

Traducción, alegoría e imagen dialéctica: tres claves revolucionarias de la crítica de arte

MIGUEL SÁENZ CARDOZA

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

A Paulina García Rojas, espejo y motor de esta distracción

I. Introducción

Derivada en su origen de una serie de conversaciones que sostuve con el filósofo chileno Pablo Oyarzún Robles¹ durante una estancia de investigación en noviembre de 2018 en la ciudad de Santiago, la intención de este texto es subrayar ciertos elementos del pensamiento de Walter Benjamin que, a mi juicio, en la medida en que desestabilizan los valores occidentales de la modernidad y se acercan al pensamiento mitológico, espiritual y teológico –sin llegar nunca a confundirse con lo religioso–, proporcionan claves valiosas para la crítica del arte que son muy difíciles de explicar teóricamente,² pero que se identifican con el trabajo más profundo de la

¹ Pablo Oyarzún es profesor de la Universidad de Chile en los departamentos de Artes y Filosofía. Hasta el momento de esta redacción, es coordinador del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, en la Facultad de Artes de la misma institución. Las conversaciones que aquí se refieren tuvieron lugar entre el 1 de noviembre de 2018 y el 1 de febrero de 2019, en el marco del seminario *Lenguaje, fuerza poética y mundo: poéticas de la modernidad*, que forma parte del plan de estudios del mismo programa de posgrado, y que fue impartido por Pablo Oyarzún y Andrés Claro. Los resultados de este diálogo aparecen en el apartado final de referencias a modo de entrevistas personales bajo el título inédito de “Crítica y cine de autor”.

² Efectivamente, esta dificultad ha sido ya señalada por muchos autores; por ejemplo, Alain Badiou la compara con la relación entre el Amo y la Histérica en Lacan, y escribe que “la histérica

experimentación artística, en especial si el ánimo de tal empresa tiene un cierto trasfondo de liberación. La afinidad que tiene la obra de Benjamin con esta búsqueda se remite con mayor naturalidad a su cosmovisión judía, evidentemente, aunque su vocación revolucionaria y su comprensión materialista de la historia –ejes cardinales de la teoría del arte de Benjamin– no pueden, o no deberían, interpretarse sin el matiz de esta perspectiva mística. Por nuestra parte, tomamos como punto de partida y como directriz los registros de aquellas conversaciones para enfocarnos especialmente en la presentación de tres de esas claves, a saber, la *traducción*, la *alegoría* y la *imagen dialéctica*.

En un segundo momento, y tras la interpretación que hace Oyarzún de los textos de Benjamin aquí evocados, encontramos resonancias y afinidades con la tradición del budismo tibetano³ que incorporamos a nuestra lectura con la finalidad de iluminar y apuntalar con otro lente las concepciones de Benjamin sobre el arte y la historia que liberan a ambos dominios de los esquemas categoriales de la modernidad y la posmodernidad con los que el mundo occidental esquematiza despiadadamente la tarea del artista.⁴ Más allá de la arbitrariedad o el capricho anecdótico de lo que podría acusarse esta vía alternativa para descifrar los textos benjaminianos, vale la pena apuntar aquí el interés especial que el filósofo tenía en los textos sagrados –no sólo los de su propia tradición religiosa– y la necesidad de

va a decirle al amo: ‘la verdad habla a través de mi boca, estoy *ahí*, y tú que sabes, dime quién soy’. Y se adivina que, cualquiera sea la sabia sutileza de la respuesta del amo, la histérica le hará saber que no es aún eso, que su *ahí* se escapa rápidamente, que es necesario empezar todo nuevamente, y trabajar mucho, para satisfacerla... Así también, el arte está siempre ahí, dirigiendo al pensador la misma pregunta muda y centelleante sobre su identidad aun si, debido a su constante invención, a su metamorfosis, se afirma decepcionado de todo lo que la filosofía enuncia con respecto a él” (45).

³ Una gran parte de las intuiciones aquí vertidas respecto al budismo como método de experimentación artística provienen de las conversaciones entre mi alumna Paulina García Rojas y yo a propósito de su producción artística, a la cual habría que dedicarle un estudio aparte.

⁴ En esta convicción, secundamos la crítica que hace Jacques Rancière a estos paradigmas: “En un primer momento, el modernismo artístico se opuso, en su potencial revolucionario auténtico de rechazo y de promesa, a la degeneración de la revolución política. El surrealismo y la Escuela de Frankfurt fueron los principales vectores de esta contra-modernidad. En un segundo momento, el fracaso de la revolución política fue pensada como el fracaso de su modelo ontológico-estético. La modernidad se volvió entonces algo así como un destino fatal fundado sobre un olvido fundamental: esencia heideggeriana de la técnica, corte revolucionario de la cabeza del rey y de la tradición humana, y finalmente, pecado original de la criatura humana, olvidadiza de su deuda con el Otro y de su sumisión a las potencias heterogéneas de lo sensible... Lo que se denomina *posmodernismo* es propiamente el proceso de este vuelco” (Rancière 32).

emprender estudios sistemáticos que se ocupen de esta tarea pendiente. Por ejemplo, Marc Berdet analiza el papel que tiene la novela utópica de Paul Scheerbart, *Lesabéndio*, en la peculiar concepción de la política y la utopía de Benjamin, y recupera de una carta a Gershom Scholem (su conocido amigo y confidente espiritual) el dato de que este libro aparece “en el mejor lugar de la biblioteca de Benjamin: entre dos libros sagrados, la Biblia y Lao-Tse, ahí donde el filósofo declara apartar «solamente las cosas de la más alta importancia y de la mayor significación»” (71), y más adelante Berdet añade que “No parece anodino, en torno a esta cuestión, que sitúe a *Lesabéndio* junto a la Biblia, de la que se sirve en «Sobre el lenguaje», «La tarea del traductor», *El origen del drama barroco alemán*, y «Crítica de la violencia», y junto a Lao-Tse, que no aparecerá nunca en su obra” (76). De esta ausencia se desprende nuestro enfoque.

Uno de los primeros roces que tiene el mundo moderno occidental con el modo de proceder de la filosofía de Walter Benjamin es que no ofrece un método o un sistema filosófico bien estructurado, sino más bien una meditación sobre los límites de la experiencia, mérito central de la obra de Benjamin, al menos en cuanto teoría del arte.

Es una característica esencial del pensamiento de Benjamin proponerse tareas cuya calidad de irrealizables puede ser establecida a priori. Con esto queda definida inmediatamente su comprensión peculiar del método en filosofía. Mientras que éste ha sido tradicionalmente concebido como el saber acerca de los principios y procesos en virtud de los cuales puede decidirse la posibilidad de resolución de los problemas epistémicos [...] en Benjamin adquiere el significado de una reivindicación de los fueros de la materia cognoscible. (Oyarzún en Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 8)

El carácter fragmentario y muchas veces enigmático de la escritura de Benjamin es la forma que asume su proyecto de restitución de la experiencia como problema filosófico, y precisamente en su manera de escribir encontramos uno de los más fecundos atributos revolucionarios de su pensamiento, especialmente, insisto, para una teoría del arte. Los famosos fragmentos *Sobre el concepto de historia*, como explica Oyarzún en su texto introductorio que acabamos de citar, son mejor entendidos como una toma de posición política y estética que como un riguroso tratado epistemológico, como podría sugerir el mote apócrifo de “tesis” con que se ha difundido su lectura (7). Por otro lado, escritos como *El autor como productor*

—un discurso pronunciado por Benjamin en 1934 y dirigido principalmente a la comunidad de escritores alemanes refugiados en París por la guerra—, además de que son más abierta o radicalmente militantes, responden también a las necesidades de un contexto muy específico y lejano al nuestro. Sin embargo, a pesar de tales distancias con respecto a las condiciones históricas de su recepción en la América Latina de nuestro tiempo, su llamado todavía hoy sigue marcando una pauta que resulta crucial por lo menos en la formación política de estudiantes y artistas emergentes.

