

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43329>

## **La sublevación y sus gestos. Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica**

**Natalia Taccetta**

Instituto de Investigaciones Gino Germani,  
Universidad de Buenos Aires/CONICET

[ntaccetta@gmail.com](mailto:ntaccetta@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2063-1419>

Recibido 15/07/2023. Aceptado 20/09/2023

### **Resumen**

A partir de los desarrollos de Georges Didi-Huberman de los últimos años en torno a la sublevación, sus gestos y la articulación entre poder e impoder, este artículo explora tres figuraciones de la crítica: la imaginación, el aura y el par sueño/despertar. Asumiendo a la crítica como actitud afectiva y dispositivo de pensamiento que se instancia en imágenes en una perspectiva que debe mucho al pensamiento de Walter Benjamin, se referirá ocasionalmente al film *La comuna* de Peter Watkins (*La Commune, París 1871*, 2000) para anclar la indagación en imágenes críticas con el objetivo de aspirar a una suerte de epistemocrítica de la imagen.

**Palabras clave:** *sublevación; imaginación; aura; despertar; crítica*

### **The uprising and its gestures. Imagination, aura and awakening as critical figurations**

### **Abstract**

Based on the developments of Georges Didi-Huberman in recent years around the uprising, its gestures and the articulation between power and powerlessness, this article explores three critical figurations: imagination, aura and the dream/awakening pair. Assuming criticism as an affective attitude and thought device that is instantiated in images in a perspective that owes much to Walter Benjamin, these pages will occasionally refer to the film *The Commune* by Peter Watkins (*La Commune, Paris 1871*, 2000) to anchor the inquiry into critical images with the aim of aspiring to a kind of epistemocriticism of the image.

**Keywords:** *uprising; imagination; aura; awakening; critique*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Al menos desde 2013, cuando publicó la conferencia “Quelle émotion! Quelle émotion?”, Georges Didi-Huberman estuvo preocupado por la cuestión de los afectos. La escribió en el marco de un proyecto de “petites conférences” organizado por Gilbert Tsai, que tomó el título “Luces para los niños” de una serie de emisiones de Walter Benjamin entre 1929 y 1932 para la radio alemana<sup>1</sup>.

La única regla de esas conferencias era que debían pensarse para una audiencia de niños de diez años. De ahí que Didi-Huberman comience con la imagen de un niño llorando: “Niños, niños, todos lloramos. Nacemos llorando. Nadie lo recuerda, pero qué emoción debe ser, una gran emoción, la de nacer, la de venir al mundo” (2013, p. 9).

En esa conferencia, aparece la referencia a cineastas a los que Didi-Huberman ya había recurrido e invocaría con devoción a partir de entonces: Pier Paolo Pasolini, por ejemplo, que tiene un lugar central en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes. El ojo de la historia 4*, de 2012, y es referencia fundamental de *La supervivencia de las luciérnagas* de 2009, o Sergei Eisenstein, quien será objeto de estudio minucioso en *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia 6* de 2016. En la conferencia de 2013, el esteta ya alude a lo que luego llamará “escena de la lamentación” de *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin, 1925)*, en la que las mujeres de Odessa duelan al asesinato Grigory Vakulinchuk, marinero bolchevique que se rebela cuando los oficiales zaristas les dan alimentos en mal estado. Didi-Huberman ya lee allí los gestos de las mujeres que lloran al “muerto que reclama justicia” como parte de una transformación,

donde la tristeza del duelo (las mujeres que lloran y se recogen ante el cadáver del marinero asesinado) se transforma en cólera sorda (las manos enlutadas devienen puños cerrados), cólera sorda que se transforma en discursos políticos y cantos revolucionarios, cantos que se transforman en cólera exaltada, exaltación que se transforma en acto revolucionario. (Didi-Huberman, 2013, p. 53-54).

Y repara en un desplazamiento particular que dará luego título a un nuevo libro de la serie “Como si el *pueblo en lágrimas* deviniera, ante nuestros ojos, un *pueblo en armas*”, sostiene. Y aclara su objetivo de recuperar la dimensión más propia de la *aisthesis*:

Lo que quiero indicar ahí —sin duda muy rápidamente— es que si ciertamente no podemos hacer política real sólo con sentimientos, ciertamente no podemos hacer buena política descalificando nuestras emociones, me refiero a las emociones de todos, las emociones de todos en cada uno. (Didi-Huberman, 2013, p. 54).

Didi-Huberman hace evidente la inexorabilidad de la relación entre afectos y política, mientras refuerza que las imágenes constituyen un terreno privilegiado para explorarla.

El primer tomo de la saga que sigue a “El ojo de la historia”, *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*, de 2019, se inscribe en esta búsqueda incesante de gestos de sublevación y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Natalia Taccetta  
Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica, pp. 43-61.

emociones concomitantes. Como lo había propuesto ya en la muestra “Sublevaciones” que puso en forma en distintas ciudades desde 2016, Didi-Huberman ensaya en esta nueva serie una colección de gestos que aluden al levantamiento. La fuerza, el fuego, la emoción que sobreviene a una pérdida, hasta la impotencia, pueden convertirse en motivadores de un levantamiento cuando se piensa en los términos literales de un gesto, pero también de un *Pathosformel* que sobrevive visualmente. En efecto, el motivo de la lamentación que Didi-Huberman encuentra en *El Acorazado Potemkin* resurge cuando observa la lámina 42 del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, pero también en la imagen de la huelga de otras representaciones, convencido de que, como “un pueblo parte siempre de una situación de *impoder*” (Didi-Huberman, 2020, p. 40), levantarse resulta “el gesto mediante el cual los sujetos del *impoder* hacen advenir — sobrevenir, o revenir— en ellos algo así como una *potencia* fundamental” (2020, p. 40).

Las páginas que siguen exploran esta potencia y se proponen seguir el hilo del gesto de la sublevación que se inscribe en tres figuraciones de la crítica: la imaginación, el aura y la articulación sueño/despertar. Se piensa aquí a la crítica como actitud afectiva y dispositivo de pensamiento que se instancia en imágenes, en una perspectiva que debe mucho al pensamiento de Walter Benjamin, uno de los autores más transitados por Didi-Huberman. En este trayecto, se referirá ocasionalmente al film *La comuna* de Peter Watkins (*La Commune, París 1871*, 2000) para anclar la indagación en imágenes críticas con el objetivo de aspirar a una suerte de epistemocrítica de la imagen.

En 1999, Watkins se propuso realizar este film del mismo modo en que se había gestado la Comuna. De ahí que los actores reclutados pertenecieran a la clase social y al espectro ideológico que representan: radicales, conservadores y burgueses mayormente sin experiencia alguna en actuación. Mediante grupos de estudio, aprendieron sobre la vida de constituyentes y oponentes de la Comuna y discutieron las asombrosas semejanzas entre el contexto comunal y las inequidades de la Europa moderna. El decorado fue construido en una fábrica abandonada y el equipo de filmación imaginó estar registrando la urgencia de eventos reales que no dejará de producirse desde 1871.

