gran obra de arte (Adorno, 1995:191).

Vemos que el análisis se centra en el valor de la obra de arte entendida como aquella que rehúye toda cosificación al punto de preferir no ser mercancía. El tema debatido en el fondo es si la modernidad ilustrada puede o no ocupar y ampliar espacios de libertad crítica a través de unas industrias que someten todos los ámbitos de la cultura a la disciplina de la racionalidad instrumental, es decir, al beneficio económico.

En 1944 Max Horkheimer y Theodor W. Adorno publicaron en Nueva York *Dialektik der Aufklärung* (libro traducido al español como *Dialéctica del Iluminismo*, *Dialéctica de la Ilustración* o *Dialéctica de la Razón*). Uno de los apéndices del libro, escrito seguramente por Adorno, trata de la industria cultural. En él se extiende la crítica

al campo de las empresas que difunden la cultura, en esa época, la fotografía, la radio, y el cine.

Aquí el rol de la industria cultural y sus medios tecnológicos en perfeccionamiento constante es el de complementar la administración total de la sociedad con un método de cosificación de la conciencia que suprime cualquier posibilidad de escapatoria. Esta visión no es muy lejana a la que expresa la metáfora del “estuche de acero” que utilizara Max Weber para advertir sobre el advenimiento de una sociedad totalmente administrada, o el personaje del Gran Hermano en la novela *1984* de Georges Orwell.

Adorno rechazó las nuevas formas de arte popular e insistió en la idea de que sólo la obra solitaria y esotérica tiene valor cognoscitivo; sólo ella permite encontrar una salida a las graves contradicciones que atraviesan a las sociedades capitalistas contemporáneas. Benjamin apuesta a las posibilidades de comunicación estética que, a pesar de todo, ofrece la mediación técnica. Jürgen Habermas recogerá esta estafeta en la distinción de tres conceptos: acción estratégica, acción instrumental y acción comunicativa. A ello nos referiremos más adelante.

La argumentación de Adorno mantiene una significativa vigencia porque urge saber si las industrias culturales actuales pueden salir del estado de petrificación negativa en el que quedaron sumidas por condenación del filósofo de Fráncfort; si todavía cabe la posibilidad de emancipación social activa; si se puede vivir la historia de manera dialéctica, tal como Benjamin la percibió en los intersticios de la comunicación tecnológica. En todo caso, es preciso advertir que las diferencias entre Benjamin y Adorno no responden a teorías antagónicas, sino al acuerdo mutuo sobre las facultades liberadoras del arte. Existe una carta enviada desde Londres el 18 de marzo de 1936 en la que Adorno dirige a Benjamin una cordial reprimenda sobre este tema:

Usted sabe que el objeto “liquidación del arte” está desde hace muchos años detrás de mis ensayos estéticos, y que el énfasis con que defiendo, sobre todo en cuanto a la música, el primado de la tecnología ha de entenderse estrictamente en este sentido y en el de la *Segunda Técnica* de usted. No me sorprende que encontremos aquí expresamente una

base común [...] Me parece arriesgado [...] que usted traslade ahora sin más el concepto de aura mágica a la obra de arte autónoma, y le atribuya lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria [...] Me parece que el centro de la obra de arte autónoma no está en la parte mítica, sino que es en sí mismo dialéctico: entrelaza en sí lo mágico con el signo de la libertad [...] Por dialéctico que sea su trabajo, no lo es en la obra de arte autónoma misma; pasa de largo por la experiencia elemental, evidente para mí de forma cotidiana en la propia experiencia musical, de que precisamente la consecuencia extrema en el seguimiento de la ley tecnológica del arte autónomo lo cambia, y en lugar de la tabulación y fetichización lo aproxima al estado de la libertad, de lo conscientemente fabricable, de lo hacedero (Adorno, 1995:138; cursivas mías).

