

## La influencia de Walter Benjamin en el pensamiento de Georges Didi-Huberman

### *The influence of Walter Benjamin on the thought of Georges Didi-Huberman*

---

Mariana Saely Ramírez Rosas <sup>a</sup> [cicutabeatle@yahoo.es](mailto:cicutabeatle@yahoo.es)

Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-6552-6374>

Universidad Autónoma del Estado de México, México

Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza <sup>a</sup> [adsogutierrez@gmail.com](mailto:adsogutierrez@gmail.com)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8496-5496>

Instituto Franco Inglés de México, México

---

Recibido: **Septiembre / 10/2022** • Aceptado: **Octubre/11/2022** • Publicado: **Diciembre /30/2022**

### RESUMEN

Georges Didi-Huberman trabaja con las imágenes; ellas nos abren el panorama a la historia del mundo, del contexto de la civilización, nos llevan a descubrir nuestra propia historia, por medio de una conexión entre imagen y pensamiento, y para ello, él recurre a ilustres pensadores de la imagen. Uno de ellos, quien lo ha influido fuerte y directamente, ha sido Walter Benjamin. Entre imagen y lenguaje no habría una verdadera distancia ontológica en ambos casos de trata de signos; signos que son el resultado de la convención. El concepto de redención es un tema recurrente en la obra benjaminiana, el cual tomará Huberman para darle un enfoque a la imagen como camino para conocer las deudas que se han adquirido en el pasado y, de alguna manera, nos siguen afectando en el presente.

**Palabras clave:** Imagen, montaje, aura, constelaciones, redención.

### ABSTRACT

Georges Didi-Huberman works with images; these ones open the panorama to the history of the world, from the context of civilization, takes us to discover our own history, through a connection between image and thought, in order to do that, he uses distinguished thinkers of the image. One of them, who has strongly and directly influenced him, has been Walter Benjamin.

Between image and language there would not be a true ontological distance in both cases is about signs; signs that are the result of convention. The concept of redemption is a recurring topic in Benjamin's work, which Huberman will take to give an approach to the image as a way to know the debts that have been acquired in the past and, somehow, it continues to affect us in the present.

**Key words:** Image, montage, aura, constellations, redemption.



## INTRODUCCIÓN

La humanidad que, anteriormente con Homero, había sido objeto de contemplación para los dioses olímpicos, ha devenido ahora objeto de contemplación para ella misma.

WALTER BENJAMIN

El arte, dentro de las muchas expresiones que maneja y las múltiples cuestiones que saca a la luz para la reflexión de todos, se ha interesado en la vida y en lo real, siendo este uno de sus motores principales. Sin embargo, ha sido también la pregunta latente en las ciencias que se han preguntado por el hombre —ésta será quizá la conexión entre filosofía y arte—: ¿qué es la realidad? Los filósofos han escrito sobre la realidad, se han hecho películas, y muchos artistas han tomado fotografías. La realidad, pues, se ha manipulado, encuadrado, reencuadrado, montado, retocado; entonces de nuevo nos hemos quedado sin saber qué es lo real. En el camino por contestar esta pregunta, George Didi-Huberman se ha encontrado con Benjamin Walter quien le ha abierto el panorama y que éste a su vez nos lo abrió a nosotros, siendo un contemporáneo y pudiendo entender al mundo como lo entendemos ahora, teniendo un acercamiento y una conexión en nuestro tiempo:

¿La imagen en contacto con lo real —una fotografía, por ejemplo— nos revela o nos ofrece unívocamente la verdad de esa realidad? Claro que no. Rainer Maria Rilke escribía sobre la imagen poética: “Si arde, es que es verdadera”. Walter Benjamin escribía, por su lado: “La verdad no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo, un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz” (Didi-Huberman, Arnaldo y Chéroux, 2018: 1).