## Imaginar el gesto

En “La imaginación, nuestra comuna” (2020a), Didi-Huberman parte de un análisis del deseo. En este caso, se refiere al deseo de sublevación en defensa de lo común que no le pertenece a nadie y que, sin embargo, es privatizado, “ese común que nos ha sido arrebatado” (2020a, p. 7). De la mano de Pierre Dardot y Christian Laval, asegura que toda política de emancipación se vincula a “la defensa del derecho de uso frente a la extensión —capitalista, desmesurada, arrogante, fraudulenta, injusta— del derecho de propiedad” (2020a, p. 7). Dardot y Laval parten de *Multitud* y *Commonwealth* (2009) de Michael Hardt y Antonio Negri (2004), en donde encuentran lo que llaman “la primera teoría del común”. Allí están implicados tanto los *commons* y sus experiencias concretas como el común, en singular, en tanto concepción política que permite imaginar “un régimen de prácticas, de luchas, de instituciones y de investigaciones que abren la puerta a un futuro no capitalista” (Dardot y Laval, 2015, pp. 19-20).

Pero este “común” y estos “comunes” conllevan varias cuestiones. En primer lugar, podría recordarse ese breve texto en el que, a mediados de los años noventa, Giorgio Agamben se pregunta “¿Qué es un pueblo?” en *Medios sin fin* (2001) y piensa al “Pueblo” con mayúscula —como nación— y “pueblo” con minúscula —como excluido— señalando una escisión fundamental que Agamben denomina “fractura biopolítica”. En segundo lugar, aparece la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cuestión del cuerpo del común, el cuerpo del pueblo. Didi-Huberman se pregunta de qué “común” se trata entonces y, para responder, recalca en la noción de “reparto de lo sensible” de Jacques Rancière, a fin de pensar lo que se tiene en común, esto es, los sentidos, lo sensible, el “sentido común”, que, en la larga tradición de la expresión, parece homologarse con la doxa, la opinión pública, el “buen sentido” (*bon sens*) como se dice en francés.

Didi-Huberman recuerda entonces que para Aristóteles el sentido común no es una simple opinión, sino que es la “condición fundamental de posibilidad” de la organización de lo sensible. En términos kantianos, por su parte, se vincula a una facultad sensitiva “que se superpone a los cinco sentidos particulares de los que estamos dotados y que organiza realizando la unidad tanto del sujeto como del objeto sensible” (Didi-Huberman, 2020a, p. 8). Esa dimensión de la *aisthesis* se vincula al sentido común y a la imaginación, centrales para pensar las relaciones desde Kant en adelante entre lo sensible y lo inteligible. La imaginación es, así, una facultad, uno de los bienes mejor repartidos, uno de los bienes comunes.

Hacia fines del siglo XVIII, tanto Kant como Friedrich Schlegel permitirán pensar en la imaginación como la facultad que revela la potencia de libertad y conocimiento, común a toda la humanidad. De ahí que Didi-Huberman proponga que se trata de un sentido común estético como en la *Crítica del Juicio* de Kant, en la medida en que

puede definirse como el acuerdo libre e indeterminado, en cada uno de nosotros, desde el que nos formamos la *imagen* y desde donde elaboramos una *idea* (y, por consiguiente, una concepción o un concepto susceptible de guiar nuestras buenas acciones). (Didi-Huberman, 2020a, p. 9).

Pero lo que verdaderamente interesa a Didi-Huberman es proponer que la imaginación es “nuestra Comuna”, nuestra facultad de sublevación. Si la imaginación es la facultad primera de reorganizar el mundo, es posible pensar, para expresarlo de modo prosaico, un horizonte de vida más justo. De ahí que la imaginación sea, irremediabilmente, una facultad política.

La imaginación produce ensamblajes y atmósferas. Redistribuye el mundo, lo “reatmosferiza” de manera igualitaria. Lo desmonta todo para encontrar nuevas tonalidades. Para que el “el fondo del aire” sea rojo, será preciso ejercer una imaginación que sea a la vez políticamente atenta y cromáticamente activa. Entre estas dos dimensiones circulan nuestros deseos, nuestras intensidades. (Didi-Huberman, 2020a, p. 11).

La referencia corresponde aquí al film de Chris Marker, *El fondo del aire es rojo* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977), en donde el cineasta ensambla imágenes documentales y ficcionales a través de giros poéticos y de lo que Didi-Huberman llama “imaginación cromática” para referirse a cuando las imágenes tienen la posibilidad de arder y hacer arder. Se trata de un montaje de archivos en relación con los movimientos sociales desde fines de la década del sesenta, desde el sueño del socialismo hasta el triunfo del Capital.

En este mismo tono, Didi-Huberman menciona *Estética de la resistencia*, de Peter Weiss, quien utilizó el verbo *glühen*, arder en alemán (incandescencia como sustantivo, *Glühen*), para



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pensar la esperanza política que se mezcla siempre con el color rojo, como en las banderas comunistas y la sangre derramada. En relación con el color rojo, Didi-Huberman hace hincapié tanto en la ambigüedad de su representación —ha articulado lo positivo y lo negativo—, como en la certeza de su fuerza. Se atribuyó al Espíritu Santo en las imágenes de Pentecostés, pero también al diablo y al infierno; sirvió para representar la cólera y la insurrección, pero también la contrarrevolución y la violencia. El rojo es también, como propone Benjamin en “El arcoíris. Diálogo sobre la fantasía”, un ardor, el de los colores de la fantasía. En palabras del personaje Margarethe, dice allí el filósofo:

¿Por qué jamás encontré en los cuadros de los pintores esos colores brillantes, puros, los colores del sueño? Pues de donde surgen, de la fantasía, que tú comparas con la embriaguez... la absorción pura en el olvido de sí: esa es el alma del artista. Y la fantasía es la esencia más íntima del arte, nunca lo vi tan claro. (Benjamin, 2017, p. 46).

El color queda unido aquí a la embriaguez y la fantasía, a la inervación que provee el arte; la que ha fascinado a Benjamin con el Cristo de Grünewald de principios del siglo XVI. En un pequeño artículo escrito en 1916 dedicado a la figura de Sócrates, Benjamin recuerda que Grünewald pintó tan grandes a los santos porque sacó la gloria del negro verdoso y “es que sin duda lo resplandeciente solo es verdadero donde se refracta en lo monstruoso; tan solo ahí es grande, solamente ahí es inexpresivo, solo ahí está asexuado y empero ahí tan solo es de sexualidad supramundana” (Benjamin, 2007, p. 134).

Rojo también era el amor que se experimentó en la Unión Soviética hasta mediados de los años treinta cuando el stalinismo restauró las viejas valoraciones sobre la familia nuclear y aniquiló la vivaz revolución sexual de la época<sup>2</sup>. Rojos también los “clubes” creados en septiembre de 1870 como caldo de cultivo del clima prerrevolucionario que dará lugar a la Comuna de París.

Naturalmente, roja también la atmósfera del film *La comuna* de Watkins aunque esté filmada en blanco y negro. Como se ha mencionado, fue rodada con la participación de 200 personas entre actores profesionales y jóvenes inmigrantes “sin papeles” de las *banlieues*, los suburbios parisinos que, en muchos casos, se representan a sí mismos, expresando las motivaciones políticas de su actualidad y los horrores de la explotación contemporánea.

En el comienzo del film, dos jóvenes se presentan como periodistas de la televisión comunal durante la Comuna después de que la guerra franco-prusiana se desencadenara en julio de 1870, provocara la caída del imperio de Napoleón III y llevara al poder a una mayoría monárquica. El anacronismo evidente eleva la apuesta fílmica a crítica de la representación histórica y de los medios de comunicación, y habilita pensar sobre la temporalidad del levantamiento como disruptiva, por fuera de las cronologías y articulada a partir de la dimensión afectiva de sus agentes: del cansancio y la indignación de los comuneros levantados, del desprecio y el terror de los burgueses amenazados. Desde las mujeres que protestan contra el racionamiento hasta las monjas que esperan que todo se resuelva sin involucrarse; desde la pasión de los jóvenes a la resignación de los mayores.