La *segunda técnica* de Benjamin es la reproductibilidad de los productos culturales que contradice el concepto de aura y se apodera de las obras como fenómenos masivos convertidos en mercancías por el desarrollo del capitalismo; desvaloriza el aquí y el ahora, al mismo tiempo que cuestiona la tradición, la autenticidad y la permanencia de la composición artística como testimonio histórico. Pero Adorno no contrapuso una interpretación divergente a la de Benjamin para descalificar las formas tecnológicas de la obra de arte, porque éste se consume siempre por medio de la acción y la invención tecnológica. El énfasis más bien estuvo sobre la transformación histórica de la función artística por mediación de la tecnología, una vez que ha despojado del aura a las obras únicas que de todos modos deben ser honradas como tales.

La utilización del arte reforzado por el uso de la tecnología para fines políticos constituye, para Benjamin, una confirmación de sus premoniciones en relación con la “liquidación de la obra de arte”. Adorno piensa lo mismo, sin duda en consideración a los totalitarismos europeos y la utilización que éstos hacían de los referentes simbólicos, pero también incorpora al análisis el impacto que tienen sobre la sociedad los controles no totalitarios cada vez mayores de la cultura capitalista, la de los Estados Unidos en primer lugar. Lo importante no es que la obra de arte se haya transfigurado, sino más bien que la

industria cultural ahora se usa para fines políticos y de dominación, a la vez que convierte sus productos en objetos de intercambio mercantil.

Desde esta perspectiva, la visión de Adorno tiene un alcance distinto a la de Benjamin, quien veía que la obra de arte era engullida en su integridad por la reproductibilidad técnica y así transfigurada era destinada a nuevas funciones. Adorno, en cambio, insinúa la sobrevivencia de su esencia bajo otras formas, incluso en las condiciones de una masiva invasión de la cultura por la industria y el capital. Ya en la carta a Benjamin del 18 de marzo de 1936, a la que hemos hecho alusión más arriba, Adorno escribe:

Cuando salva usted al cine cursi frente al cine de nivel, nadie puede estar más *d'accord* que yo: pero *l'art pour l'art* también estaría necesitado de redención, y el frente unitario que hay en contra, y que por lo que yo sé va desde Brecht hasta el movimiento juvenil, podría animarle a uno por sí solo a ello. Habla usted del juego y la apariencia como los elementos del arte; pero nada me dice por qué el juego debe ser dialéctico y la apariencia [...] no [...] Entiéndame bien. No quiero garantizar la autonomía de la obra de arte como reserva, y creo con usted que lo aurático en la obra de arte está a punto de desaparecer; no sólo mediante la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino sobre todo por el cumplimiento de la propia ley formal autónoma [...] Pero la autonomía, es decir, la forma objetual de la obra de arte, no es idéntica con lo de mágico que hay en ella: igual que no se ha perdido del todo la objetualización del cine, tampoco se ha perdido la de la gran obra de arte (1995:138).

En cualquier caso, del intercambio conceptual entre Benjamin y Adorno importa destacar la doble cualidad de los objetos producidos por las industrias de la cultura. Por una parte son mercancías, fetiches diría Marx, objetos de deseo que ocultan una fracción importante de sus condiciones de producción y sus intereses económicos. Pero por otra parte, estos productos no pierden del todo su talante cultural, informativo y simbólico, ese atrevimiento dispuesto para convertirse en acción en el momento histórico oportuno. En otras palabras: la energía transformadora de la cultura sigue existiendo en el fetichismo de las mercancías puestas en circulación los medios de comunicación

a nivel global, nacional, regional o local. Todo producto cultural es comunicativo y, en esa medida, puede movilizar estéticamente la conciencia de los espectadores.

Imágenes dialécticas

La dialéctica de la mirada es para Walter Benjamin la práctica que posibilita un conocimiento objetivo del mundo físico. Del lado del objeto, se trata de una imagen que transmite una experiencia histórica capacitada para constituir un espacio de simultaneidad entre aspiraciones comunes de actores sociales distanciados temporal y espacialmente. Este tipo de imágenes importan porque pueden incitar a actuar en algún contexto histórico relevante. Dice Molano:

No hay que apresurarse a identificar la imagen dialéctica como una imagen visual o literaria o con un orden de fenómenos específicos. Puede decirse que no hay imágenes dialécticas que preexistan precisamente a una determinada experiencia histórica como la que Benjamin está tratando de teorizar. En un lenguaje hegeliano, se trata de un objeto constituido por una forma de conciencia histórica y su modo de experiencia correspondiente (2014:173).