Tanto el filósofo como el artista han cruzado sus caminos en la búsqueda de una definición común de lo que podríamos llamar *realidad*, hemos intentado unificar conceptos e ideas para crear la receta de lo real como si de ingredientes se tratase: agregue un poco de esto, mezcle un poco de aquello y entre tintas y materiales diversos obtendrá usted algo real para mirar y pensar. Pues no, así no ha funcionado, unificamos criterios solo para decir a manera de conclusión preliminar que no hay guía para decir qué pudiese denominarse bello. Probablemente, la diferencia de motivos es lo que ha unido a estas dos vertientes, el arte necesita algo real que mirar y la filosofía algo real que pensar. La carencia de un denominador es la base de ambas.

Didi-Huberman expresa que tanto la filosofía como el arte sienten este tipo de nostalgia por no ser capaces de acceder a la cosa, a la verdad de aquello que fue, la



cosa en sí es como las frutas del cesto que se están dibujando y a cada instante pierden su frescura, terminaremos con una pintura de unas frutas frescas, radiantes y coloridas y en el cesto habrá restos de lo que fueron. Quizás el pintor habrá captado su instante de vida, su fugacidad. Ahora bien, ¿lo bello de las frutas está en lo que captó el artista?, ¿o es el moho de la muerte circundante lo que da el fulgor? Dependerá de lo que cada uno quisiese valorar. Es lo que tanto le refutaba Adorno a Kant:

Decir con razones por que una obra de arte es bella, por qué es verdadera, coherente, legítima, no equivaldría a reducirla a sus conceptos generales (si esta operación fuera posible a la manera que Kant deseaba y disputaba). En toda obra de arte, no solo en la aporía del juicio reflexionante, se ata el nudo de lo general y lo particular. Kant se acerca a esto al definir lo bello como lo que “agrada de manera general sin concepto”. Pese al esfuerzo desesperado de Kant, esa generalidad no se puede separar de la necesidad; que algo agrade de manera general equivale al juicio de que tiene que agradar a cada uno, pues de lo contrario sería una constatación empírica. Sin embargo, la generalidad y la necesidad implícita son conceptos, y su unidad kantiana del agrado, es exterior a la obra de arte (Adorno, 2011: 70).

Puede ser que sí haya un punto que una criterios y parámetros tanto de pensadores como de creadores de arte, y éste podría ser precisamente de lo que Adorno habla en su teoría estética, como “resistencia”, que las miradas se resistan a ser iguales, a ser copias de otras, que la mirada del alumno se resista a ser un plagio de la mirada del maestro; a este pensador le gusta la idea de constelación de Benjamin, que cada uno puede interpretan a su propia manera. A Adorno hay que entenderlo como alguien cuya visión del mundo está marcado en la “dialéctica negativa” que en realidad confronta a las cosas para dar lugar a lo nuevo.

Para Adorno, cada cosa contiene su contradicción, y tarde o temprano la va a desarrollar y la va a desplegar en ese punto débil que le hará entrar en una crisis, y esto no se enseña, se trabaja con la propia mirada bajo la proporcionada reflexión descubriendo que cada obra posee un velo y cada uno puede develarlo según le alcance. Entendemos que dicho velo, a la manera que lo pone Walter Benjamin, puede funcionar como la mayor de las desgracias o la mayor de las bendiciones al parecer de la mirada que le penetra, que se adentra. Huberman dice que la mirada tiene un peso, el peso que se carga o el peso de la ligereza que se va cuando algo no le agrada, a menos que lo que no nos agrada sea resultado de nuestra propia percepción, dejando atrás cadenas de herencia de lo que debiese ser fino al contemplar:



No se trata de la forma y del fondo, sino del paso, del pesaje, de la venida en la que nada se distingue, y todo se desliga. Eso que nace no tiene forma y tampoco es el fondo, empero, el que nace. “Nacer es transformar, transportar y transir todas las determinaciones. Nacer es no haber nacido, y es haber nacido. Lo mismo pasa con todos los verbos: pensar es, no haber pensado todavía, y es ya haber pensado. De esta manera “nacer” es el verbo de todos los verbos: es el “estar-teniendo-lugar” que, como tal, no tiene ni comienzo ni fin. El verbo sin presencia de la venida a la presencia. La única “forma” y el único “fondo” del “ser”. “Ser” es no haber sido todavía, y es ya haber sido (Jean-Luc, 2007: 130).