La cámara parte de la precaria escenografía de una barricada del distrito XI de París y entra a un estudio de televisión montado por Armand Gatti y su compañía La Palabra Errante, con sus operadores y máquinas. Allí, los dos actores aclaran que se trata de un film sobre la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Comuna, pero también sobre el rol que los medios cumplen en la “sociedad de ayer y hoy”. Registran la dificultad de interpretar a personajes “crédulos y de optimismo ingenuo” cuando saben bien cómo terminará la Comuna, y guían la comprensión del film sobre la falsedad de los medios: de la prensa durante la comuna y de los medios masivos de los años 2000 cuando ya era posible anticipar el modo en que *lawfare* y *fake news* trabarían indisoluble relación. Luego se muestra el decorado a las tres semanas de rodaje, los restos del Ayuntamiento que gozaba de poder revolucionario durante la Comuna y una pequeña mesa con una pluma y un tintero sobre la que la cámara se detiene. En ella un oficial del ejército gubernamental firmará la muerte instantánea de cientos de comuneros poco después.

Es esta una imagen crítica que sostiene en la distancia el hecho violento que apenas enuncia, que construye la realidad de la muerte revolucionaria con la ficción de un montaje y el artificio de una temporalidad dislocada de su imaginación. “La distancia (*die Ferne*) es la forma espaciotemporal del sentir”, dice Didi-Huberman (2006, p. 105) y se pone de manifiesto en el artificio del film de Watkins sobre un levantamiento que permite imaginar las revueltas contemporáneas.

En “La doble distancia” de *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), Didi-Huberman se detiene, precisamente, sobre la separación —doble— que involucra el ver y el ser visto, que involucra tanto una actitud voyeurista como la fruición escópica con la que sentirse observado. Para ponerle nombre a esta cuestión llega a la idea de “aura” en Benjamin, de la que recuerda una definición clásica —“una trama singular de espacio y tiempo”—, para asegurar que es un “espaciamento obrado (*œuvre*)”, tramado, tejido, un acontecimiento que atrapa y separa. El aura es para Didi-Huberman “espaciamento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado” (2006, p. 93). Este paradigma visual queda representado por lo que Didi-Huberman llama “poder de la distancia”; en definitiva, por la capacidad de devolver la mirada.

Benjamin dirá también que aura es la “única aparición de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*), que Didi-Huberman interpreta como distancia desdoblada, pues la lejanía se aparece y se puede mirar, pero no deja de ser lejana. Este juego de distancias permanece cuando Benjamin insiste en que es siempre distancia, incluso cuando se está cerca.

Didi-Huberman se aboca a destacar que este aspecto del aura se vincula con “el de un *poder de la mirada* prestado a lo mirado mismo por el mirante: ‘Esto me mira’” (2006, p. 94), dice. De ahí, entonces, que percibir el aura sea percibir la mirada —incluso soportarla— y la *via regia* para pensar el aura como crítica, como devolución de miradas, como imagen que no pasa desapercibida.

## El aura y la mirada que se alza

La noción de aura constituye uno de los puntos nodales del pensamiento de Walter Benjamin en los años 1930, una vez producida su torsión filosófica hacia el materialismo y ya asimilada la expansión de la experiencia que proponían las vanguardias que lo fascinaron hacia fines de los años 1920. En 1931, “aura” aparece en el ensayo “Pequeña historia de la fotografía” en los términos de las referidas “trama muy particular de espacio y tiempo” o “irrepetible aparición de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar” (Benjamin, 1987, p. 75) y en las dos primeras versiones del ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1935/36 se reafirman sus notas con expresiones como “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”. En la cuarta versión del ensayo será “su *hic y nunc*,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

su existencia única en el lugar en que se encuentra” (“*son hic et nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve*”) (Benjamin, 2012, p. 165).

Algunos años después, en 1939, Benjamin escribe en el segundo ensayo sobre Charles Baudelaire, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, una definición de aura que profundiza o complejiza las anteriores produciendo una torsión fundamental para problematizar la cuestión de la mirada. Convencido de que la fotografía tiene una participación decisiva en la declinación del aura, Benjamin lo define a partir de uno de sus efectos: “experimentar el aura de una aparición significa dotarla con la capacidad de ese alzar la mirada” (*den Blick aufzuschlagen*) (Benjamin, 1991, p. 646-647). Seguir el hilo de esta asociación entre aura y mirada se vuelve esencial a fin de indagar sobre su potencialidad crítica.

En un artículo sobre la relación entre aura, masa y materialismo onírico, Francisco Naishtat aclara algunas notas sobre esta variación en torno al aura, tal como aparecen en el capítulo XI del segundo ensayo sobre Baudelaire: “expectativa de quien experimenta un fenómeno, del mundo animado o inanimado, de devolución de la mirada” (Naishtat, 2022, p. 2). Tal como señala Naishtat, esto no deja de vincularse a la decadencia propia de la experiencia que, en la producción benjaminiana de los años 1930, se asocia a una percepción atravesada por la técnica —aun cuando esta consiga expansiones de la memoria involuntaria y hasta sea propicia para imaginar la revolución— y a los avatares de la sociedad que le es contemporánea. Benjamin lo deja claro del siguiente modo:

Si llamamos aura a las representaciones (*Vorstellungen*) que, asentadas en la memoria involuntaria (*mémoire involontaire*), pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, esa aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica (*Kamera*) y en otros aparatos similares posteriores (*den späteren entsprechenden Apparaturen*) amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido (*nach Bild und Laut*). Se convierten así en logros esenciales de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia. (Benjamin, 1991, p. 644).

Benjamin es consciente de que la declinación del aura se vincula a una atrofia del ejercicio, pero sin caer en una posición melancólica. Sin dejar de ser, de alguna manera, un romántico — con menos negrura que la que Löwy atribuye a Guy Debord, que teme a una total “mecanización del ser humano” (Löwy y Sayre, 2008, p. 49)—, registra una experiencia que se modifica de modo radical y un aura que exige repensar la autenticidad y la percepción estética.

Se produce, entonces, un desplazamiento desde el aura como distancia y lejanía hacia el aura como reconocimiento, enlazado con la necesidad de una mirada de ser correspondida. Precisamente, Naishtat relaciona el reconocimiento (*Erkanntwerden*) con la teoría romántica de naturaleza tal como se expone en el capítulo IV de la primera parte de la disertación de “El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán”, iluminada por la mirada antropológica tardía en el marco del giro materialista de los años treinta a partir del “tándem capacidad-incapacidad de intercambiar miradas” (Naishtat, 2022, p. 2).

Este movimiento se lleva bien con las modificaciones en la técnica sobre las que Benjamin



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

reflexiona en estos años. La fotografía se apropia “sin trabas de las cosas precederas que postulan un sitio en los archivos de nuestra memoria” (Benjamin, 1991, p. 644-645), mientras la disposición del recuerdo voluntario, ahora favorecido por las técnicas de reproducción, “recorta el ámbito de juego de la fantasía” (*beschneidet den Spielraum der Phantasie*) (1991, p. 645). En algún sentido, Benjamin sigue a Baudelaire en su desconfianza frente a la fotografía para la producción o reproducción de la belleza. Lo expresa claramente: mientras el arte “persigue lo bello y, si bien muy simplemente, lo ‘reproduce’, lo recupera (como Fausto a Helena) de las honduras del tiempo”, esto ya no ocurre “en la reproducción técnica”, pues “en ella lo bello no tiene lugar” (*In ihr hat das Schöne keine Stelle*) (1991, p. 646).