La cita anterior conduce a una reflexión sobre el significado de la palabra *imagen* (raíz de imaginación e imaginario) y sobre su relación con el objeto que representa. El pensamiento de Walter Benjamin sigue tres trayectorias en relación con esta problemática: *a)* la capacidad alegórica de la imagen; *b)* su conexión con lo que Goethe llamó Ur³ fenómenos, y *c)* su sentido dialéctico cuando no representa mitos inamovibles sino la historia viva. El desarrollo de esta temática permitirá

³ Ur fue una antigua ciudad del sur de Mesopotamia cuya historia se remonta a los tiempos anteriores al Diluvio. También es el lugar bíblico mencionado en el Génesis donde nació Abraham que es, para las religiones judía, cristiana e islámica, el primero de los patriarcas postdiluvianos con el que Dios estableció un alianza que incluía su deseo de convertirlo en el origen de un pueblo al que le daría la tierra de Canaán como posesión perpetua.

saber si se pueden juzgar las fotografías que acompañan este artículo como imágenes dialécticas. En lo que sigue nos apoyaremos en Buck-Morss (1995).

En canto a la proximidad de lo alegórico con lo real. Wolfgang von Goethe propuso una teoría para estudiar la interrelación de las fuerzas naturales con el cambio histórico necesario. Según él, la raza humana y la materialidad física interactúan estrecha y contractualmente y su correspondencia está basada en la *ley natural* de la polaridad. La ciencia que adopte esta perspectiva encontrará patrones arquetípicos subyacentes, los *Ur-phänomen*, que mostrarán una lógica inherente, a menudo invisible, pero claramente objetiva. La ley natural⁴ general de los objetos no está situada fuera de la cosa. El accidente no es independiente de su realización material en el tiempo-espacio, tampoco está ausente de nuestras energías sensoriales, que sólo pueden percibir lo particular y nunca lo general, ni es motivo exclusivo del pensamiento.

El concepto de Ur-fenómeno pretende superar estas disociaciones: es la ley intemporal dentro de la observación temporal, es lo general que se revela en una forma particular. Porque tal cosa existe, Goethe dedujo que lo más elevado es captar que *todo lo fáctico ya es teoría*. El azul del cielo nos revela la ley fundamental de la cromática. No deberíamos buscar nada detrás de los fenómenos porque ellos mismo son conceptos. Esta síntesis de esencia y apariencia produce un viraje notable en el problema del conocimiento atribuyéndole la capacidad de captar al ser objetivo, copiar, y expresar fielmente. La fusión del objeto y de los pensamientos es un hecho metafísico que Benjamin entendía como dialéctica materialista.

Para Benjamin, el concepto de verdad de Goethe en su esclarecimiento del Ur-fenómeno es fundamental por su transposición del reino de la naturaleza al dominio de la historia. Cuando Benjamin habla de que los efímeros objetos históricos de la burguesía (como lo son las fotografías de prensa) son Ur-fenómenos, quería significar que

⁴ “Mariana Frenk Westheim traduce *Ein fuhlaung* como naturaleza, lo que literalmente corresponde a empatía: acercarse a otra persona con los sentidos, la sensibilidad o el sentimiento” (Worringer, 2013:50).

exhiben auténticas síntesis, al mismo tiempo visibles y abstractas, de su esencia de ser procesos que devienen después de haber desarrollado en sí mismos series de formas temporales concretas. Las imágenes dialécticas son Ur-fenómenos en tanto son representaciones efectivas de acontecimientos históricos vistos en un estadio puro, embrionario, del mismo modo que en la hoja se reconoce, a partir de sí misma, el despliegue de la variedad abundante del mundo empírico de las plantas.