Cuando se crea una obra, cuando nace y aún no nace porque no se le ha mirado, podríamos decir que el velo le cubre, le protege, tanto de la mirada del espectador que juzga, que corrompe y a la vez protege al mismo de los infiernos del pensar en donde no hay marcha atrás. Podría ser como sugiere Georges Didi-Huberman en su texto *Arde la imagen* cuando dice que estando frente al arte nos transformamos en el Ave fénix, caemos frente a la obra hechos cenizas y renacemos vueltos hombres tocados por el arte y comenzamos a pensar.

La imagen es violenta porque produce en mí una diferencia, lo único que me separa de esta violencia es el velo, que tendré que levantar con mi *a posteriori* experiencia *a priori* del arte.

Recordemos aquí que Leibniz concibe el universo como una inmensa jerarquía de seres vivos y sensibles que forman un conjunto armónico, en este sistema, lo inconcebible es la fealdad, puesto que en el mundo no hay más que armonía. Siendo así, queda justificada la presencia del velo en cuanto a que nos resguarda de la fealdad de nuestra propia interpretación, incluso de nuestra mirada de la obra ya que nuestra reflexión pudiese tornarse caótica, lo cual sería para este caso “feo”, entendiendo que lo más seguro es que dicha fealdad esté cimbrada en nuestra mente y este trabajo artístico nos ayude a explorarla para así adentrarnos en terrenos donde no hubiésemos estado antes.

Decir que el velo es una resistencia es correcto; resistir a nuestra propia zona cómoda y penetrar lugares de reflexión, para desbordarnos, reconstruirnos y volvernos a armar como el Ave fénix que propone Huberman y así volar: saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir *ahí donde la imagen arde*, ahí donde su



belleza reserva un lugar a un “signo secreto”, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado (Didi-Huberman, 2012: 26).

Este síntoma del que habla Didi-Huberman se explica con la obra de Walter en donde expresa que el sujeto se pierde en la individualidad porque está sumergido en la cultura, la ceniza metafórica pudiera ser la imagen de la verdad, una verdad que se esfuma, se quema porque así es la realidad, es efímera. Huberman dice que la imagen pudiera ser mentirosa; como lo explicaba Platón, si le damos todo el peso de lo real, que una imagen sea verdadera implicaría cierta experiencia:

Kant se preguntó en otros tiempos: “¿Qué es orientarse en el pensamiento?”. No sólo no nos orientamos mejor en el pensamiento desde que Kant escribió su opúsculo, sino que la imagen ha extendido tanto su territorio que, hoy, es difícil pensar sin tener que “orientarse en la imagen”. Jean-Luc Nancy escribió más recientemente que el pensamiento filosófico vivirá el viraje más decisivo cuando “la imagen en tanto mentira” de la tradición platónica sufra una alteración capaz de promover “la verdad como imagen”, un pensamiento del que Kant mismo habría forjado la condición de posibilidad en los términos bastante oscuros –como lo son, a menudo, las grandes palabras filosóficas– de “esquematismo trascendental” (2012: 10).

Queda claro que la definición de lo real es un trabajo aun formándose en el pensamiento de Georges Didi-Huberman, y uno de los caminos que ha tomado para tener una reflexión crítica acerca del conocimiento que podemos adquirir en busca de lo que sería real es lo que Walter Benjamin denominó como *montaje*, esta es una visión nueva del conocimiento en donde las ideas nos llevan por calles transitadas de imágenes y momentos espontáneos.

Estos momentos que decimos que son espontáneos son como las estrellas en el cielo, por ello surge aquí otro concepto base en el pensamiento benjaminiano que es la *constelación*, la cual propone una nueva forma de conocimiento, que se unan los puntos, las ideas para relacionarse u encontrar el hilo de unión en la historia.