Si las imágenes de la memoria involuntaria *à la Proust* tienen aura, la fotografía participa de su decadencia al no devolver la mirada, siendo que a esta le es inherente la expectativa de ser correspondida. Si la mirada tiene siempre la expectativa de ser correspondida y la experiencia del aura consiste para Benjamin “en la transposición de una forma de reacción normal en la sociedad humana frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre”, entonces, “quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista” (1991, p. 646). En esta convergencia de aura y mirada —que cifra la constelación conceptual que permite pensar la experiencia del aura como la capacidad de alzar la vista— pueden hallarse nuevas figuraciones del levantamiento.

Esta exploración se puede seguir más de cerca en el texto “Was ist Aura?”, de 1937, fragmento de los “papeles parisinos” encontrados por Giorgio Agamben y publicado en la edición de las obras completas de 2012 *Werke und Nachlass*, sobre el que el citado texto de Naishtat llama la atención. Allí, el aura, también vinculada a la depreciación y la decadencia, aparece unido a la mirada de la masa y constituye el lugar específico en el que Benjamin desplaza la definición de aura desde los términos de distancia y lejanía hacia la mirada y la espera de ser correspondida. Indagar sobre la potencia de este “alzar la mirada”, permite el deslizamiento definitivo a la cuestión del levantamiento y sus gestos críticos. “Alzar la mirada” puede funcionar como alegoría recurrente para dar cuenta de los tiempos de insurrección o levantamiento en tanto momento aurático de una temporalidad que exige acciones cuando “un grupo de personas ha llegado al límite” (Butler, 2017, p. 21), tal como dice Judith Butler en su texto “Revuelta” para el catálogo de la muestra *SUBLEVACIONES*.

En la intervención de 1937, Benjamin comienza diciendo que la experiencia del aura descansa en la transferencia “de una forma de reacción normal en la sociedad, a la relación de la naturaleza con el hombre” (Benjamin, 2012a, p. 304). El aura es dar una respuesta como quien se cree mirado y entonces “alza la mirada” (*schlägt den Blick auf*). Se trata de una respuesta con “capacidad repleta de poesía” (2012a, p. 305), que implica el tener experiencia del aura como un *hacer* (“*Aura einer Erscheinung oder eines Wesens erfahren*”) y, por eso, conlleva advertir esta capacidad que Benjamin vincula también con el sueño. “En el mundo hay tanta aura como queda sueño en él”, dirá Benjamin (2012a, p. 305), pues tanto el sueño como la vigilia tienen el arte de la mirada. Este deslizamiento le recuerda también a la mirada de la amada que ya no solo alza los ojos para ver a su amado, sino que “empieza a parecerse más a la mirada con que el despreciado mira al despreciador, el oprimido al opresor” (Benjamin, 2012, p. 305).

Anticipando la cuestión del despertar, quien alza la mirada es también el que ha “despertado de todos los sueños, tanto de la noche como del día” (Benjamin, 2012a, p. 305). Se trata de un despertar que puede emerger en la forma de masa cuando se ha alcanzado determinado grado (*Grad*). Precisamente, a partir de este punto, solo queda la disposición a mirar.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Entonces sucede esto: a quienes pertenecen a una de las dos clases -sea la de los dominadores o la de los oprimidos- puede parecer útil o incluso atractivo mirar a los que pertenecen a la otra clase: pero ser objeto de tal mirada es percibido como vergonzoso (*peinlich*) o incluso nocivo (*schädlich*). (Benjamin, 2012a, p. 305).

Se percibe aquí la relación entre el aura como devolución de mirada y el miedo a la masa: “se produce así la disposición a bloquear inmediatamente la mirada del enemigo de clase”, y agrega Benjamin, “esta se vuelve una amenaza, sobre todo de parte de aquellos que constituyen la mayoría” (Benjamin, 2012a, p. 305). Aura y revuelta, levantamiento de la mirada y mayoría, estallido y amenaza, quedan unidos en ese momento de suspenso entre la mirada del explotador y la devolución que finalmente llegará.

Benjamin explicita con claridad que “las condiciones en las que vive la mayoría de los explotados se alejan cada vez más de las condiciones que son normales, o incluso solamente imaginables para la minoría de los explotadores” (Benjamin, 2012a, p. 306). Atento a esta desproporción, sabe que “cuanto más crece su interés por controlar a los demás, su satisfacción se vuelve tanto más precaria” (Benjamin, 2012a, p. 306). Avergonzado o atemorizado, el explotador tiende a desaparecer, pues advierte que allí el proletariado estará, eventualmente, listo para mirar y “las miradas ... amenazan con volverse cada vez más maliciosas” (Benjamin, 2012a, p. 305).

Una curiosidad —nada sorprendente— aparece sobre el final del ensayo sobre el aura: Benjamin ve en el cine una técnica que permite estudiar este enfrentamiento entre clases. “Sin el cine, la decadencia del aura se haría sentir de una manera ya no soportable (*nicht mehr erträglichen*)” (Benjamin, 2012a, p. 306), dice. El cine parece tener la capacidad de “ocultar lo peligrosa que se ha vuelto la vida en la sociedad humana” (Benjamin, 2012a, p. 306), lo que recuerda el final del ensayo sobre la obra de arte alertando sobre la estetización de la política que el fascismo propone. Sin embargo, vuelve a reconocer la potencia del cine para hacer más soportable la experiencia y la decadencia del aura (“*Verfall der Aura*”), pues allí registra una productividad particular: no solo permite cierta “adaptación” al carácter revulsivo de la sociedad que tiene ante sus ojos, sino que posibilita imaginar modos de alzar la vista. La politización del arte, con la que el comunismo debía responder al fascismo, era, en definitiva, un régimen escópico, una regulación del aparecer, un cine que alentara la revolución.

*La Comuna*, de Watkins, ofrece otra buena imagen crítica para pensar esto. Asumiendo ostensiblemente el carácter artificial del dispositivo, exhibe la verdad de una imagen revolucionaria cuando imagina la creación de la Unión de mujeres durante la Comuna. Hacia el final de la primera parte del film, se muestra cómo, al abrigo del nombre de la activista rusa Elisabeth Dmitrieff enviada por Marx a cubrir los eventos de Francia y con la representación diseminada de una Nathalie Lemel, un grupo de mujeres empieza a hacer realidad el objetivo de reunir a las trabajadoras de París para sostener la Comuna “en su lucha contra todas las tiranías”, tal como anuncian. Mientras se adivinan los gritos de “¡Viva la Comuna!” y la cámara registra sus rostros, deciden movilizarse en el instante de peligro, no motivado por enemigos extranjeros, pues esta vez “los asesinos del pueblo y la libertad son franceses privilegiados por el orden social y que se enriquecen a costa de nuestra hambre y nuestra fatiga, nuestro sudor y nuestra miseria”.

*La Comuna* confirma la capacidad del cine para desocultar sin temor la decadencia del aura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en el arte, pero también su potencia para desvelar la productividad política —aurática— de sus imágenes. Los varones pasan formados decididos a luchar, mientras las mujeres, con sus bebés en brazos, se deciden a ayudar a los combatientes y a defender la Comuna, convencidas de que no es suficiente tomar el Hôtel de Ville, sino que el éxito depende de la voluntad que expresan sus cuerpos y acciones y de la fuerza de las uniones de mujeres de cada distrito.