Pero no hay que confundir el desarrollo de estos estadios primitivos con el paso del tiempo mítico asumido bajo la forma de la predeterminación establecida por los dioses y anunciado por los oráculos, las estrellas o los textos sagrados. Para Benjamin, en términos estrictos, mito e historia son incompatibles. El primero prescribe que los seres humanos son impotentes para interferir en la obra del destino y que, por lo tanto, nada verdaderamente nuevo puede ocurrir. Por el contrario, la idea dialéctica de la historia supone la posibilidad de la influencia humana sobre los acontecimientos, la cual arrastra consigo la responsabilidad moral y política de los actores como agentes conscientes en la conformación de su propio destino.

Los mitos dan respuesta a porqué el mundo es como es, pero ocultan las relaciones empíricas que no pueden ser vistas o recordadas. Nos encontramos con otra forma de fetichismo, esta vez de los relatos. Los mitos satisfacen el deseo de los seres humanos por un mundo pleno de sentido al precio de devolver ese mundo bajo la forma de un destino ineludible. Las ficciones míticas no están limitadas a un discurso o una época particular. Tanto la ciencia como la teología, el racionalismo o la superstición, y sobre todo los nacionalismos de cualquier especie, pueden pretender que los acontecimientos están inexorablemente determinados. Las interpretaciones de la historia como pre-ordenada niegan la posibilidad de control humano. La ciencia puede estimular tanto una fe ciega en el progreso como el fatalismo teológico apocalíptico. En ambos casos, la cuestión política consiste en que la temporalidad concebida bajo el signo de la predeterminación produce el convencimiento de no poder oponer resistencia al curso de los acontecimientos.

Benjamin intenta desentronizar las teorías míticas de la historia, cualquiera que sea la forma que asuman sus escenarios: la catástrofe

inevitable no menos que el mejoramiento continuo, pero fue más persistente en su ataque contra el mito del progreso histórico automático debido a los avances tecnológicos. Consideraba la tercera opción a esta dicotomía, la del desencanto, como el mayor peligro desde el punto de vista político. Por eso, uno de los objetivos principales de su trabajo fue pensar en un materialismo histórico que aniquilara la idea burguesa de progreso, a partir de un principio básico que no se basa en la idea de desarrollo, sino en la actualización de la historia. Para ello había que captar y exhibir las imágenes dialécticas. En ello consintió una buena parte de su investigación.

No es sorprendente, por tanto, que Benjamin atacara las teorías del darwinismo social que preconizan la sobrevivencia del más fuerte. En contraste, su “historia natural” no presupone ningún resultado ni feliz ni socialmente necesario. Para él, la progresión histórica no es natural, pero la progresión natural sí es histórica al convertir la materia en tecnología, aunque el perfeccionamiento constante de los medios de producción es paralelo a la explotación de las clases sociales que permanece inalterada. En este sentido, la evolución humana es un mito que consagra a la barbarie histórica como natural. La falacia consiste en tomar los avances de la naturaleza tecnológica por avances de la historia social.

La representación alegórica de la historia resulta central en el pensamiento de Benjamin, particularmente el emblema del arte barroco, montaje de imagen visual y signo lingüístico, a partir del cual se puede leer, como en un rompecabezas, qué significan las cosas. El núcleo del modo de ver alegórico y su exposición secular de la historia como sufrimiento cobran sentido pleno en periodos de decadencia. Cuanto mayor es el significado, mayor la sujeción a la muerte, porque la muerte socava profundamente la línea de demarcación entre naturaleza física y los símbolos.

La historia, en todo aquello que nos muestra en el principio ya a destiempo, acongojado, fracasado, se expresa en un rostro, no, en una calavera [...] Se articula como un acertijo no sólo la naturaleza de la existencia humana pura y simple sino la historicidad biológica de un

individuo, en ello [se esconde] la imagen de su mayor decadencia natural (Benjamin, en Buck-Morss, 1995:183).