El montaje fue, lo sabemos, el método literario tanto como la asunción epistemológica de Benjamin en su Libro de los pasajes. La analogía entre esta elección de escritura y las láminas de Mnemosina demuestra una común atención a la memoria —no la colección de nuestros recuerdos a la que se une el cronista, sino la memoria inconsciente, la que se deja menos contar que interpretar en sus síntomas— de la que sólo un montaje podía evocar la profundidad, la sobre determinación. Más aun, la dialéctica de las imágenes en Warburg, con su encarnación vertiginosa, es decir ese atlas de un millar de fotografías que sería un poco para el historiador del arte lo que el proyecto



del Libro había sido para el poeta Mallarmé, esa dialéctica es visible en gran parte en la noción de imagen dialéctica que Benjamin pondría en el centro de su propia noción de historicidad (Didi-Huberman, Arnaldo y Chéroux, 2018: 5).

Walter Benjamin tiene un carácter dialéctico, expresa que el mundo moderno ha despedazado la narración, y que es precisamente en dicha narración en donde la imagen rompe su secuencia porque podemos captar las imágenes en el orden que queramos y no así la narración. Podemos decir que la narración es el momento donde se transmite información, y como es un proceso de boca en boca, va cargada de las propias y ajenas interpretaciones en una especie de conexión entre el pasado el presente y el futuro, se unen las narraciones atemporalmente para ser contadas por nuestros ancestros a nosotros, y después de nosotros a nuestros hijos, y ellos a los suyos, y así sucesivamente. Aquí entendemos la idea que se tiene de “constelaciones”, que dice Huberman que son los puntos que conectan al arte, a las diferentes realidades, lo que yo pudiera entender por real en una imagen y otra persona también, y unimos ambos entendimientos, nos dará un nuevo conocimiento, una nueva manera de interpretar el mundo.

La constelación, como la narración, es una especie de desorden que brinda imágenes para darles un nuevo orden, una imagen dialéctica que es en donde las imágenes abren la tensión entre cosas puestas entre el pasado y el presente: “los panoramas, que anunciaron una completa transformación de la relación del arte con la técnica. Son a la vez expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre la calle se expresa de múltiples maneras en el transcurso del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se extiende en los panoramas hasta ser paisaje” (Benjamin, 1982: 40). Se podría decir que el narrador es el constelador, aquel que une historias y las hereda no solo a sus descendientes sino a aquellos que quieran escuchar, entonces Didi-Huberman es nuestro hombre constelador de imágenes, él retoma este concepto y lo lleva al presente, a nuestros tiempos, para transportarnos a todos los tiempos, a pensar las imágenes, a reflexionarlas, penetrarlas habitarlas y digerirlas. La constelación es una experiencia, no es toda la magnitud de la imagen, es una manera de experimentarla, de darle continuidad a través del tiempo:

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del



contar de los numerosos narradores anónimos. Por lo pronto, estos últimos conformando grupos múltiplemente compenetrados. Es así que la figura de narrador adquiere su plena corporeidad sólo en aquel que en carne a ambas. «Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo», reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias. Si queremos que estos grupos se hagan presentes a través de sus representantes arcaicos, diríase que uno está encarnado (Benjamin, 2008: 58).

Esta encarnación es la imagen que penetra en nosotros, dice Huberman, la imagen se disuelve y penetra nuestro interior para dar paso a una reflexión, si la imagen vive en nosotros pereció en otro momento en otro lugar y renace en nosotros como lo había mencionado anteriormente con la metáfora de la imagen y las cenizas del ave fénix, pero es un proceso, una causa de aprendizaje para saber mirar, para detectar el síntoma que deja el habitar la imagen, y una de las posibilidades de habitar la imagen es la fotografía que es la época que le toca describir a Benjamin Walter: un momento en donde la moda era fotografiar el instante y decir que eso era lo real; sin embargo, es precisamente una moda, la corriente de decir que la fotografía es la narración hecha imagen y Didi-Huberman nos dirá que no, que al mirar una imagen cada quien le brinda el sentido, no que la imagen nos dé algo, somos nosotros los que le llenamos de efecto.