Para volver a Benjamin, podría decirse que el aura se presenta como “algo susceptible de experiencia” (Puglia, 2016, p. 29) que, de hecho, no es solo una cualidad objetiva ni solamente una sensación, sino que es ambas cosas a la vez; de ahí que pueda afirmarse que “el aura es un *medium* a través del cual algo se manifiesta” (Puglia, 2016, p. 29). Pero es en la mirada —como la de las mujeres del film— en donde Benjamin “reconocía otra forma de lo irrepetible, la impresión de una lejanía irreductible” (Puglia, 2016, p. 33). Precisamente, cuando Benjamin desarrolla la definición de aura en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” refiere la formulación del ensayo de la obra de arte y ambas convergen en el *Libro de los Pasajes*: “como lejanía de aquella mirada que se despierta en lo mirado” (“*als der Ferne des im Angeblickten erwachenden Blicks*”) (J 47, 6 Benjamin, 2007a). El aura expresa, de este modo, la relación entre mirada y despertar y el intervalo en que se instituye esa distancia. A pesar de lo escurridiza que resulta la definición —o justamente por ello—, Josef Fürnkäs lo asocia con “una cifra para la paradoja de una experiencia posible de lo imposible” (2014, p. 96). Funciona, podría decirse, como una figuración que apunta al aquí y ahora de la experiencia y del despertar a la experiencia.

Fürnkäs detecta hacia el final de *Sobre algunos temas en Baudelaire* la remisión de Benjamin a “Perte d’auréole” (#46), uno de los poemas de *El Spleen de París*. La pérdida refiere posiblemente a la decadencia del arte, pues el poeta pierde la aureola en el agua y renuncia a su santidad para fundirse en la masa: “Je puis maintenant me promener *incognito*, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!” (Baudelaire, 1869, p. 133-134). Fürnkäs asegura que al Baudelaire que cita Benjamin le concierne una ira impotente que reconoce en lo que el excluido siente por la multitud:

Ni el romanticismo social ni el esteticismo de la bohemia parisina sirven para pertrechar a la experiencia contemporánea que el poeta desposeído hace en la calle después de la pérdida de la aureola: “Perdido en este pícaro mundo, a codazos con las multitudes”. (Benjamin, 1991, p. 652).

El motivo de la mirada le permite a Benjamin vincular la rememoración melancólica y la experiencia del shock atravesados por la potencia revolucionaria, como la que se resuelve en la Comuna imaginada por Watkins. La experiencia del aura está en decadencia, pero queda la reproductibilidad, que permite transitar la vivencia destructiva de lo contemporáneo. El aura se inscribe, así, en la utopía cuyo carácter operante se advierte en las miradas que se alzan:

Pero a la mirada le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquel a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida (que en el pensamiento puede fijarse tanto en una mirada intencional de la atención como en una mirada en el llano sentido del término), le cae entonces en suerte la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

experiencia del aura en toda su plenitud. (Benjamin, 1991, p. 652).

Quien es mirado levanta la vista, dirá Benjamin. De ahí, entonces, que experimentar el aura sea dotar de la capacidad de alzar la mirada. Mirar y experimentar el aura van juntos, conformando en Benjamin el pensamiento sobre la imagen como acción.

### **El despertar de/a la historia**

En el *Libro de los pasajes*, inconcluso al momento de su muerte en 1940, Benjamin tematizaba el despertar (*Erwachen*) como “ahora de la cognoscibilidad”. Allí lo convertía en un paradigma del conocimiento de la historia y el tiempo, seguro de que no es posible conocer una época sin ser consciente de sus despertares. El “ahora” del despertar se corresponde con lo que problematizó tardíamente y llamó “imagen dialéctica”, pues es la forma misma de poner en funcionamiento la historia materialista, con capacidad para experimentar lo que la vigilia oprime y para correr el velo de la represión en los sueños.

El despertar en Benjamin se relaciona con una fractura radical respecto del curso tradicional —fascista, de dominación— de las cosas e implica tener en cuenta al menos algunos aspectos clásicos de su pensamiento, como su reflexión sobre la memoria involuntaria en *En busca del tiempo perdido*, la potencia de quiebre de las vanguardias, el *gestus* en el teatro de Bertolt Brecht y las exploraciones en torno a la fantasmagoría en el *Libro de los Pasajes*.

El primer fragmento del convoluto K del *Libro de los Pasajes* —K 1, 1— ilumina algunas de estas cuestiones en el modo en que aparece la relación entre recuerdo, dialéctica e historia: “El despertar como proceso gradual”, dice Benjamin, “que se impone tanto en la vida del individuo como en la de las generaciones” (2007a, 393). El fragmento siguiente asocia la experiencia infantil y juvenil con el sueño y el vuelco dialéctico respecto de una concepción tradicional con la “irrupción de la conciencia despierta” (2007a, 394). Solo así, como vuelco dialéctico, “la política obtiene el primado sobre la historia” (2007a, p. 394):

El nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado. ¡Pasar por el pasado en el recuerdo del sueño! -Por tanto: recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración. (K 1, 3, Benjamin, 2007a, p. 394)

La relación entre despertar y recordar como momento crítico, dialéctico, de un tipo de relación con el pasado queda en evidencia: “la imagen auténtica del pasado sale a la luz mientras revela, irrumpiendo en este, el sentido del presente” (Chitussi, 2020, p. 61). En la interrupción dialéctica del despertar está en juego, asimismo, el conocimiento de la vida y el pasado. El carácter involuntario del recuerdo en Proust adquiere aquí la forma de la espontaneidad de la redención cuando se asume la relación dialéctica entre pasado y presente. Y como esta no puede decantar en la idea de un transcurrir o una linealidad, se comprende la idea benjaminiana de imagen dialéctica, que es discontinua y tensa, e incluye la cesura entre soñar y despertar, no como opuestos, sino como modos diversos de la percepción.

El despertar, entonces, es movimiento dialéctico: “no significa el fin de algún estado de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

inerte somnolencia y el comienzo de alguna otra actividad”, más bien se trata de un “llegar-a-la-conciencia del sueño soñado hasta el momento” (Weidmann, 2014, p. 308). El despertar es recuerdo cuyo contenido es el sueño, a su vez no dado de antemano, sino que, en el recuerdo, se presentifica. “Despertar es el concepto de un presente que es restablecido por completo a través del pasado, así como a la inversa ese presente es el que establece en primer término ese pasado” (2014, p. 308). Presente, pasado y actualización se solapan en el ahora de cognoscibilidad, en la imagen dialéctica que objetiva el proceso. Se trata de una noción central para destacar que la principal preocupación benjaminiana no está en el método para explorar el pasado, sino en la presentación de ese pasado en el presente. Si para Benjamin la historia es el producto de una cierta tradición, el rol del historiador dialéctico es el de despertar al presente de esa tradición<sup>3</sup>.

Antes de plantear el despertar en relación con el hacer del historiador, Benjamin publicaba *Dirección única* en 1928 y delineaba también su ensayo sobre el surrealismo. Se volvía evidente su interés por el “Manifiesto surrealista” de André Bretón de 1924 y por la recepción del psicoanálisis de principios de siglo:

La vida parecía que sólo merecía la pena vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa: el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del “sentido”. (Benjamin, 1999, p. 45).