En estas figuras barrocas de la naturaleza históricamente efímera, Benjamin ubica que la alegoría es, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas son en el dominio de las cosas. La inevitabilidad de la decadencia y la descomposición, la nueva naturaleza y su estatuto como ruina, llegan a ser políticamente instructivas. Pero los restos, los deshechos que muestra la industria cultural no nos enseñan a rendirnos ante la inminente catástrofe. Por el contrario, la fragilidad del orden social nos dice que esta catástrofe es necesaria. La desintegración de los monumentos que fueron construidos para significar la inmortalidad de la civilización se transforman en pruebas de su transitoriedad. Y lo fugaz del poder temporal informa sobre la importancia de la práctica política.

La imagen dialéctica genera la estructura que caracteriza el modo de la experiencia histórica, manifestada muchas veces como patologías sociales, como productos de procesos de alienación y reificación propios de la modernidad capitalista. El proceso de transnacionalización de la economía ha nivelado la cultura a nivel mundial. Las tecnologías más y más perfeccionadas permiten emprender la conquista de nuevas áreas de inversión monopólica en el capitalismo tardío, pero consienten también caminos abiertos a través de formas de comunicación emergentes.

La fotografía de prensa

Walter Benjamin propuso desenterrar las Ur-formas para quebrar la historia mítica del progreso moderno. Intentaré hacerlo poniendo de relieve algunas analogías de un futuro inscrito en un pasado arcaico representado en fotografías de actualidad.

Benjamin advertía que las posibilidades estéticas de la fotografía son muchas, no sólo porque superó a los artistas en sus aptitudes para dar cuenta exacta de la realidad, sino también porque convierte en científico el intento de replicarla. Se trata de la extensión del sentido humano de la vista hasta su verdadera naturaleza antropológica, la

cual percibe de manera diferente al “crudo ojo inhumano”, porque no presenta sólo imágenes bellas sino también nuevos descubrimientos.

Desde el comienzo, la fotografía formó parte de la cultura popular. Pioneros como Nadar ampliaron su temática con mil tomas de muchos sitios e incluyendo en sus retratos a todas las clases y rangos sociales. El método fotográfico alentó la práctica de los amateurs, de modo que la frontera entre artistas y público comenzó a diluirse en 1851. La fotografía democratizó la recepción de imágenes visuales poniendo a disposición de una audiencia masiva incluso obras maestras. Benjamin creía que esta democratización de la producción y de la recepción así como la aproximación científica a los objetos, son tendencias progresistas intrínsecas. Los hombres debían reconciliarse con esta nueva naturaleza tecnológica. Ese el significado de la pregunta de Benjamin:

¿Cómo y cuándo los mundos de formas surgidos en la mecánica, en el cine, en la construcción de maquinaria y en la nueva física, que nos han subyugado sin ser nosotros conscientes de ello, nos mostrarán con claridad lo que les es de suyo natural? ¿Cuándo se alcanzan las condiciones de la sociedad en las que estas formas o las que han surgido de ellas se abran a nosotros como formas naturales? (Buck-Morss, 1995:167).

Al final de este trabajo se incluyen tres fotografías que aparecieron en diferentes entregas de *El País Semanal* (EPS), revista dominical del periódico español *El País*, una verdadera empresa e industria cultural, que incluye su versión en internet (*El País.com*) y también está presente en Twitter y en Facebook con millones de seguidores en todas sus tecnologías de comunicación. El periódico pertenece a PRISA, el mayor grupo mediático de España y de los países hispanohablantes, que también es propietario de la Cadena SER (radio), *Cinco Días* (prensa económica), Grupo Santillana (con las editoriales Santillana, Alfaguara, Taurus, Aguilar y otras), el *Diario As* (prensa deportiva), Los 40 Principales, Máxima FM, M80 Radio, Radiolé, Cadena Dial, Prisa TV, Localia, Digital+ (televisión), entre otros medios.