Y si, en efecto, las revisiones críticas que a la luz de la historia nos separan de la obra de Benjamin nos obligan a reconocer que la mejor escucha actual de sus palabras ya no está en los oídos de una clase intelectual militante, “de izquierda”, o nos inclinan a desestimar o a replantear algunos conceptos tan importantes para él como el de vanguardia, tenemos que preguntarnos entonces cuál es la clave contemporánea para hacer resonar esas notas cargadas de utopismo revolucionario en armonía con el escepticismo radical que caracteriza al pensamiento político y artístico de nuestro tiempo. En otras palabras, bajo las condiciones de producción actuales, podríamos preguntarnos cómo cambia el estatuto del artista y de la obra de arte, cifrados en *El autor como productor* bajo la consigna brechtiana de *transformar* —y no sólo alimentar— el aparato de producción para volverlo ajeno a la clase dominante y favorecer al socialismo.

En las conversaciones con Pablo Oyarzún que mencioné al principio, tratamos de articular algunas ideas en torno a esta pregunta y otras parecidas. En aquel entonces, teníamos la finalidad de estudiar el potencial revolucionario de cierto tipo de cine masivo y comercial. En esta ocasión, lo que me interesa al volver a esas conversaciones más bien es abstraer de toda especificidad disciplinar los tres principios benjaminianos que vamos a analizar a continuación, y aplicarlos más generalmente como categorías para pensar cualquier clase de operación artística inscrita en un trasfondo político de emancipación, y más o menos liberados de sus bemoles historiográficos. Esta “libertad” que nos tomamos, aunque implica el riesgo de hacer una lectura reduccionista o descontextualizada, me parece necesaria para poder evadir una posible clausura que a veces se observa en ciertas interpretaciones demasiado apegadas a la cronología de la producción de

los textos del filósofo alemán,⁵ cuyo rigor podría dificultar el aprovechamiento de la amplísima diversidad de lecturas que pueden hacerse de una obra tan polisémica como la de Benjamin. En tal postura lo que mejor me ampara es acaso la propia actitud bamboleante que puede observarse en él si reparamos, por ejemplo, en la enorme distancia anímica que separa textos como las “tesis”, *El narrador* y *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, escritos los tres entre los años 1936 y 1940. Pero también sé que, en las propias señas de lectura que ofrece Pablo Oyarzún sobre el filósofo alemán en cada una de sus introducciones y apuntes, el hermeneuta asume sus propias distancias y se cuida con ello de no clausurar la interpretación,⁶ a pesar de ser un traductor sumamente minucioso y conocedor de las coordenadas historiográficas en que se inscriben las obras de los autores que trabaja. Un ejemplo de ello puede notarse en su exposición de la famosa primera tesis sobre el concepto de historia de Benjamin, en la cual, lejos de desestimar o ignorar la distancia que aleja a esa tesis –y al resto– de la posibilidad de ser leído como un discurso marxista ortodoxo o muy propio, y remitir –y así deformar– su sentido al momento biográfico en que fue escrita –momento en el que Benjamin había ya leído a Lukács y se había suscrito con mayor convicción al materialismo histórico–, Oyarzún repara en el posible uso *profiláctico* de las comillas con el que Benjamin introduce ahí el término *materialismo histórico*:

El muñeco [el materialismo histórico], en verdad, yace hoy por los suelos, desarticulado y desmembrado, enseñando por doquier el aspecto rudimentario de su armazón y textura, y su torpe estética de feria. [...] Lo que queda de él es, a lo sumo, su nombre. Pero precisamente *como nombre* lo conjura Benjamin, poniéndolo bajo el resguardo de las comillas. Las comillas *dicen* distancia... De este modo, lo preservan, y lo reservan –por ejemplo–, para [...] una operación secreta, que el texto habrá de emprender en lo sucesivo: la referida alianza con la teología, y con una cierta teología. Es la *operación de la cita*, que se despliega

⁵ Específicamente me refiero a la preponderancia que se le da actualmente a la perspectiva materialista de Benjamin, especialmente en sus textos tardíos, en los que se asume, demasiado apresuradamente en mi opinión, que opera en dichos textos una suerte de sustitución de sus ideas de la juventud por un marxismo poco ortodoxo, pero que supuestamente las abarca y las supera.

⁶ Insisto en ello también porque el mismo Oyarzún subraya el problema en la primera frase de su introducción a las “tesis”: “Las ‘señas’ que siguen (incluida ésta) no pretenden inducir una determinada lectura de los textos de Benjamin recopilados en este volumen. La idea misma de la recopilación [de las tesis] está inspirada por el convencimiento de que no es posible –ni deseable– la clausura de tales textos en un sistema ya resuelto de legibilidad” (en Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 7).

en una temporalidad que le es propia. El “concepto de la historia” que aquí se trata de fundamentar epistemológicamente está constituido esencialmente por esta operación. (En Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 19)

Bajo el resguardo de esta precisión sobre el empleo de directrices “materialistas” es que me propongo desarrollar los tres principios que voy a exponer aquí. En primer lugar la *traducción*, que encontramos fundamentalmente en el ensayo de Benjamin “La tarea del traductor”, pero también en “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje del ser humano”; así como la *alegoría*, idea desarrollada especialmente en su tesis de habilitación, *El origen del drama barroco alemán*; y la *imagen dialéctica*, cuyas ideas más importantes para esta exposición las retomaremos de sus fragmentos *Sobre el concepto de historia* de la edición de Oyarzún y del *Libro de los pasajes*. Me parece que estos textos son cruciales en la perspectiva crítica que tiene el berlinés sobre el fenómeno artístico y, concretamente, que los tres conceptos que ahora expondremos poseen afinidades en común que vale la pena rescatar para tener una idea más completa de la visión de Benjamin sobre el arte.

II. Traducción

Traducir es servir a dos señores. Por lo tanto, nadie puede hacerlo.
“La Biblia y Lutero”⁷ Franz Rosenzweig

El valor que tiene la traducción para la crítica de arte es el de una operación o, quizás mejor aún, el de una técnica. La posibilidad de pensar en la traducción como proceso, como práctica y como técnica, y no como objeto, nos ofrece en primera instancia la oportunidad de expandir nuestra visión

⁷ Con esta referencia, Pablo me mostró una imagen de la fuerza revolucionaria de la tarea traductora de la Biblia emprendida por Martín Lutero: “Porque todo es intraducible, todo se puede traducir. Tiene que ver esa cuestión, no con Benjamin, sino que hay un texto de Rosenzweig que se llama ‘La Escritura y Lutero’ que obviamente tiene como referente a la traducción que hace Lutero de la Biblia, y que es una traducción muy notable. Uno podría decir que Lutero crea una buena parte de la lengua alemana con su traducción. Tiene una cantidad de cosas que él introduce en la lengua alemana. O más que *introduce*, porque eso puede ser engañoso, *extrae* de la lengua alemana, las hace emerger de la lengua alemana. Son cosas que tú dirías que están virtualmente ahí, pero el tipo las hace emerger. Es absolutamente impresionante. La obra lingüística de Lutero es muy notable. Y tiene que ver justamente con la traducción” (*Crítica y cine de autor* s/p).

sobre su influjo en el trabajo creativo, como algo mucho más cercano a ser un pensamiento artístico en sí mismo –sin llegar a serlo nunca con plena autonomía–, y no una suerte de derivación rebajada de un original, como se evalúa más cotidianamente en calidad de objeto literario.