Con el sueño o las drogas se produce para Benjamin un “relajamiento del yo” que posibilita dejarse atravesar por el shock, propio de las sociedades contemporáneas. En *París, capital del siglo XIX*, le atribuye al sueño un potencial metodológico en pos de la utopía:

Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado —lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente— estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz. (Benjamin, 2007b, p. 39).

El potencial de los sueños para articular utopías revolucionarias se aprecia en justa medida si se vuelve sobre el primer manifiesto de Breton, pues allí se recuerda la justeza con la que Freud describió la labor crítica de los sueños en tanto el hombre, cuando deja de dormir, se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Natalia Taccetta  
Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica, pp. 43-61.

convierte en “juguete de su memoria”, siendo que la vigilia priva de toda trascendencia situando el punto de referencia del sueño cuando se abandona. Breton asegura que “es importante señalar que nada puede justificar el proceder de una mayor dislocación de los elementos constitutivos del sueño” y se lamenta “¿cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?” (Breton, 2001, p. 29).

Las referencias a los sueños y las imágenes son incontables en escritos como *Dirección única*, el texto sobre el surrealismo, e *Infancia en Berlín hacia 1900*. Sin embargo, el acercamiento benjaminiano no se interesa por los significados de los sueños que permanecen latentes, sino por el contenido manifiesto de las imágenes que obligan al extrañamiento que puede permitir otra consciencia sobre la continuidad. El sueño, en efecto, es un elemento de experiencia y conocimiento que esconde su potencial en la vida cotidiana para ser disparado como imagen dialéctica. Diluye la continuidad y sus epifenómenos como los surrealistas, que “son los primeros en liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad” (Benjamin, 1999, p. 57).

El programa surrealista queda asociado en el pensamiento benjaminiano a una afirmación de la soberanía del deseo y la sorpresa y propone el despertar a un nuevo uso de la vida. Oponiéndose a una sociedad aparentemente irracional en la que la ruptura entre la realidad y unos valores aún fuertemente proclamados era llevada hasta el absurdo, los surrealistas se servían de la irracionalidad para la destrucción de los valores lógicos exteriores. Benjamin encontró gran potencial liberador en la ebriedad surrealista, a la que caracterizaba como “iluminación profana”, que encontraba en la no-literatura, en el no-arte, que habla de “experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas” (1999, p. 46), aunque la iluminación profana no siempre encontró un surrealismo a la altura y las intenciones histórico-dialécticas de Benjamin difícilmente estaban sistematizadas en el arte surrealista. En *Oniokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (1998), Ricardo Ibarlucía lo explicita claramente al señalar que “mientras la mitología surrealista pone las cosas a cierta distancia, las transporta a la esfera de los sueños, dejándolas allí, Benjamin ilumina la esfera de los sueños [...] para conducir las hasta el umbral del despertar” (1998, p. 110).

Benjamin elogia al surrealismo por su “política poética”, por “ganar las energías de la intoxicación para la revolución”, por su “culto del mal usado como instrumento político”, y su “liquidación del esclerótico liberal-moral-humanista ideal de la libertad”:

Quando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige. Por el momento los surrealistas son los únicos que han comprendido sus órdenes actuales. Uno por uno dan su mímica a cambio del horario de un despertador que a cada minuto anuncia sesenta segundos. (Benjamin, 1999, pp. 61-62).

Al pensar la emancipación de la lógica capitalista, Benjamin ve en la imagen surrealista un potencial disponible para la política sobre la historia, cuyos hechos se articulan a partir de un despertar —una interrupción que conduzca a la conciencia revolucionaria— como paradigma del recuerdo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Apunta a la capacidad de “shock” de estas imágenes yuxtapuestas para provocar el despertar revolucionario. De aquí que: “No tengo nada para decir, sólo para mostrar”. Y, sin embargo, cuando Benjamin intentó, como en el primer ensayo sobre Baudelaire, dejar que el montaje de hechos históricos hablara por sí mismo, corrió el riesgo de que los actores absorbieran estos ‘shocks’ de la misma manera distraída, con la misma conciencia soñolienta con la que absorbían las sensaciones al vagabundear por las calles de la ciudad, o al caminar por los pasillos de los grandes almacenes. (Buck-Morss, 2001, p. 277).

Hacia el final del ensayo sobre el surrealismo, cuando aparece el concepto de “inervación colectiva”, Benjamin sintetiza alguna salida para el estado de ensoñación capitalista. Es en la interpenetración de cuerpo e imagen donde encuentra una tensión revolucionaria posible, descarga de un deseo atrapado en las mallas del sueño, que exige pasar de la contemplación a la praxis. Como forma del despertar, la inervación, que refiere a un “proceso neuro-fisiológico que media entre lo interno y lo externo, lo físico y lo motor, lo humano y lo mecánico” (Hansen, 1999, p. 313), tiene la función de antídoto al efecto de adormecimiento que la fantasmagoría capitalista garantiza. Le da al individuo alienado por la sociedad fetichizada la posibilidad de instalarse poéticamente en la búsqueda de alguna salida posible.

Como mínimo, la inervación permitiría recuperar la capacidad de imaginar, incluso el horror más grande como ocurre hacia el final de *La Comuna*. Allí, Watkins recoge el último y sangriento tramo de los acontecimientos de París e imagina el fracaso del levantamiento. Asaltada desde el 2 de abril por el ejército, entre el 21 y el 28 de mayo de 1871 en la llamada “Semana sangrienta”, el ejército francés pone fin a la insurrección con cerca de 30 000 muertes entre hombres, mujeres y niños. En el film, una escenografía precaria muestra la realidad del crimen perpetrado por Versalles cuando un *travelling* exhibe los rostros de los comuneros mirando a cámara mientras de fondo se oyen los cañonazos que los alcanzarán de manera inminente. “No pueden ocultar por siempre lo que hicieron, no pueden mentir siempre”, dice un comunero condenado dirigiendo su mirada al espectador, revelando de modo tético el solapamiento de la Comuna y la contemporaneidad con sus despertares y pesadillas. Entonces, la Versalles TV; hoy, las plataformas, los *trolls* y las *fake news*.

Es esta yuxtaposición entre el pasado y el presente la que se vuelve crecientemente urgente cuando la Comuna va llegando en sus semanas finales. En modo brechtiano, los actores salen de sus roles, dejando abierta la hermética estructura de la diégesis aristotélica a fin de explorar los lazos entre pasado y presente. (Wayne, 2002, p. 67).

Así, *La Comuna* termina evitando la catarsis que Aristóteles tematizó como propósito del drama trágico y como descarga emocional que permitiera a los espectadores volver a sus vidas cotidianas. Aquí, en cambio, la historia no solo se repite —tal vez la anécdota más destacable del film—, sino que la irresolubilidad de los conflictos de entonces sigue ardiendo obscenamente. Esto se materializa en las promesas que mezclan pasado y futuro, en la voz de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Natalia Taccetta  
Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica, pp. 43-61.

un comunero de 1871 filmado por Watkins cuando dice “Si hay barricadas en París en el año 2000, ¡estaré allí luchando!”.

## Hacia una epistemocrítica de la sublevación

La idea de una epistemocrítica, naturalmente, alude al prólogo con el que Benjamin abre su trabajo sobre el *Trauerspiel* alemán en 1925. En aquellas páginas, quería distanciarse enfáticamente de las metodologías filosóficas de su tiempo y descrea de que la forma discursiva constituya un *a priori* de la práctica al tiempo que insiste en que su forma sea determinada por el mismo ejercicio, adivinándose discontinua y fragmentada cuando las cosas se desnudan de la codificación histórica.