Una columna que aparece en todos los números de *El País Semanal* se titula justamente *La imagen*. Su autor es Juan José Millás:

Periodista, locutor y escritor de novelas y ensayos con un gran éxito nacido de su imaginación y su insobornable compromiso con los desfavorecidos. En su obra, de introspección psicológica en su mayoría, cualquier hecho cotidiano se puede convertir en un suceso fantástico. Para ello creó un género literario personal, el *articuento*, en el que una historia cotidiana se transforma por obra de la fantasía en un punto de vista para mirar la realidad de forma crítica. Sus columnas en *El País* han alcanzado un gran número de seguidores por la sutileza y originalidad de su punto de vista para tratar los temas de la actualidad, así como por su gran compromiso social y la calidad de su estilo. Juan José Millás ha encontrado en Wikipedia, concretamente en este mismo artículo, un peculiar espacio autorreferencial, muy adecuado a su peculiar concepción de la vida y la literatura. Con motivo de un vandalismo anónimo aparecido el 16 de octubre de 2008, publicó un artículo que lo describe con humor y amplia visión: “internet es un territorio fabuloso porque nada se respeta en él [...] Ya no podríamos imaginar la vida sin ese continente que nos abre a horizontes nuevos cada día [...] Cualquier día de estos, entro yo mismo en el artículo de Wikipedia donde se da cuenta mi biografía y pongo que me he retirado a una isla griega para quitarme de en medio. Y sin dejar de estar aquí, en alguna dimensión de la realidad, me encontraré frente al mar, retirado del tabaco, de la bebida, del deseo, retirado de mí”. De entre su extensa obra, destaca *Los objetos nos llaman* (2008), relatos relacionados con el tema de este artículo.⁵

La columna de Millás siempre tiene el mismo formato que condensa en una página completa la presentación de una fotografía y un texto escrito en distintas tipografías. Las fotografías acompañadas de escritura son imágenes dialécticas, alegorías semanales que juegan sobre los bucles la experiencia histórica. El valor de la columna radica en el montaje de cada uno de sus componentes y en la estructura completa. Apreciarlo es asunto del lector o del voyeur cuando hojea la revista. En

⁵ [https://es.wikipedia.org/Juan_José_Millás].

este sentido hago mía la advertencia de Benjamin (2005:459) sobre su método de trabajo: “No tengo nada para decir, sólo para mostrar”, salvo que la escritura literario-periodista de Juan José Millás añade el plus de su ironía poética en una composición de elementos gráficos que aprovecha todo el espacio de la página. La paradoja radica en que todo ello es reanimado por la segunda técnica de Benjamin, las nuevas tecnologías de información y comunicación, que faculta la reproducción virtual y material de la columna y de las fotografías de prensa que captan, expresan y copian Ur-fenómenos en una dialéctica que niega y supera, el sentido de la acción histórica y la presenta con la esperanza de poder redimirla.

Esta lógica no forma un sistema discursivo lineal sino que el momento de asimilación y superación se revela visualmente en un *flash instantáneo* por el cual lo antiguo se ilumina en el momento en que está desapareciendo. El momento de negación crítica exterioriza la ideología de la cultura como revelación fugaz de la verdad. Estas efímeras imágenes no destruyen el secreto, sino que lo revelan haciéndole justicia. Tal experiencia cognoscitiva educa la imaginación y la conduce fuera de su etapa mítica. Pero entonces, ¿por qué estos productos de la cultura no nos llevan a una acción más categórica movida por la compasión y el sentido de justicia?

Mi respuesta es insuficiente porque, como decía Benjamin, tengo poco que decir y mucho para mostrar. Lo estamos viendo, lo vemos todo, o casi todo, y no hacemos nada. O más bien, cada quien hace algo distinto. A veces no vemos, a veces sí vemos pero le damos la espalda. Hay quienes actúan de manera más comprometida, aunque hasta ahora insuficiente. Muchos otros seguramente se ríen al ver el sufrimiento que no es suyo, provocándolo o cuando menos consintiéndolo. Tal vez hasta que alcancen a todo el mundo. En todo caso, las imágenes están ahí y en sus formas tanto reales como simbólicas e imaginarias.