Para captar esa relación estrecha pero inconfundible entre arte y traducción podemos pensar en eso que coloquialmente llamaríamos *lo intraducible* del lenguaje, y que representa la tarea más específica y más profunda del artista a la que hemos hecho referencia por su dificultad de aprehensión teórica, algo que uno sólo encuentra en la experiencia más pura del lenguaje, es decir, en los momentos más experimentales del proceso creativo, en donde el discurso difícilmente se encuentra mediado por sus códigos semánticos o convencionales, puesto que se expresa en un nivel de inmediatez fenoménica que desborda todo registro gramatical. En otras palabras, al pensar en la traducción como principio de la crítica de arte, nos interesa especialmente *una tarea de expansión del lenguaje* por parte del artista, y no el mensaje previamente cifrado que en tanto texto pueda o no comunicar. Al menos no me parece que al afirmar esto me desvíe demasiado de la perspectiva de Benjamin, pues él mismo abre su ensayo sobre la traducción con esta pregunta: “lo que hay en la poesía además de información e incluso el mal traductor admite que eso es lo esencial, ¿no es lo que se piensa generalmente como lo *incomprensible*, misterioso, poético?, ¿aquello que el traductor sólo puede reproducir haciendo poesía?” (*La tarea del traductor* 335).

Si bien en el arte no existe explícitamente tal cosa como la traducción más allá del ámbito literario, todas las artes por igual pueden ser comprendidas como lenguajes, como «lenguas sin nombres», según lo expresa Benjamin en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”. En ese ensayo, el concepto de lenguaje se define como “toda expresión que sea una comunicación de contenidos espirituales. Y la expresión, de acuerdo con su esencia completa e interior, sólo puede entenderse en tanto que *lenguaje*” (145). Dicho de otro modo, aquello que se comunica no se da *por medio* del lenguaje, sino que la esencia de lo que se comunica es el ser lingüístico del espíritu al que corresponde la expresión. Con ello Benjamin da una respuesta a la paradoja que identifica el ser espiritual con el ser lingüístico –paradoja que podría evocarse groseramente al pensar si el lenguaje produce al espíritu o el espíritu produce al lenguaje–, pues

explica que tal identificación sólo se puede acreditar en la medida en que los atributos o aspectos del ser espiritual sean comunicables. Esto significa que el ser espiritual posee atributos que escapan al dominio de lo lingüístico y por lo tanto no son comunicables. La luz que arroja la traducción a este problema consiste en que lo intraducible del lenguaje no es, entonces, incomunicable, porque es un contenido espiritual que sigue anclado por supuesto en la esfera lingüística, y como tal, aunque sea mítico, el arte lo hace potencialmente comunicable. La distinción que marca lo intraducible en la práctica de la traducción es más sutil y más modesta: la distinción entre el ser lingüístico (aquellos contenidos espirituales comunicables) y los contenidos verbales identificados sistemáticamente en un código y que son compartidos por todas las obras hechas con la misma técnica general (la lengua), puesto que mientras los contenidos verbales son finitos y poseen una estructura gramatical común y determinada, el ser lingüístico es potencialmente infinito, auténtico, indeterminado, inmediato con respecto al ser espiritual que designa y, por lo tanto, mágico, mas no incomunicable.

A esta magia es a lo que remite la esencia mítica del lenguaje que estudia Ernst Cassirer en *Mito y lenguaje*. El filósofo polaco explica ahí las distancias entre la actitud abstracta y analítica de la razón, habituada al establecimiento de categorías discretas, por un lado, del estado mítico de la mente como una unidad metafísica compleja, por el otro, unidad en la que el mundo se presenta como un todo analógico e inmanente a la experiencia. Esta separación que se hace en Occidente entre la mente racional y la ideación mítica tiene como correlato, de acuerdo con Cassirer, una reducción del mito a ser un mero referente del que la consciencia hace objeto, mientras que el problema de los orígenes del lenguaje y del mito permanecen sin respuesta. Y de esa misma separación proviene también la crisis occidental del espíritu “en la que lo permanente es opuesto a lo transitorio, y el ser es enfrentado con el devenir” (Cassirer 18). Es sabido que tanto las consideraciones de la filosofía presocrática más relevantes para nuestro tiempo, así como en muchas de las tradiciones orientales del pensamiento, tal crisis o separación permanece ausente, o bien, resuelta, puesto que, en ambos casos, la verdadera naturaleza del mundo, lo que desde un marco categorial clásico llamaríamos el *logos*, se entiende al mismo tiempo como el sentido del discurso que como la sustancia espiritual que el discurso designa, sin reducir una cosa a ser el efecto o el correlato de la otra. Esta

unidad entre espíritu y discurso encuentra formas de experimentación palmarias en el arte oriental antiguo; por ejemplo, en las técnicas ancestrales de la tinta china y la caligrafía esta unidad fecunda el corazón mismo de su práctica, en la que “el espíritu reside en la punta del pincel” (Yamahita), es decir, el trazo del calígrafo produce *en* su gestualidad (no a través de ella) una unidad estética indivisible entre el ideograma registrado sobre el papel y el estado interior del artista. La conocida imposibilidad de cometer errores de las técnicas al agua, especialmente en la pintura a la tinta china, no es de ningún modo una condición técnica, entonces, sino *espiritual*; esto es así porque si el ideograma se puede traducir –por supuesto que se puede traducir–, su vínculo secreto con el corazón del pintor es absolutamente intraducible; sin embargo, el gesto de su trazo hace visible la conexión, la comunica.

En el caso de los presocráticos, la paradoja que cabe aquí recuperar es la que encierra el conflicto occidental entre lo permanente y lo transitorio, y que encuentra posiblemente a su mejor expositor en Heráclito, quien, por lo poco que sabemos, construye su pensamiento sobre la base de la contradicción, compenetración e interdependencia de los opuestos. Da testimonio de ello, entre otros, aquel aforismo del filósofo griego tan famoso como distorsionado que dice que “a quienes penetran en los mismos ríos, aguas diferentes les corren por encima” (en Bernabé 122). Su mala interpretación consiste en que con esta imagen Heráclito no quiere negar la identidad para sustituirla por el puro devenir –como suele leerse superficialmente–, sino encontrar la identidad del río precisamente en su constante transformación, una idea que encontramos también en las enseñanzas budistas, según veremos más adelante.

Mientras tanto, lo más importante que buscamos señalar con estas observaciones es situar en el arte el lugar que ocupa esa región del lenguaje que Benjamin aduce como “comunicación de contenidos espirituales”, pero que no posee una forma codificada de expresión. El ensayo de Benjamin sobre la traducción destaca precisamente esta región del lenguaje que no tiene modos de formalización lógica o racional, sino más bien ritual, comunitaria y pragmática; por lo tanto, su performatividad excede los límites de sus códigos gramaticales en todo aquello que resulta intraducible. Así como la ideación mítica carece de identidades autoriales individuales –o bien no son relevantes–, puesto que su lógica de construcción es

también comunitaria, así la traducción para Benjamin es un ejercicio que fundamentalmente destruye la individualidad y la originalidad del original y expande su sentido a partir de la colectividad que queda asegurada por el vínculo intersubjetivo que establece la técnica traductora. En otras palabras, tanto la creación mitológica como el concepto benjaminiano de *traducción* son prácticas politizadas *a priori*. En este sentido, y de acuerdo con la lectura de Pablo Oyarzún, podríamos decir que uno de los hallazgos más valiosos que se pueden encontrar en “La tarea del traductor” es el modo en que Benjamin restituye la idea de que la traducción tiene un carácter final y primario, porque la traducción es una operación que no rinde culto al texto que traduce, sino que apunta al lenguaje puro (*Crítica y cine de autor*).

Este cambio de enfoque de la traducción está representado por la imagen cabalística de la vasija rota que Benjamin introduce en ese ensayo (344) y que plasma el procedimiento de la traducción como la recomposición de los fragmentos de una vasija que se halla hecha pedazos, unos pedazos que encajan unos con otros sin que tengan que ser iguales y sin que ocupen el mismo espacio de la vasija. En la teoría clásica de la traducción opera la intencionalidad metafórica de una sustitución más o menos equivalente de una lengua por otra, mientras que en la perspectiva benjaminiana la traducción tiene más bien un sentido metonímico, en el que cada lengua representa de modo incompleto e imperfecto, pero único, al lenguaje puro. Cada fragmento de la vasija representa, así, una lengua humana que sólo en sus límites coincide con otra lengua, pero todas ellas comparten una integridad superior a la que se orientan por igual y a la que Benjamin llama precisamente “lenguaje puro”.