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado. Pero, hay que recordar que, para Benjamin, la edad de la imagen en los años treinta es, ante todo, la de la fotografía: no la fotografía como aquello que fue caritativamente admitido en el territorio de las bellas artes (“la fotografía como arte”), sino la fotografía como aquello que modifica de cabo a rabo ese mismo arte (“el arte como fotografía”). Es por lo demás en el momento preciso en que enuncia esta tesis cuando Benjamin encuentra sus palabras más duras respecto a la “fotografía creativa”, el “elemento creativo” —como hoy se dice en todas partes— que se ha convertido en ese “fetiche cuyos rasgos no le deben la vida más que a los juegos de luz de la moda (Didi-Huberman, Arnaldo y Chéroux, 2018: 8).

Ver no es algo dado, que se aprende a mirar, y esto está estrechamente ligado al pensamiento ya que se aprende a reflexionar, pensar desde diferentes ángulos y posturas no es tarea sencilla para los seguidores de la filosofía ya que no sabemos mirar, nos hemos habituado a que se nos diga que es lo que tenemos que ver y bajo qué criterios, se nos aleccionó para tomar las posturas de los pensadores y defenderlas como nuestras. Debemos entender que ver no es natural, es una construcción, nuestra



visión es inventada por nosotros y tenemos que intentar dar el salto a la edificación de criterios propios y posturas personales.

Cuando vemos, estamos pensando, es evidente que todo pensamiento tendrá rasgos de ciertas vertientes filosóficas, empero podríamos tomar varios de estos caminos y encontrar el propio.

El autoproclamado filósofo moderno ha leído a los clásicos para decir que los ha leído; lo que sobran son lecturas, lo que falta es reflexión. No hay un solo camino para armar nuestro pensamiento, entendemos que la cultura y la ideología determinaran las gafas que usaremos para ver, la cultura es basta y es un trecho largo para llegar a formarnos una ideología que estará compuesta de muchos trozos de realidad. El filósofo Giorgio Agamben expresa que ver es una forma diferente de pensar:

Lo que Descartes quiere probar con este experimento es una teoría de la visión según la cual todo acto de visión es, en realidad, un juicio intelectual del sujeto pensante; por lo tanto, no visión concreta sino *ego cogito me videre*, un “yo pienso ver”, una reflexión del yo a partir de los signos sensibles pintados sobre el fondo del ojo. Es decir, el verdadero sujeto de la visión, el yo pensante, se encuentra con respecto al ojo, en una posición análoga a la del hombre barbudo de la ilustración, este hombre que, surgido no se sabe de dónde en la oscuridad de su observatorio, observa a través de una cascara de huevo las imágenes que se forman sobre el fondo de un ojo arrancado de una órbita cadavérica (Agamben, 2007: 116).

Yo pienso ver, yo pienso, es decir que yo tengo la capacidad de reconstruir mi pensamiento, de crearme una mirada, de imaginarme unas gafas que al usarlas me permitan ver las cosas de distintas maneras, por ejemplo, Lacan; que al ponerse las gafas de la imaginación creó el psicoanálisis y así le dio sentido a su mundo para posteriormente brindarle sentido a aquel que quisiese ponerse las gafas de mirar al mundo a través de su obra.

Podríamos utilizar la filosofía misma para mirar diferente en el sentido de que una de las bases de ella es desconfiar, sospechar; entonces desconfiamos de que todo aquello que nos enseñaron es único y verdadero, abramos la posibilidad de que hay múltiples maneras de mirar la misma cosa.