Dado que el gesto crítico en Benjamin puede explicarse, de algún modo, por su estructura dialéctica, el prólogo al texto sobre el Barroco exhibe el modo en que Benjamin piensa la dialéctica como una tensión constante y suspendida entre extremos y no como resolución o superación, tal como la tradición más o menos vulgarmente la ha comprendido. Los opuestos no convergen en una unidad y para ello se vuelve central la noción de representación o exposición (*Darstellung*) en la medida en que la idea se manifiesta sobre una materialidad sensible que cimenta una verdad relativa, que rehúye de una traducción integral en la medida en que siempre hay un resto que se escapa a la aprehensión. De ahí que la idea se captura a partir de los elementos sensibles, pero no es reductible a ellos. Esta tensión dialéctica se instancia en su antipositivismo, su antihistoricismo y su reflexión sobre la distancia, el aura, la mirada y la historia.

En este esquema, la imagen podría pensarse como soporte sensible de la ocurrencia contingente de la idea. Aquí podría recordarse la noción del “rodeo” como método, que aparece en el “Prólogo epistemocrítico”; “la exposición en cuanto rodeo: ese es el carácter metódico del tratado”, dirá Benjamin (2007c, p. 224) para proponer la negación del curso inamovible de la intención como rasgo principal, esto es, “la suspensión por parte del filósofo de cualquier anticipación de la dirección de las cosas mismas” (Maura, 2013, p. 65) presentando una teoría de la verdad como la muerte de la intención, es decir, como una renuncia a proyectar sobre las cosas un estado mental que funcione como teleología. En términos del *Libro de los Pasajes* y de las consideraciones de las páginas anteriores, implica confiar en la imagen dialéctica como “ritmo de las cosas” y que “señala el lugar donde el presente del investigador se cita con el pasado de la cosa en igualdad de condiciones” (Maura, 2013, p. 65). Esto involucra descansar, como querría Benjamin, en la idea del “mosaico” que imaginación, aura y despertar podrían formular para aprehender el gesto de levantamiento. Eduardo Maura repara en la fuerza de esta consideración: “la idea de Benjamin es que la distancia que separa dichos pedazos, lejos de disolver el sentido, lo ilumina con más fuerza” (2013, p. 67).

Estas notas guían la ilusión de pensar una epistemocrítica del levantamiento en la que imaginación, aura y despertar se articulan como figuraciones fundamentales para comprender la relación entre imagen y crítica, en la medida en que, en el espectro de los autores convocados, se hace evidente que la crítica es, principalmente, crítica de las imágenes. Dicho esto, se impone la pregunta por las imágenes críticas.

Didi-Huberman ya intentó responderlo en *Lo que vemos, lo que nos mira* a partir de una indagación sobre la imagen dialéctica, la única “imagen auténtica” para Benjamin, aquella que “nos obliga a mirarla verdaderamente” (Didi-Huberman, 2006, p. 113). Como buen lector de Benjamin, recurre a la imaginación, analiza el aura y ve en el despertar un “levantamiento del tiempo y de la psique conjuntamente” (2020, p. 376), tal vez fantaseando, como las revueltas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

contemporáneas, con la dilución total de la línea que divide la vida real de la vida imaginada. Las imágenes son originariamente dialécticas para Benjamin y surgen como síntoma para Didi-Huberman. En ambos, albergan la potencia crítica del despertar que pone en crisis el sueño y vuelve evidente el síntoma. Si la tarea de la crítica es “penetrar (y aquí la ‘sustancia’) en el interior de las formas míticas: esta puede apartarse de una época de modo genuino, ‘sereno’ si logra revelar su apariencia sin negarla” (Chitussi, 2020, p. 344).

De esta tríada de forma, transformación y nueva temporalidad están hechas también las sublevaciones actuales, con sus despertares y desgarros, con sus motivaciones y colores. Deseo y pasión tienen color en la filosofía y la política y son el rojo y el negro sus matices habituales. Se puede pasar del “rojo-poder que encarnaba la toga del magistrado, del general o el emperador” al “*rojo-potencia*, rojo de sublevación contra los poderes” (Didi-Huberman, 2020a, p. 12). No como un rojo estático, de “llegada al poder”, sino como un rojo-devenir, una potencia de rojo.

Esta distinción entre poder y potencia queda explorada en *Desear desobedecer*, cuyo capítulo “Vinagres y almas bellas” le permite a Didi-Huberman abordar el deseo también como deseo agotado. Allí refiere al deseo cuando “nos detestamos o tenemos miedo de dejar el *tiempo abierto*, es decir, el tiempo irresuelto que caracteriza precisamente al deseo” (Didi-Huberman, 2020, p. 101), contrario a la lógica de la productividad que constriñe y exige certezas. Frente al tiempo cerrado del autoritarismo, el tiempo abierto se revela y rebela, incluso en el fracaso.

¿Qué queda cuando los levantamientos fracasan? Intentando responder a esta pregunta, Didi-Huberman recuerda cómo Guy Debord constataba la potencia “de pensamiento, de deseo, de puesta en movimiento” (2020, p. 104) al imaginar el levantamiento en el interior del espectáculo y su acumulación, pero que también asistió al fracaso de los levantamientos de 1968 ante la evidencia de que no había escape a la lógica del capital.

Didi-Huberman recuerda la confianza de Benjamin en los surrealistas para “ganar para la revolución las fuerzas de la embriaguez” (*die Kräfte des Rausches für di Revolution zu gewinnen*), cuando en realidad muchas veces, como con el vino, la embriaguez se avinagra y ya no concede las fuerzas del deseo y la alegría. Debord parece beber este vino agriado para nunca dejarse llevar por la confusión del momento, intentando encontrar formas de la revolución en lo áspero de las contradicciones. “El ‘vinagre radical’, inherente a lo que Michael Löwy llamaba un ‘romanticismo negro’ en Debord, caracteriza desde entonces a la pléyade de los movimientos ulteriores” (Didi-Huberman, 2020, p. 108). Si algo se propuso Debord en su obra escrita y fílmica es, precisamente, agriar el espectáculo, envenenar sus luces y promesas vacías. “Ácido crítico” llama Didi-Huberman a esta condición, cuyo gesto ve replicarse en las denuncias al simulacro neocapitalista de la revista *Tiqqun* y las producciones del Comité invisible.

Desde 1999, *Tiqqun* se propone “aniquilar la nada” propia de un tiempo desencantado y obtener energía del gesto de levantarse. Así recuerda Didi-Huberman uno de esos ejercicios de metafísica crítica que aparecía en el segundo número de la revista:

Levantarse. Levantar *la cabeza*. Por elección o  
Por necesidad. Poco importa, verdaderamente, en adelante.  
Mirarse a los ojos y decir que se  
Recomienza ...  
En la okupación. En la orgía. En el motín. En el tren o en el pueblo ocupado.  
Nos encontramos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nos encontramos  
En *singularidades cualesquiera*. Es decir,  
No sobre la base de una pertenencia común,  
Sino de una *común presencia*. (Didi-Huberman, 2020, p. 109).

En 2009, en *La insurrección que viene*, el Comité Invisible vuelve sobre estas ideas, convencido de que la sublevación advendrá porque “el presente no tiene salida” (Comité Invisible, 2010, p. 29) en la medida en que la sociedad, “vago agregado de entornos, instituciones y burbujas individuales” (2010, p. 31) carece de consistencia y experiencia común.