De acuerdo con este esquema, el potencial de traducibilidad/intraducibilidad entre dos textos se encuentra entonces no en la semejanza de sus lenguas, sino en la afinidad de sus fronteras, y si este espacio experimental se suele remitir casi de manera total a la traducción poética, no es porque esta sea un fenómeno absolutamente distinto de toda traducción al que le sea dada la intraducibilidad de manera específica o exclusiva, sino simplemente porque representa su caso límite:

La imposibilidad de toda traducción devendría pronto un lugar común, repetido a menudo majaderamente sin particular atención al hecho literario mismo. Pues cuando se pone atención al hecho poético no sólo se asiste a lo que fracasa en la traducción, sino también a lo que traduce en el fracaso, a un rendimiento

positivo que constituye la otra cara del saber y experiencia del traductor, lo que podría llamarse la “traducción como utopía”. (Claro 48)

El potencial hermenéutico de toda traducción deriva así de su condición dialéctica y utópica, en la que el potencial de intraducibilidad y de traducibilidad de las lenguas coinciden en los límites de cada una de ellas, en la fisura que al mismo tiempo las une y las separa. Romper con la visión clásica de la teoría de la traducción que encumbra la fidelidad al texto original no es algo trivial, ni al interior de los debates sobre la propia traducción ni en sus implicaciones para una teoría del arte, porque identificar adecuadamente esa afinidad entre lenguas implica también un reconocimiento reivindicativo de la distancia que las separa, porque en esa distancia ya no se observa la intraducibilidad como una mera imperfección técnica –como la imposibilidad de cometer errores en la tinta china–, sino como condición misma de posibilidad de toda traducción. En otras palabras, la técnica de la traducción opera sobre la aceptación de la imposibilidad teórica de su tarea, puesto que, como dice Oyarzún, la traducción “siempre está condicionada por aquello que es intraducible. [...] Hay una intraducibilidad en juego, que es cómo aquél sentido en el cual me estoy refiriendo a algo es el sentido [mismo] de lo que no puedo traducir” (*Crítica y cine de autor s/p*). La tarea del traductor se muestra, así, como una actividad utópica, que no interesa porque ofrezca un sustituto más o menos equivalente del original, sino porque fundamentalmente representa un proyecto provisional y asintótico de restitución de la lengua pura.

Esta operación no se encuentra en el arte en la propia vida de la obra, sino en su *supervivencia*, o como lo dice Oyarzún, en la post-vida de la obra. Aquello que ilumina una traducción no es ya la vida propia del original que el lector le confiere a una obra mediante su lectura, pues la traducción es siempre posterior a ella. Pero la identidad de esta *nueva vida* se encuentra en la misma encrucijada que la del río de Heráclito, puesto que la traducción no es simplemente un “equivalente” del ser lingüístico del original ni se identifica con él, pero tampoco reclama el derecho de *otra vida*. En cambio, lo correcto es que la vida del original se renueva y *reencarna* en sus traducciones, y “alcanza en ellas [...] la última y más completa floración de su existencia” (Benjamin, *La tarea del traductor* 337). La recuperación que hemos hecho para este trabajo de las ideas de Cassirer nos permite

decir que este proceso es análogo al principio de circulación mimética por el que ciertos relatos alcanzan el estatuto de mitos a través de la historia de su expansión por una y varias culturas y cosmovisiones. Una narración inscrita en un círculo mitológico no sustituye a las anteriores por más que se sobrepongan sus contenidos, sino que se añade a ellas apuntando a una comprensión de orden superior del mito que no se halla en ningún relato en particular, sino que, igual que la armonía de las lenguas, apunta al principio utópico del lenguaje puro.

En el mismo sentido, la renovación de las lenguas que opera para Benjamin en las traducciones también es análogo a la visión budista de la vida y la muerte como un continuo proceso kármico de regeneración –el principio de la reencarnación, justamente– por el cual se busca la liberación del espíritu en el dharmakaya increado, un espacio también mítico, pero que no representa una ruptura entre el mundo espiritual y el de la carne, al modo de las imágenes judaicas del paraíso, sino un principio de integración de los tres cuerpos de un buda en constante transformación. De ahí que no se pueda equiparar a la traducción con una creación artística por sí misma –no en el sentido occidental de la creación–, sino que más bien debe entenderse como la prolongación indefinida de la vida de una obra que reclama una existencia colectiva y destruye la autoría individual. Ese aliento que toda traducción debe al texto previo que la impulsa, entonces, no es suficiente excusa para entregarse a ninguna idolatría del original, puesto que tanto el original como la traducción poseen el mismo estatuto fragmentario e imperfecto en tanto proyectos de lengua pura. Por eso Oyarzún advierte que “Benjamin está muy lejos de pensar en la traducción como una teología del original, pese a las afinidades del filósofo con el misticismo; se trata en todo caso de una teología distinta que tiene que ver más bien con el origen mismo del lenguaje, al que toda forma de expresión humana apuntaría en última instancia, sin llegar a rozarlo nunca” (*Crítica y cine de autor s/p*). Por lo tanto, lo que hace la traducción no es destacar la verdad o la virtud del original, sino justamente criticar, aunque amorosa y hospitalariamente, sus ausencias.

Si es verdad, como estamos sugiriéndolo aquí, que el pensamiento mítico es el marco ideológico en el que se inscribiría esta aproximación al problema del lenguaje desde la traducción, y que tradicionalmente se ha insistido en que el tiempo mágico y cíclico de los mitos es básicamente una

negación de la historia,⁸ quizás cabe aquí subrayar el trasfondo experiencial que determina la especificidad *histórica* de todas las formas de traducción, puesto que todo aquello que en ella se encuentra más allá de la equivalencia de contenidos entre una lengua y otra –es decir, todo aquello que permanece intraducible– está dicho sobre la base de una experiencia particular del lenguaje, situada históricamente. A esa distinción se refiere Benjamin en “La tarea del traductor” cuando explica que “En las lenguas tomadas singularmente, es decir, incompletas, jamás se encuentra lo designado en relativa independencia, como en las palabras o las frases aisladas; se encuentra antes bien en una transformación continua, hasta que de la armonía del conjunto de aquellas maneras de designar pueda aparecer la lengua pura” (340), y más adelante que “el sentido [de toda traducción], respecto del significado poético que tiene para el original, no se reduce a lo designado, sino que lo adquiere precisamente en la forma en que lo designado está sometido a la manera de designar de la palabra determinada” (343). Por eso, como dice Oyarzún, “aquello que designo como «pan», en español, y como «Brot», en alemán, me aparece de formas distintas en una y otra lengua, y esa diferencia no es trivial porque en ella reside precisamente su intraducibilidad, es decir, la condición de posibilidad misma de la traducción que se ancla en la experiencia, o más bien, en dos experiencias distintas del mundo” (*Crítica y cine de autor s/p*).

Pero la traducción, en este panorama y en su sentido más amplio, debe entenderse como una técnica de interpretación, y como tal escapa al ámbito estrictamente literario, y se la puede extrapolar a toda forma de expresión artística en tanto lenguaje. En un contexto como el nuestro, que privilegia las relaciones intermediales de la obra de arte, acaso resultará útil comprender que toda experiencia del arte interpretada desde las coordenadas de una técnica artística, independientemente de que en dicha interpretación actúe un solo medio de expresión o varios, supone o alberga potencialmente cierta operación traductiva, en tanto que la imagen de tal obra de arte se

⁸ En la introducción del libro, *Fragmentos presocráticos*, el mismo que utilizamos para referir las ideas de Heráclito, Alberto Bernabé escribe para fines didácticos, si se quiere, que “el tiempo en que transcurrieron los acontecimientos míticos es también él mismo un tiempo mítico en el que ya tuvieron lugar todas las cosas, frente a nuestro tiempo profano en el que sólo cabe repetir lo que ya ocurrió en el tiempo mítico. Es por tanto una pura negación de la historia, ya que los acontecimientos de cada día no constituyen sino una repetición de hechos o actitudes ya acontecidos un día para siempre jamás, que nos limitamos a repetir” (16).

ofrece al artista de acuerdo con los límites y exigencias de una experiencia particular de determinada lengua. El artista que crea una obra sobre la base de otra –lo cual sucede siempre en cierta medida de consciencia– encuentra afinidades entre ese ser lingüístico que tiene ante sus ojos y sus propias experiencia y competencia de esa lengua y otras. Así como la traducción literaria, entonces, la comunicación de una experiencia estética derivada de otras obras de arte, sea que tal derivación implique o no un desplazamiento intermedial, puede entenderse como un ejercicio de prolongación traductiva de la vida de esas obras. Ese es el arte del narrador arcaico de Benjamin que trae a su comunidad el conocimiento lejano en el tiempo (el del viejo) o en el espacio (el del viajero), y que le daba una autoridad especial que no provenía del prestigio de su nombre, mucho menos del hipotético autor de su relato, sino del valor humano de su consejo.