En términos generales podríamos hablar de dos tipos de imágenes, estaría el modelo de la imagen vacía cuyo paradigma sería Platón: la imagen representa algo, pero lo hace mal, miente, se pone en lugar de, es ilusoria, es tramposa, por eso el filósofo griego excluye a los pintores y a los poetas de la república, porque engañan,





porque crean copias, porque producen contradicciones y paradojas. Por ejemplo, el poeta puede decir que algo es grande y pequeño a la vez, o bello y feo a la vez, es decir, que siempre cae en contradicciones, y el pintor hace lo mismo; crea imágenes, crea copias. Para Platón, ese sería un doble problema porque, de hecho, este mundo es apariencia, es imagen, es copia, este mundo ya es falso de alguna manera, la realidad es el mundo de las ideas, por lo tanto, este mundo ya es una imagen, ya falsea, y este sería el paradigma de “la imagen vacía”: la imagen no contiene nada, engaña, no remite a ninguna verdad. Sin la intención de hacerlo, Platón se acercó a muchas estructuras posestructuralistas y posmodernas sobre ella; la imagen en el arte a partir del siglo XX se concibe una condena, todo es imagen, todo es copia, todo es falso en este mundo, la realidad misma sería algo engañoso, una imitación, la realidad está en otro lado en un mundo no físico en el mundo de las ideas.

El segundo paradigma de la imagen estaría en el cristianismo es la “imagen habitada”, la imagen no miente como en Platón, las imágenes no estarían vacías, estarían habitadas, lo visible es la puerta de entrada a lo invisible, y aquí están todas las imágenes religiosas, los iconos religiosos, la imagen sería la apertura para conocer los misterios y lo divino; por lo tanto el significado de estas imágenes está en lo invisible, pero paradójicamente las imágenes lo hacen visible, en este paradigma de la imagen habitada a diferencia de la imagen vacía, las imágenes no mienten sino que son muestras que significan lo divino.

Estos paradigmas son evidentemente diferentes, pero tiene algo en común: en los dos hay algo que está en otra cosa, es decir en ambos casos la imagen es mediación entre el mundo que no es visible o el mundo que puede ser visible, pero no de forma inmediata, tiene que haber algo que medie estos dos mundos entre la realidad, la diferencia es que en un caso una mediación no llega a dar cuenta de la realidad, y en el otro caso sí se da cuenta de la realidad divina por medio de iconos.

La imagen sería la mediación o la representación de lo real o de un ámbito trascendental. Lo real para Platón es el mundo de las ideas, y lo real para el cristianismo es el mundo divino, es dios.

La imagen sería la mediación entre lo mundano y lo trascendental. Cuando juntamos ambas vertientes de la imagen surge lo que Benjamin denominaría *montaje*:

El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a este problema de *construcción de la historicidad*. Debido a que no está orientado



de manera sencilla, el montaje escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto (Didi-Huberman, 2012: 21).

Georges Didi-Huberman hace su reflexión en torno a la imagen y su dimensión política, expresa que el hombre debe atreverse a entrar en el mundo de la reflexión de la imagen y dejar de ser un espectador vacío carente de opinión. Está claro que la pura mirada banaliza la imagen, es por ello que lo visto se debe forzosamente significar bajo una meditación, cavilaciones profundas. Debemos desentrañar nuestra propia mente, ya que en ella residen mil temporalidades diferentes; podemos pensar como niño, como adulto, como cavernícola, en fin, es en nuestra propia cabeza en donde debemos poner orden, limpiar la casa. Esta pulcritud comenzará aprendiendo a mirar, entendiendo que han cambiado nuestras miradas, para aprender a mirar hay que entrenarnos, hay que educar la mirada, es plantear cuestiones a aquello que nos parece evidente como lo es la imagen que se nos revela por medio de la fotografía.

La fotografía es un discurso parlamentario. Señala su lugar en historia de la técnica. Profetiza sus aplicaciones científicas. Por contra, los artistas comienzan a discutir su valor artístico. La fotografía lleva a la destrucción del gran gremio de los miniaturistas de retratos. Esto no ocurre sólo por causas económicas. La primera fotografía era superior artísticamente al retrato en miniatura. La razón técnica de ello radica en el largo tiempo de exposición, que exige del retratado la mayor concentración. La causa económica radica en la circunstancia de que los primeros fotógrafos pertenecían a la vanguardia, y de ella provenía en gran parte su clientela. El adelanto de Nadar frente a sus colegas de profesión se caracteriza por su proyecto de hacer fotografías en el alcantarillado de París. Con ello se presume por primera vez que el objetivo puede hacer descubrimientos. La fotografía adquiere más importancia cuanto menos se toleran, a la vista de la nueva realidad técnica y social, las intromisiones subjetivas en la información pictórica y gráfica (2012: 40).