La problemática civilizatoria es compleja. El proceso de control de la esfera simbólica por las industrias culturales ha provocado una progresiva alienación de las conciencias. La mercancía cultural captura el fluir del pensamiento en una especie de supra mundo virtual multi mediatizado mientras que la cultura independiente libra una batalla

desigual. Las fuerzas que arrastran todo a la arena del mercado se han enseñoreado de buena parte de los más decisivos resortes de la comunicación, incorporándola a los negocios. Sin embargo, las posibilidades de la acción comunicativa no pueden ser desestimadas. Saber hoy lo que la técnica y los poderes hacen con las industrias culturales es saber lo que éstas hacen con la conciencia humana, siempre objeto de utilización política buena o mala.

El concepto de acción comunicativa es una de las bases de la teoría crítica de la modernidad que estableció Habermas (1989a y 1989b:161). Para él, la comunicación lleva inscrita en su piel la promesa de resolver con razones las perturbaciones del orden social porque se mueve en una dimensión en la que aparecen los conceptos verdad/mentira y de justicia/injusticia. Para este filósofo, epígono de la Escuela de Frankfurt, el objetivo de las acciones comunicativas honestas, rectas o virtuosas, las que no son estratégicas y sus enunciatarios buscan obtener beneficios a costa de los enunciatarios, es someter a la crítica racional la fuerza de las verdades incontestables.

Bernard Stiegler (2001) afirma que el proceso de exteriorización técnica de la imaginación llevado a cabo por las tecnologías de información y comunicación permite que la conciencia pueda ser penetrada y controlada por lo que él llama *objetos temporales*, cuyo transcurrir coincide con el flujo de la conciencia misma de esos objetos. Un objeto temporal es un tejido de retenciones y pro tenciones que dan su entramado a la temporalidad de la conciencia, y permiten al mismo tiempo modificar sus procesos y controlarlos. El conjunto de los medios se encuentra en manos de las industrias culturales monopólicas, las mismas manos de quienes controlan el poder político en nuestras sociedades, sirven para poner en marcha un sistema abrumadoramente invasivo sobre las personas. ¿Estamos acaso tan lejos del oprimente escenario descrito por Adorno?⁶

⁶ Stiegler habla de cuatro coincidencias tele-visuales que forman un sistema global de programación de objetos temporales: las técnicas de difusión de imágenes captadas y administradas en directo, las del tele cine, el registro videográfico y el consiguiente montaje. Este sistema integral integra la “malla” que organiza los “encuentros” en regímenes de exhibición de objetos temporales que constituyen flujos de programas que se encadenan.

Como dice Pellerano:

La marca personal que supone la formulación de las ideas en Benjamin [...] conmueve cuando [...] tocando cierta esfera de la intimidad, parece que nos encontráramos frente a un espejo. Apasiona en sus juegos, reflejos de una reminiscencia de la infancia. Nos deja perplejos frente a afirmaciones conceptuales que reclaman infinitas lecturas. Nos viste de tristeza y dolor, cuando su anhelo de comunidad sólo ha encontrado un creciente vacío. Nos deja mudos ante la catástrofe –la catástrofe ininterrumpida- que arrasó con todo (2008:7).

Conclusiones provisionales

Las preguntas con las que Benjamin interroga a su tiempo continúan interpelando al nuestro. En sus escritos tempranos parte de la distinción de dos conceptos: la *Erlebnis*, entendida como mera experiencia rutinaria y la *Erfahrung* que es la práctica de la experiencia en sentido profundo. La primera está relacionada con la novedad, lo efímero y la pura sensación. La segunda remite a lo que permanece y en ella radica el sentido de la historia que irrumpe como imágenes. En esta perspectiva, los conceptos de revelación y redención son claves.

La utilización de imágenes mesiánicas es frecuente en la obra de Benjamin [...] La idea de redención está unida a la de felicidad y ha impulsado siempre a la humanidad; con otras palabras, en la representación de la felicidad vibra inalienablemente la de redención (Benjamin, 2005:178). La esperanza convertida en categoría histórica resurge a través de la categoría de redención que se manifiesta en un tiempo incierto, abierto

Como industria cultural, el *broadcast* organiza una calendarización mundial controlada al segundo, basada en el *time-code* y en una economía global del tiempo social concebido como sumatoria de conciencias sincronizadas. Este autor se refiere al fenómeno llamado *streaming*, que consiste en la retransmisión o difusión en continuo de contenido multimedia a través de una red de computadoras, de manera que el usuario utiliza el producto a la vez que se descarga. *EPS* participa de esta situación cuando es distribuido digitalmente.

a lo novedoso, imprevisible, mostrando la oposición con el tiempo mítico que impone un orden y un desarrollo de los hechos de un modo inabordable (Pellerano, 2008:10).