Aludiendo ahora al ensayo de Benjamin sobre la obra de arte, y a fin de arrancar de la traducción su exclusividad literaria, podemos pensar en las implicaciones que tiene esta lectura de la traducción para su actualización en las coordenadas del arte de nuestro propio tiempo, para lo cual habría que hacer una precisión de corte materialista. A diferencia de la experiencia de los antiguos, las actividades traductivas modernas, así como sucede con los procesos de modernización de los mitos por parte de la cultura de masa, hacen estallar la integridad aurática de la experiencia inmediata de Dios en el arte que le confiere al arte clásico –y al lenguaje– una autoridad incuestionable –piénsese, por ejemplo, en la fuente de autoridad de todas las traducciones de la Biblia, no sólo la de Lutero, mucho más influyentes culturalmente que los textos originales–. Esto significa que la reproducción técnica no niega la relación de inmediatez entre el ser lingüístico y el ser espiritual de una creación artística, es decir, no limita el potencial espiritual del lenguaje a las convenciones de sus códigos, sino que sustituye la inspiración divina como la fuente y el sentido del arte para el mundo clásico, por la tarea de reconstruir el lenguaje puro en comunidad. Ahí se esconde posiblemente el carácter crítico y revolucionario que hay en todas las técnicas reproductivas que Benjamin señala en su famoso ensayo, y que consiste en que, al tiempo que tales operaciones expanden la vida de una obra de arte en sus múltiples réplicas, destruyen también su originalidad y su autonomía sagradas, sea que tal dote divina se remita a Dios o al espíritu iluminado del artista, redirigiendo así su destino hacia la restitución

utópica del lenguaje de los pueblos, superior e inalcanzable para ninguna creación humana individual.

III. Alegoría

Lo mismo que un carro avanza penosamente bajo el peso de su carga, así también el carro del cuerpo donde mora el Espíritu avanza penosamente cuando el hombre va entregando su aliento de vida.

Del Brihad-Aranyaka Upanishad

El tratamiento de la alegoría que hace Benjamin es muy diferente del sentido clásico o romántico que se le ha impuesto más popularmente al término, por lo menos en la historia del arte. El autor brasileño Idelber Avelar reseña esta diferencia en su libro *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000). Él explica que los románticos condenaron la tosquedad con la que la materia hueca de la imagen alegórica clásica pretendía alcanzar la abstracción y sofisticación que sólo se logra en el símbolo; mientras que en la concepción barroca, que es de la que se derivan las observaciones de Benjamin al respecto, la alegoría encuentra en la unión emblemática entre imagen y leyenda, por un lado, un dispositivo de desautomatización de la imagen especular y, por el otro, una relación lejana, extraña, ausente y babélica, dice Avelar, con lo sagrado y con la divinidad, pues el poeta barroco descubre la divinidad en un tiempo cadavérico, en ruinas, en el que todos los dioses están muertos ya. Dice Avelar, “la alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo conserva la memoria de ese abandono, y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia” (18). Avelar acredita a Benjamin como descubridor de esta relación profunda de la alegoría barroca con lo cadavérico, con la ruina, más con *el morir* que con la muerte, pues aunque el drama barroco se centra en personajes que deben aprender a morir a fin de liberar su espíritu de las pasiones del cuerpo, tal liberación no ocurre sino precisamente en virtud de ese mismo sufrimiento del cuerpo, que acaece ya a todos los seres mortales en su existencia física, y que es ese sufrimiento y su anhelo de liberación lo que dignifica lo humano, de modo que

la violencia de los tormentos que [el protagonista del *Trauerspiel*] sufre constituía una base de vigorosos afectos más próxima que los llamados conflictos trágicos. Si es luego, en la muerte, cuando el espíritu se libera por fin a la manera de los espíritus, también es entonces cuando se le reconoce al cuerpo su derecho supremo. Pues [...] solamente en el cadáver [puede] imponerse enérgicamente la alegorización de la *phýsis*. Por ello, los personajes del *Trauerspiel* mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica. Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por mor de los cadáveres. (Benjamin, *Obras I*, vol. 1 439)

Similarmente, Avelar encuentra afinidades entre esta concepción de la alegoría y la literatura posterior al *boom* y a las dictaduras en Latinoamérica, afinidades que construye y resuelve bajo el concepto de *duelo*. Sin embargo, Oyarzún tiene un texto en el que presenta este libro de Avelar y ahí manifiesta una cierta reserva al respecto de la hipótesis del fin del arte de narrar que Benjamin expone en *El narrador* y que está en la base de la tesis de Avelar –no tanto así en la base de la tesis del drama barroco–, pues el chileno encuentra que “Constantemente se resiste⁹ [Avelar] a la consecuencia estrictamente apocalíptica que habría que extraer de sus premisas y de sus análisis: la devastación de la posibilidad misma de la escritura” (*Duelo y alegoría de la experiencia* 5). Pero más allá de si el propio Avelar cae o no en conclusiones de carácter apocalíptico, es decir, independientemente de si este concepto de *duelo* define o no a la literatura posdictatorial latinoamericana en un tiempo alegórico-cadavérico, y no como testimonio inconsciente del fin absoluto de la historia, eso es algo que para nosotros carece

⁹ A fin de hacer plena justicia a la observación que hace aquí Oyarzún sobre el texto de Avelar, reproducimos el matiz que el propio chileno remite en la nota a pie de página correspondiente: “Esa resistencia no es ingenua, no nace del voluntarismo: para Avelar está claro (véase el epílogo) que la situación postdictatorial es tal que en ella ‘uno ya no puede escribir, que escribir ya no es posible, y que la única tarea que le queda a la escritura es hacerse cargo de esta imposibilidad. La pérdida con la cual la escritura intenta lidiar ha tragado, melancólicamente, a la escritura misma: el sujeto doliente que escribe se da cuenta de que él es parte de lo que ha sido disuelto’ (315). En este ‘darse cuenta’, en esta revelación que embarga al ‘sujeto doliente’ leo el efecto apocalíptico al que me refiero arriba, y de acuerdo al cual habría que decir, en todo rigor, que el apocalipsis es el fin de la escritura.

Con todo, subsiste en esta verdad una tensión irrefrenable, de la que nace, acaso, la resistencia de que hablo. Pues hay una variante de este apocalipsis que se manifiesta en lo que mencionaba antes, sobre la diferencia entre escritura y literatura. Se podría decir que jamás ha habido escritura, en el sentido de un cumplimiento pleno de la tarea del duelo (aun en esa forma de cumplimiento con la que habría que contar por principio, a saber: su incumplimiento radical; toda escritura se resigna, de uno u otro modo, a caer en la literatura), y que el advenimiento de la escritura sería el fin de la historia” (“Duelo y alegoría de la experiencia” 5).

de importancia y no es necesario desarrollarlo aquí pues de ello se ocupa el propio Avelar en su libro; la observación que hace Oyarzún nos permite entender, mejor, que el estatuto de la ruina o de la cripta en que se presentan la alegoría y la crisis de la experiencia en una sola unidad estética con lo cadavérico, sea esta narrativa o de otra índole, no es el mismo estatuto que el de la muerte en un sentido absoluto, sino el carácter transicional, impermanente, de *lo mortal*, es decir, de la vida y la muerte como una sola unidad indivisible.