¿Por qué la fotografía no muestra la realidad de lo que miramos? Pese a que, si está más atada a la realidad, la fotografía ha perdido lo que Benjamin denominó como “aura”, concepto clave en su pensamiento para visualizar lo hermoso y puro de una imagen, aquello que es prácticamente inalcanzable más que en la naturaleza misma. Para Benjamín, el arte debiese ser personal e irrepetible, de ahí el aura de la obra, sin embargo, pareciera algo difícil de alcanzar porque significaría que la obra es imposible, que no puede ser reproducida y evidentemente. No es así, ya que con la fotografía inicia la reproducción masiva de copias, y el original se pierde en un mar de calcas. El aura,



aquella esencia de la imagen, se pierde en el exceso de repetición. A fuerza de replicar la realidad, la empobrecemos. Una obra con aura no se puede poseer, es algo que no se puede convertir en un mero espectáculo, entonces no podemos hacer propia el aura porque acabaríamos con su unicidad.

Georges Didi-Huberman consiente esta idea del aura de Benjamín y se vuelve central en su reflexión; entiende que, a fuerza de repetición, la imagen va perdiendo su aura, su originalidad, y sin embargo es así como traspasa las fronteras del tiempo y las razas y se vuelve accesible a la mirada común. Quizá sea esta manera en que la imagen se redime de ser inalcanzable precisamente volviéndose repetible y accesible, esto sería la paradoja de la imagen.

Del concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario (Benjamin, 1989: 22-23).

El aura de la obra es inagotable como ya he mencionado, y la comparativa es con el *atlas*, ese compendio de información visual, una verdadera colección de información visual de la cual echará mano Didi-Huberman para trabajar toda su obra.

Este atlas es una colección. ¿De qué? De prácticas estéticas dice Huberman (el término *prácticas* lo toma y lo afirma del filósofo francés Michel Foucault), que es una especie de recreación de las tradiciones artísticas sin un mero orden ni finalidad, más que la de desentrañar la imagen desde sus raíces son una especie de mapas que nos llevan a nuevas teorías del conocimiento, sí; podríamos hablar de que el atlas es permisible a toda interpretación, sin embargo, la misma imagen funciona como ancla. Ya que vemos lo que pensamos y vemos lo que conocemos, siendo así la reflexión, no se aleja del centro del atlas; aquí se expone que las imágenes no son el reflejo de la realidad son patrones de ella, se trata de darle imágenes al pensamiento, y se ve también claramente el objetivo de introducir a las imágenes como una herramienta de construcción del conocimiento ya que una imagen se ilustra con el pensamiento.

Un concepto importante en la obra de Benjamin es el de *redención*, y aquí él se cuestiona “¿Cuál sería el objeto de conocer la historia? ¿Reconocer que pasó antes? ¿Saber de dónde venimos?”. No, para Benjamin la historia se conoce porque debemos



reconocer en el pasado lo que aún está por cumplirse y lo que reclama justicia. Aquí pareciera que Benjamin está pensando como judío, y sentencia que el presente redime al pasado, si algo quedó pendiente, si alguna injusticia se cometió en el pasado el presente es el momento de la redención. El pasado no sólo se contempla y se comprende, sino que se redime en el presente, en base a esto, Huberman dirá que la construcción de la historia es ahora, en esta actualidad cargada de contenido histórico; la tarea del materialismo histórico es descubrir o generar este momento mediante la contraposición del ahora y lo que ha sido.

Para Benjamin la manera de leer el tiempo es que el ahora sólo tiene sentido por lo que fue, por lo que ha sido, por el pasado, y eso que ha pasado sólo tiene sentido porque se puede redimir en el presente. El pasado visto de esta manera nos extraña del presente de tal manera que podríamos indignarnos, por ejemplo, entendiendo que el progreso y el bienestar de hoy estarían cargados de todas las injusticias del pasado hacia ciertas personas y comunidades.