La historia no es una unidad estática sino catastrófica en el sentido de que un suceso que produce gran destrucción y defrauda absolutamente las expectativas, puede provocar un cambio brusco en el estado del sistema. Es posible que una mínima alteración de uno de sus parámetros suscite el desenlace de una serie de acontecimientos como los que siguen al clímax de una obra dramática que sirve como conclusión de la pieza y de la existencia de los personajes.

El “tiempo lleno” de la redención se da a la experiencia únicamente como *Jetztzeit* [tiempo-ahora], esto es, como actualidad y presencia instantánea de una constelación temporal [que], sin anular la diferencia temporal, hace al pasado y al futuro coextensivos del presente, una actualización de los tiempos lejanos en el presente. En este sentido, el tiempo pasado es una puerta nueva [...] que es interpelado por el presente para abrir nuevas significaciones. Acercarse al pasado implicará atreverse a excavar, la necesaria repetición de volver una y otra vez sobre la misma situación, sobre el mismo objeto y removerlo (Pellerano, 2008:10).

Pero es importante reconocer que las cosas que ocurran atravesarán y estarán atravesadas de una u otra manera por los medios de comunicación.





Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- y Max Horkheimer (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor [<https://realismosxxi.files.wordpress.com/2010/08/buck-morss-susan-dialectica-de-la-mirada-benjamin-y-el-proyecto-de-los-pasajes.pdf>].
- Habermas, Jürgen (1989a). *Teoría de la acción comunicativa*, tomos I y II. Madrid: Taurus.
- (1989b). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Michell, Jorge (2016). “Adorno, Benjamin, el arte y las industrias culturales. Homenaje a Theodor W. Adorno (1903-1969), con motivo de los cien años de su nacimiento”, en *Globalización. Revista Mensual de Economía, Sociedad y Cultura* [<http://rcci.net/globalizacion/2003/fg357.htm>].
- Molano, Mario Alejandro (2014). “Walter Benjamin: historia, experiencia y modernidad”, en *Ideas y valores*, vol. XXVIII, núm. 158. Bogotá, pp. 165-190 [<http://dx.doi.org/10.15446/ideas-y-valores.v63n154,31199>].
- Pellerano, Ruth (2008). “Capas, o el modo de atravesar experiencias. Walter Benjamin”, en *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, vol. 3, núm. 18. Arica, Chile: Universidad de Tarapacá, pp. 5-19 [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83631801>].
- Pensky Max (2004). “Method and time: Benjamin’s dialectical images”, en Ferris, D. (ed.), *Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Nueva York: Cambridge University Press [<https://www.binghamton.edu/philosophy/people/docs/pensky-method-time.pdf>].
- Robins, Brent Dean (2005). “Goethean Science as a Cultural Therapeutics”, en *Janus Head*. Kansas State University [<http://www.janushead.org/8-1/robins.pdf>].
- Rosas, Omar (1999). “Walter Benjamin: historia de la experiencia y experiencia de la historia”, en *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, núm. 35/36. Benjamin desde Colombia, México: UAM-Xochimilco.
- Seamon, David (2005). “Goethe’s Way of Science as a Phenomenology of Nature”, en *Janus Head*, Kansas State University [<http://www.janushead.org/8-1/Seamon.pdf?q=goethes>].

- Stiegler, B. (2001). *Le temps du cinema et la question du mal-être*. París: Galillée.
- Vilar, J. (2016). “Errores de Damasio en el tema de las emociones”, *Anuario de investigación 2015*. México: UAM-Xochimilco,.
- (2004). “La actividad discursiva centrada en campos culturales”, *Anuario de investigación 2003*. México: UAM-Xochimilco.
- Worringer, W. (2013). *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.