Lejos de los registros temporales que tiene la tradición occidental judeocristiana de la muerte, el tiempo cadavérico de la alegoría señala una temporalidad similar a la que tiene la muerte en la tradición budista, como ya adelantamos someramente. Como puede constatarse, por ejemplo, en el Bardo Thodol, conocido en el mundo occidental como *El libro tibetano de los muertos*, en el budismo la muerte no constituye ningún fin, ni tampoco un umbral de trascendencia a una realidad superior, como en otras tradiciones, sino que, como explica Agustín López en el prólogo de la edición de José J. de Olañeta, “el budismo tibetano, fiel en esto a las doctrinas vedánticas, no ve en cualquiera de los estados a los que se accede tras la muerte física más que la prolongación de una realidad cósmica más o menos ficticia o ilusoria, que no existe más que en la mente del que la percibe. [...] En realidad, la muerte no implica ningún cambio sustancial, pues es simplemente la continuidad a través del ciclo de la existencia samsárica” (14-5).

Desde la perspectiva benjaminiana, se distingue del mismo modo la alegoría de todo signo fúnebre, cínico y apocalíptico propio de la posmodernidad, pues su esencia está en cambio en la *sobrevida* de la ruina –igual que la traducción opera en la ruina del original–, en la fragilidad y la incertidumbre de la existencia, en los desechos de la cultura, o dicho en clave revolucionaria, en aquello que a los ojos del mercado se ha vuelto obsoleto y, por lo tanto, ha sido desplazado a la periferia del capital; sin embargo, no termina de morir, y se resiste al olvido y se encierra en un enigma. Esa es la esencia de la alegoría que Benjamin expone en uno de sus pasajes más citados y conocidos:

Esa amplitud mundana [de] la intención alegórica es [...] de índole dialéctica. Bajo la decisiva categoría del tiempo [...] se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza

se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. [...] Este es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. (*Obras*, Libro I, vol. 1 382-3)

La sabiduría melancólica tratada por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, así como del signo pro-aurático de *Pequeña historia de la fotografía* y de otros textos de su madurez, consiste justamente en su capacidad para trascender esa división absolutamente discreta –y occidental– entre la vida y la muerte desde el sufrimiento y la decadencia como registros de lo humano, y pensar en la relación entre ambas como un perpetuo y simultáneo estado de (in)consumación de la vida y la muerte, de lo cual se pueden derivar vínculos importantes entre la alegoría, la imagen dialéctica y la cosmovisión tibetana de la muerte y el tiempo, a los que aludiremos en el siguiente apartado.

Sobre la alegoría resta distinguirla ahora de la interpretación que se hace de ella habitualmente en el contexto del capitalismo tardío. Esta consciencia posmoderna –diríamos con Friedric Jameson– coincide con la de Benjamin en que su mirada está obsesivamente vuelta hacia el pasado; sin embargo, la diferencia entre la actitud melancólica del alegorista barroco y la del alegorista posmoderno es que la mirada posmoderna sustituye la necesidad de la interpretación clásica por el comercio. La alegoría posmoderna fagocita todo lo pasado, lo vuelve *vintage*, y lo pone otra vez de moda *provisionalmente*, al tiempo que desecha y vuelve anacrónico lo inmediatamente anterior. “La interpretación alegórica es [...] sobre todo y principalmente una operación interpretativa que empieza por reconocer la imposibilidad de interpretación en el sentido antiguo, y de incluir esa imposibilidad en sus propios movimientos provisionales o incluso aleatorios” (Jameson 168). Pero esa condición provisional de la cultura posmoderna es contraria a la tarea de la traducción como proyecto provisional de restitución de la lengua pura que vimos antes; su motivación no es metonímica, sino que coincide con la intencionalidad metafórica de la teoría clásica de la traducción:

el mercado maneja una memoria que se quiere siempre metafórica, en la cual lo que importa es por definición sustituir, reemplazar [...] La mercancía abjura de la metonimia en su embestida sobre el pasado; toda mercancía incorpora el pasado exclusivamente como totalidad anticuada que invitaría a una sustitución lisa, sin residuos... Una mercancía vuelve obsoleta a la anterior, la tira a la basura de la historia. Lógica que el tardocapitalismo lleva hoy a su punto de exhaustión, de infinita sustituibilidad: cada información y cada producto son perennemente reemplazables, metaforizables por cualquier otro. (Avelar 13)

Esta obsesión por la sustitución metafórica es el comportamiento inconfundible del consumidor, del cual deriva un hambre insaciable de novedades que se encuentra en las antípodas del espíritu melancólico del alegorista barroco que sabe que siempre que mira hacia el pasado regresará con las manos vacías. En otras palabras, la artista que se aproxima a su proceso creativo desde una consciencia alegórica renuncia de entrada a toda forma de restitución efectiva del pasado en el presente de la obra y, en cambio, entiende el pasado como trunco, como inalcanzable, y su acción poética, artística y revolucionaria, consiste en *subrayar* esa brecha, siendo así no más un artista que un *médium* por el que hablan las voces mutiladas de la historia. Por el contrario, la acción del mercado sobre el pasado pretende borrar todo rastro de crisis y de violencia y hacer pasar como inofensiva la indiferencia de su saqueo.

IV. Imagen dialéctica

*Buda dijo: Esta existencia nuestra es tan pasajera como las nubes de otoño.
Observar el nacimiento y la muerte de los seres es como contemplar los
movimientos de un baile. La vida entera es como un relámpago en el cielo;
se precipita a su fin como un torrente por una empinada montaña.
El libro tibetano de la vida y la muerte, Soygal Rimpoché*

“La imagen dialéctica es un relámpago esférico que atraviesa el horizonte eterno de lo pretérito” (*La dialéctica en suspenso* 60). Esta es una de varias fórmulas más o menos enigmáticas con las que Benjamin define su principio de la imagen dialéctica. Para acercarnos a su comprensión, de acuerdo con Pablo Oyarzún, primero habría que advertir que hay una parte importante del aparato crítico benjaminiano que se encuentra siempre afectado por el vocablo *fallen*, que en español es “caer”, y del cual provienen

palabras como “cadáver”, “carencia”, “decadencia”, “calavera”, “caducidad”, “acontecimiento”, entre otras que se encuentran muy seguido en los textos de Benjamin, como se puede observar en las citas sobre la alegoría que referimos en el apartado anterior. Estas categorías son fundamentales en la concepción benjaminiana de la historia, pues para Benjamin el trabajo del historiador materialista está estrechamente vinculado con el espíritu melancólico del alegorista en el sentido de que su mirada no ejerce la fuerza efectiva de su presente para restituir el pasado en la continuidad lineal e ininterrumpida del discurso historicista universal, sino que en ella opera una “fuerza débil mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho” (*La dialéctica en suspenso* 40), y que, lejos de toda pretensión de apropiación o de rescate consiste en *aceptar y recibir*

el pasado en cuanto pasado. Su simultánea debilidad y fuerza estriba en esta aceptación: acoge lo pasado del pasado, lo recibe (y conforme a esta receptividad es “débil”), y a la vez resiste su inversión (su capitalización) en presente (y en esa medida es “fuerza”). [...] Un juego que podríamos llamar evocativo está aquí a la obra, en la medida en que entendamos que la evocación no es el acto puramente espontáneo de conjurar algo ya fenecido, sino la escucha de una vocación que llama desde lo pretérito (“el eco de voces muertas”). (Oyarzún en Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 25)

Esa dialéctica entre debilidad y fuerza es central en las concepciones benjaminianas de la crítica, la política, el arte, la teología y la historia. Por ejemplo, en el “Fragmento teológico-político” que se incluye como el primer apéndice de la edición de Oyarzún de las “tesis”, Benjamin advierte el peligro de equiparar las tareas profanas de la política con cualquier intención o vocación mesiánica “fuerte”, por eso dice:

Sólo el Mesías mismo [...] libera, consume, crea la relación de [todo acontecer histórico] con lo mesiánico mismo. Por eso nada histórico puede pretender relacionarse de por sí con lo mesiánico. Por eso el Reino de Dios no es el *telos* de la *dynamis* histórica; no puede ser puesto como meta. Históricamente visto, no es meta, sino fin. Por eso el orden de lo profano no puede construirse sobre el pensamiento del Reino de Dios, por eso la teocracia no tiene sentido político, sino únicamente un sentido religioso. Haber negado la significación política de la teocracia con toda intensidad es el mayor mérito del “Espíritu de la Utopía” de Bloch. (*La dialéctica en suspenso* 139)

Si bien el ejercicio del arte posee un trasfondo especialmente espiritual, tal espiritualidad no deja de ser profana en tanto no sea entendida de manera religiosa. Desde un marco marxista, es sabido que en el momento mismo en que el arte es mediado por la técnica ya no puede ser religioso, pues la técnica constituye una mediación y al mismo tiempo una ruptura de toda relación inmanente con Dios que le dio forma a todo el mundo antiguo. Así, esta condición técnica propia del artista moderno lo sitúa en una posición histórica en la cual no hay posibilidad de ningún presente pleno, es decir, todo tiempo presente en la modernidad mantiene no solamente una distancia con respecto del pasado, sino también una distancia crítica con respecto de sí mismo. No solamente es preciso hablar, pues, de un pasado inacabado e inaccesible, sino también del presente mismo como fundamentalmente incompleto, pues este también se encuentra diferido por el pasado.

Me parece que este aparente rodeo es una de las directrices necesarias para acercarnos correctamente al principio de la imagen dialéctica. Esta precisión que acabamos de recordar con respecto del tiempo histórico y el tiempo mesiánico nos separa de aquella supuesta *intervención* de la imagen dialéctica que según Michael Löwy le confiere una función mesiánica fuerte, es decir, “salvadora de la humanidad”, como Löwy lo traduce en el siguiente pasaje de su revisión de las “tesis”:

Ese concepto [del presente] crea entre la escritura de la historia y la política una conexión, idéntica al nexo teológico entre la rememoración y la redención. Este presente se traduce en imágenes que podemos llamar dialécticas. Estas representan una intervención salvadora [*rettenden Einfall*] de la humanidad. (Benjamin en Löwy 72)

En contraste, de acuerdo con Oyarzún, la imagen dialéctica no restituye aquello que ilumina a una suerte de estado de plenitud paradisíaca, plenitud que en clave marxista aludiría a la disolución de las clases sociales y, consecuentemente, a la noción occidental del fin de la historia. La palabra *Einfall* significa “ocurrencia”, y se deriva de la misma raíz del caer, “*Fallen*” que, como ya vimos, es signo del espíritu mortal, cadavérico y profano del ser humano, y no obedece por lo tanto a ninguna intervención efectiva en la historia, sino más bien poética, débil, que recibe el pasado como pasado y se resiste a su inversión en el presente.

En el arte, el mesianismo del que habla Löwy se traduce, desde mi punto de vista, en la actitud intervencionista del artista militante, en la medida en que su producción pretende materializar “la naturaleza de una imagen ‘salvadora’ que se propone como la sobreunción [*sursumption*] (*Aufhebung*) de las contradicciones entre el pasado y el presente, la teoría y la práctica” (Löwy 72). En cambio, la fuerza débil del alegorista y del historiador materialista que advierte Oyarzún en la filosofía de Walter Benjamin, si bien configura una mirada desde cierta inspiración mesiánica, no se asume a sí misma redentora, su intencionalidad no es intervencionista, se trata de una forma de mediación simbólica –de ahí su relevancia para el discurso del arte– consciente del alcance *evocativo* de su tarea que habita en el espíritu del y la artista que habita un instante inaprehensible e imprevisible del tiempo pero que atraviesa en su suspensión dialéctica toda la historia. En la sexta tesis se lee así:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro. Al materialismo histórico le concierne aferrar una imagen del pasado tal como esta le sobreviene de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro, [el peligro precisamente de] prestarse como herramienta de la clase dominante. (*La dialéctica en suspenso* 41-2)

Apoderarse de un recuerdo tal como este se presenta en la memoria significa fundamentalmente suspender el pensamiento. Es decir, frenar el impulso occidental de “restituir” el recuerdo o su verdad en el presente salvador del hermeneuta. La fuerza débil que fundamenta la operación de la imagen dialéctica en la historia es por lo tanto “la cesura en el movimiento del pensar. [El] lugar [de la imagen dialéctica] no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo [...] allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima” (Benjamin, *Libro de los pasajes* 478). Ese momento de máxima tensión de las fuerzas dialécticas conduce a la eventual suspensión de su movimiento. De ahí proviene nada menos que el título que Oyarzún le da a su revisión de las tesis: “*Die Dialektik im Stillstande*”: la expresión tiene una eficacia de lema para el pensamiento de Benjamin. Nos ha parecido más adecuada la palabra ‘suspenso’ para traducir *Stillstand*; ni ‘detención’, ni menos ‘reposo’, dan la idea de la gravedad

de tensiones sobre la que le interesa insistir a Benjamin en esta fórmula” (Oyarzún en Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 65).

No obstante, de la condición de suspensión de la imagen dialéctica no se concluye que su temporalidad sea estática, sino que más bien es *esférica*, mítica; una temporalidad que se mueve en una circulación constante que es al mismo tiempo degenerativa y regenerativa, tal como se puede leer en el Manuscrito 479 de las notas para la redacción de “París, capital del siglo XIX” consignado en el *Libro de los pasajes*: “En la imagen dialéctica se hace presente, a la vez que la cosa misma, su origen y su ocaso. ¿Serán ambos eternos? (eterna caducidad)” (1021). Esta temporalidad de la imagen dialéctica se encuentra así en armonía con la transitoriedad y decadencia de la alegoría; ambos principios coinciden en la fugacidad de sus dinámicas, en la inconsumación de su producción, o en su *impermanencia*, como predicaban los budistas. El concepto de impermanencia designa la condición *cadavérica* esencial de todo cuanto existe, en la que la vida y la muerte son estadios de un solo proceso de transformación constante que se contrapone tanto a la imagen paradisiaca de la vida eterna judeocristiana como a la visión moderna y posmoderna de la muerte como fin absoluto. En palabras de Soygal Rimpoché,

Una de las principales razones por las que [...] tanta angustia nos produce afrontar la muerte es que ignoramos la verdad de la impermanencia. [...] En nuestra mente los cambios siempre equivalen a pérdida y sufrimiento... Damos por supuesto [...] que la permanencia proporciona seguridad y la impermanencia no. Pero [...] la impermanencia es, paradójicamente, la única cosa a que podemos aferrarnos, quizá nuestra única posesión duradera. Incluso Buda murió. Su muerte fue una enseñanza, para sacudir a los ingenuos, los indolentes y los complacientes, para despertarnos a la verdad de que nada es permanente y que la muerte es una realidad inevitable de la vida. (46-7)

Si comprendemos la vocación histórica de la experimentación artística bajo esta clave de impermanencia de la imagen dialéctica, podemos decir que el arte en nuestro tiempo, si pretende ser revolucionario, tanto en el sentido de no prestarse al servicio de la clase dominante como en el más profundo sentido de la liberación espiritual de los pueblos, es porque se manifiesta como un momento de revelación, sí redentora, pero que renuncia de entrada a intervenir activamente en el destino de su pueblo, es decir, las artistas que responden a este llamado entienden que su actividad, como

cualquier otra cosa profana, no consuma ni puede pretender consumir la salvación, sino que en todo caso la salvación se *anuncia* solamente en la forma de una promesa que no se cumple, de una llama que no se apaga. Esa promesa incumplida es precisamente el vértice de la crítica benjaminiana donde se cruzan por un lado el utopismo revolucionario de Bloch, autor de obras bellísimas como *El principio Esperanza* o *Espíritu de la Utopía*, y por el otro el mesianismo judío para el que cada infante que nace es potencialmente el Mesías.