En la perspectiva benjamiana el tiempo siempre nos introduce en un proceso de extrañamiento porque mirando el pasado debiéramos cuestionarnos lo que parece natural y evidente en el presente y cuestionar esas narrativas que justifican la situación actual, las condiciones que tenemos por el proceso ilusorio de progreso.

Benjamin estaba convencido de que era necesaria una lógica visual no lineal, sobre todo con el montaje nos sacaba de esta lógica porque es más fácil que alguien crea estar en lo correcto introduciéndolo dicha lógica como a, b, c, d, e que a través de un montaje de imágenes en donde las posibilidades de interpretación son múltiples.

Las imágenes serían para Benjamin la principal estrategia para luchar contra las narrativas lineales porque éstas son propensas a justificar la dominación y el estado de cosas actual, por eso en el montaje lo que se trataba era de entrar en contradicción con imágenes del pasado y del presente, y de pronto eso que aparentemente no tiene que ver produce un *shock* en nosotros y nos llevaría a cuestionar las imágenes.

En la mirada que vaciamos en las imágenes encontramos signos que nos interpelan, que nos implican dichos signos, son espasmos que nos crea la imagen es un hilo demasiado delgado el que separa una especie de *shock* que nos produce la imagen al *shock* que le imponemos nosotros a la experiencia del mirar. La influencia de Walter Benjamin es más que evidente; trabajar como él, tomar sus conceptos, Huberman se facilita la vida y la concede a las generaciones venideras al traer al mundo



contemporáneo el trabajo de Benjamin que es impresionante, en palabras de Huberman, inagotable:

Lo inagotable: ¿existen tantas cosas, tantas palabras, tantas imágenes en el mundo! Un diccionario soñará ser su catálogo ordenado según un principio inmutable y definitivo (alfabético en este caso). El atlas, sin embargo, no se guía más que por principios movedizos y provisionales, los que pueden suscitar inagotablemente nuevas relaciones —mucho más numerosas todavía que los términos— entre cosas o palabras que nada en principio parecía emparejar. Si busco la palabra atlas en el diccionario, en principio nada más me interesará, salvo quizás las palabras que comparten con ella una semejanza directa, un parentesco visible: atlante o atlántico, por ejemplo. Pero si comienzo a mirar la doble página del diccionario abierto ante mí como una lámina donde podría descubrir “relaciones íntimas y secretas” entre atlas y, por ejemplo, atolón, átomo, atelier o, en el otro sentido, astucia, asimetría o asimbolía, habré comenzado entonces a desviar el propio principio del diccionario hacia un muy hipotético, muy aventurado principio-atlas (Didi-Huberman, 2010: 16).

Podemos decir que los que han sido los conceptos primordiales de Walter que ha tomado Didi-Huberman para su obra *Constelación, aura y montaje*, con los cuales nos introduce a la imagen dialéctica y nos abre el *atlas*. Los ha trabajado en sus textos y exposiciones, para explicar el movimiento de la imagen, el vaivén de realidades que nos muestran las imágenes, la identidad que nos proporcionará la imagen aun cuando ese no es su propósito, es conocimiento propio por medio de la imagen.

## REFERENCIAS

- Adorno, Th. W (2011). *Teoría estética*, Obra completa 7, Ediciones Akal, Madrid.
- Agamben, Giorgio (2007). *La potencia del pensamiento*, Anagrama, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (2008). *El narrador*, Ediciones Metales Pesados, Santiago.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Discursos interrumpidos*, Taurus, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1982). *El libro de los pasajes*, Ediciones Akal, Madrid.
- Didi-Huberman Georges (2012). *Arde la imagen*, Serieve, México.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Reina Sofía, Madrid.



Didi-Huberman, Georges, Javier Arnaldo y Clément Chéroux (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*, Círculo de bellas artes, España.

Jean-Luc, Nancy (2007). *El peso de un pensamiento*, Ellago Ediciones, España.