La figura de la imagen dialéctica, entonces, ayuda a la crítica del arte a ver que el valor que tiene la fugacidad en las prácticas artísticas de nuestro tiempo no está en lo efímero por ser un hecho consumado y eventualmente extinto del mundo, puesto que eso sería entregarse a la voracidad fetichista de la mercancía, sino que dicho valor lo hallamos en el potencial que tiene la fugacidad de la obra de arte para atravesar toda la historia en la forma ambigua de aquello que promete. “La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en [suspense].¹⁰ [Suspense] que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche” (*Libro de los pasajes* 45-6). La imagen dialéctica es utópica porque la fuerza débil mesiánica que la anima, y mediante la cual reclaman derecho las voces acalladas de la historia, radica justamente en el poder de la esperanza que siembra la promesa. Y en esa esperanza, sea que se articule en la obra de arte o en cualquier otro evento de la historia, la división tripartita y arbitraria del tiempo se desvanece, o mejor dicho se integra en una sola unidad indisoluble, *esférica*, decía Benjamin en la cita que transcribimos al principio de este apartado, según la cual el horizonte del tiempo pretérito es *eterno* porque se proyecta siempre en la promesa de un futuro inconsumable. En el arte, necesariamente la esperanza se confunde, o se encuentra al menos, con la imagen. Porque, como dice Oyarzún, de tal idea de esperanza surge una pregunta fundamental: “¿la esperanza se vuelve siempre una imagen, la esperanza debe construir imágenes de lo que espera, o existe esperanza sin imagen?” (s/p). Sin embargo, como puede ya entreverse, esta penetración de la esperanza en la imagen cambia radicalmente el estatuto ontológico de esta última, pues estamos hablando aquí de una imagen sin

¹⁰ “Reposo” en la edición de Rolf Tiedemann.

detalles ni perfiles, sin contornos ni superficie, es una imagen indeterminada, que no está atada a ningún tiempo historicista que la contenga. Lo que el y la artista revolucionaria expresa en el momento de fugacidad de su actividad que puede traducirse en imágenes dialécticas no equivale a una mera descripción de lo que ocurre en la obra, sino que, en eso que está expresando, su voluntad y su espíritu se *comprometen* para que algún día acontezca aquello que anuncia su práctica artística, de ahí el carácter inacabado e impermanente del arte que la imagen dialéctica nos permite revelar y reclamar.

*

Las tres ideas que acabamos de discutir apuntan, cada una desde distintas posiciones, hacia una reconsideración de los fueros de la experiencia que implica una cierta potencia de expansión del lenguaje que desborda sus límites convencionales, es decir, codificados en un sistema estable de interpretación que limita profundamente el potencial de las artes como ejercicio de emancipación. En este sentido, tanto en la traducción como en la alegoría y la imagen dialéctica –entre otras nociones benjaminianas de las que aquí no nos hemos ocupado– hemos encontrado una fuerza poética (una fuerza débil) que hemos tratado de señalar a lo largo de nuestra exposición, para considerarlas como categorías críticas fundamentales para una comprensión más amplia y más compleja de la teoría del arte de Walter Benjamin.

Nuestra aproximación toma distancia de aquellas formas de abordar los textos benjaminianos que remiten –y por lo tanto reducen– su alcance a las coordenadas metodológicas típicas del materialismo histórico. Si bien es cierto que se reconoce de forma generalizada que el marxismo que profesa Benjamin en su filosofía no es de ninguna forma ortodoxo, los esfuerzos más visibles de su estudio se suelen enfocar en una tarea de curaduría y adecuación a los principios de la dialéctica materialista que terminan dejando de lado o desestimando las ideas del pensador que parecieran ser incompatibles con la urgencia estrictamente material de la lucha de clases. Sin embargo, existen de hecho aproximaciones como la Pablo Oyarzún que habilitan lecturas diferentes, en las cuales la tarea utópica y revolucionaria de la vocación materialista que podemos observar en el pensamiento de

Benjamin más bien exige adoptar una actitud de cautela y de reserva ante los ímpetus de transformación de la realidad propios del marxismo ortodoxo.

El interés del filósofo berlinés en los textos sagrados que nosotros hemos evocado aquí a partir de sus posibles afinidades con la tradición budista representa un campo de investigación fértil y abierto a otras formas de responder al llamado revolucionario. Tal como lo percibieron los autores de la Escuela de Frankfurt en su momento, la experimentación artística se nos muestra en este contexto como una posición estratégica para orientar los programas de liberación de nuestros pueblos en direcciones alternativas a las prácticas inmediatas, militantes y activistas típicas del arte contemporáneo producido desde determinadas posiciones “de izquierda”, y que parecen ignorar –ingenua o perversamente– la violencia mítica¹¹ de sus proyectos.

Obras citadas

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2000.
- Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Prometeo Libros, 2009.
- Bardo Thodol. *El libro tibetano de los muertos*. Prólogo y traducción de Agustín López y María Tabuyo. Edición de José J. de Olañeta, 2013.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. LOM, 2009.
- . “La tarea del traductor”. *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Editado por Dámaso López García y traducido por Hans Christian Hagedorn. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- . *El autor como productor*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. Ítaca, 2004.
- . *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Primera reedición. Metales Pesados, 2016.
- . *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann, traducido por Luis Fernández Castañeda (alemán y textos en inglés), Isidro Herrera (francés

¹¹ Con este término se refiere Benjamin en su ensayo, “Para una crítica de la violencia”, a los modos en que el ser humano busca imponer formas veladas de instauración y preservación de valores idénticos a los hegemónicos: “Lejos de abrir una esfera más pura, la manifestación mítica de la violencia inmediata se muestra profundamente idéntica a toda violencia de derecho, y hace del barrunto de su problemática la certeza de la depravación de su función histórica, cuya aniquilación se convierte, por lo tanto, en tarea” (37).

- menos los fragmentos J y N) y Fernando Guerrero (textos en francés de los fragmentos J y N). Akal, 2005.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andres E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría. Ítaca, 2003.
- . “Para una crítica de la violencia”. *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. Editores Federico Rodríguez, Pablo Oyarzún, Carlos Pérez López. LOM, 2017.
- . “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje del ser humano”. *Obras*. Edición de Rolf Tiedeman y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edición en español al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Abada, 2008.
- Berdet, Marc. “La trilogía política”. En *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. Federico Rodríguez, Pablo Oyarzún, Carlos Pérez López, editores. LOM, 2017.
- Bernabé, Alberto. *Fragmentos presocráticos*. Tercera edición. Alianza, 2008.
- Claro, Andrés. “Las vasijas quebradas. Límites, hospitalidad, sobrevida y contagio entre lo extranjero y lo propio”. *Revista Escrituras Americanas*, Dossier: “Entrelugar y traducción”, n. 2, 2015.
- Cassirer, Ernst *Mito y lenguaje*. Traducido por Carmen Balzer. Ediciones Nueva Visión SAIC, 1973.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- Japón, el espíritu y la forma*. Dirección: Yasunori Yamahita. Producción: Mitsutaka Takahashi. Comentarista Shuichi Kato. NHK Internacional, 1993.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “sobre el concepto de historia”*. Traducido por Horacio Ponds. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Oyarzún, Pablo. *Crítica y Cine de autor desde una aproximación benjaminiana. Conversaciones con Pablo Oyarzún*. Inédito. Entrevistas personales realizadas entre el lunes 10 de diciembre de 2018 al jueves 17 de enero de 2019. Inédito.
- . “Duelo y alegoría de la experiencia. A propósito de *Alegorías de la derrota*, de Idelber Avelar”. Texto leído en la presentación del libro de Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2000.
- Rimpoché, Sogyal. *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. Traducido por Jorge Luis Musticles. Urano, 1994.