Debord, *Tiqqun* y el Comité invisible se caracterizan por este vinagre radical que propuso una imaginación insurrecta y crítica, seguros de que el levantamiento contra el estado de cosas solo es posible a condición de la fractura total. Sin embargo, Didi-Huberman hace hincapié en un aspecto problemático de sus textos, como el hermetismo de su lenguaje y los enunciados autoritarios que no pueden hacerse política. ¿Hay forma de levantarse y levantar a los otros siendo invisible y hablando un idioma imposible? Didi-Huberman es contundente: no hay levantamiento sin aparición, sin ocupación del espacio público. Podría agregarse, sin toma de la palabra. Esta es la clase de exposición necesaria para encender la mecha de la desobediencia. Sin aparecer, ¿no hay solo apariencia? ¿No se recae en aquello que se pretendía rechazar?

El Comité invisible se pronuncia sobre esto cuando afirma que “un movimiento revolucionario no se propaga por contaminación, sino por resonancia” (Comité invisible, 2010, p. 15), por ondas como las del sonido, y es “algo que cobra cuerpo como una música” (2010, p. 16). Así configura una experiencia que podría llamarse “comuna”, pues “es lo que ocurre cuando unos seres se encuentran, se entienden y deciden caminar juntos” (2010, pp. 129-130), es decir, vivir políticamente y “organizarse para la supervivencia material y moral de cada uno de sus miembros y de todos los colgados que les rodean” (2010, p. 130).

La potencia crítica inherente al levantamiento implica, entonces, organización colectiva de imágenes, afectos, gestos y miradas. En “El tiempo de la revuelta” de *Desear desobedecer*, Didi-Huberman recuerda a *El hombre rebelde*, de Albert Camus (1951), para pensar la insurrección a partir de su carácter ontológico: “Me rebelo, luego somos”, dice allí Camus. En esta traslación del rebelarse al ser y del singular al plural se cifra la trama de crítica, imagen y levantamiento. La crítica es, así, deseo que niega, capaz de instalar tanto un curso de acción como una imagen de la desobra que frene la explotación.

Esto recuerda el “Ne travaillez jamais!” del Debord letrista de los años cincuenta o el del mayo del 68. Acto simbólico que expresa el carácter político y estético de la revuelta, una pintada puede ser el gesto que convence de que rechazar no es no hacer, sino dialectizar. Esta dialéctica se puede acompañar con desesperación, cólera o embriaguez como ocurre a los comuneros de 1871 o a los de Watkins, que imaginan las condiciones sensibles de posibilidad para la emancipación política. Parafraseando la conferencia que abrió estas páginas podría decirse: “Niños, niños, todos lloramos. Nacemos llorando. Nadie lo recuerda, pero qué emoción debe ser, una gran emoción, la de venir a cambiar el mundo”.

## Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2001). ¿Qué es un pueblo? En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional  
*Recial* Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Natalia Taccetta  
Imaginación, aura y despertar como figuraciones de la crítica, pp. 43-61.

- Baudelaire, Ch. (1869). Pert d'auréole [Pérdida de aureola]. En M. Lévy, *Petits poèmes en prose* (pp. 133-134). París: Les Paradis artificiels.
- Benjamin, W. (1987). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia* (61-83). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). Über einige Motive bei Baudelaire [Sobre algunos temas en Baudelaire]. En *Gesammelt Shcriften* 1, 1. Berlín: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1999). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* (pp. 41-62). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2007). Sócrates. En *Obras. Libro II/vol. 1* (133-136). Madrid. Abada editores.
- Benjamin, W. (2007a). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007b). París, capital del siglo XIX. En *Libro de los Pasajes* (pp. 37-49). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007c). El origen del "Trauerspiel" alemán. En *Obras. Libro I, vol. 1*. Madrid: Abada editores.
- Benjamin, W. (2012). L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée [La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada]. En *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Band 16 (pp. 165-206). Berlín: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2012a). Was is aura? [¿Qué es el aura?]. En *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Band 16 (pp. 304-307). Berlín: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2017). El arco iris. Diálogo sobre la fantasía. En *Materiales para un autorretrato* (pp. 45-53). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Breton, A. (2001). Primer manifiesto. *Manifiestos del surrealismo* (pp. 15-48). Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Butler, J. (2017). Revuelta. En G. Didi-Huberman, *Insurrecciones* (pp. 21-31). Barcelona: Museu Nacional D'Art de Catalunya/Jeu de Paume.
- Chitussi, B. (2020). *Imagen y mito. Un intercambio epistolar entre Benjamin y Adorno precedido por Filosofía del sueño*. Buenos Aires: Unipe.
- Comité invisible (2010). *La insurrección que viene*. Buenos Aires: Melusina[sic].
- Dardot, P. y Laval, Ch. (2015). *Común: Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes/Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Quelle émotion! Quelle émotion?* [¿Qué emoción! ¿Qué emoción?] Montrouge Cedex: Bayard Éditions.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, I*. Madrid: Abada editores.
- Didi-Huberman, G. (2020a). La imaginación, nuestra comuna. *Theory Now: Journal of literature, critique and thought*, 3(2), 5-21.
- Fürnkäs, J. (2014). Aura. En M. Opitz y E. Wiziska (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 83-158). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Hansen, M. (1999). Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. *Critical Inquiry*, 25(2), 306-343.
- Ibarlucía, R. (1998). *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Bordes/Manantial.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Löwy, M. (2009). *Morning Star. Surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia*. [Estrella nocturna: surrealismo, marxismo, anarquismo, situacionismo, utopía]. Austin: University of Texas Press.
- Löwy, M. y Sayre, R., (2008). *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maura, E. (2013). *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Madrid: Edicions bellaterra.
- Naishtat, F. (2022). Masa, aura y materialism onírico. *Anthropology & Materialism*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/am/2114>
- Puglia, E. (2016). Aura. En E. Cohen (Ed.), *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras* (pp. 29-38). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wayne, M. (2002). The Tragedy of History: Peter Watkins's La Commune. *Third Text*, 16(1), 57-69.
- Weidmann, H. (2014). Despertar. En M. Opitz, M. y E. Wiziska (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 305-337). Buenos Aires: Las Cuarenta.

## Notas

<sup>1</sup> Desde 1928 hasta la primavera de 1933, Walter Benjamin pasó la mayor parte del tiempo en Berlín viviendo de escribir artículos para distintos medios, y es en la radio donde encontró un lugar innovador y sugerente. Las estaciones de radio de Berlín y Frankfurt transmitieron 84 programas escritos y conducidos por Benjamin. No eran ficciones, sino que tenían un objetivo que Susan Buck-Morss califica de pedagógico, pues había que enseñar a los jóvenes a leer el paisaje urbano y los textos que la ciudad generaba. Con una explícita actitud crítica, Benjamin expresa su confianza en el modo en que el nuevo medio de comunicación puede establecer renovadas formas de cultura popular. Sin embargo, mientras más confiaba en la potencia transformadora del proletariado, este mismo “estaba cambiando de lado” (Buck-Morss, 2001, p. 54).

<sup>2</sup> Enzo Traverso recuerda a Aleksandra Kolontái, dirigente bolchevique, como quien pensó en ese momento a la “nueva mujer”, “socialmente independiente y emancipada” (2022, p. 195) que era producto de la Gran Guerra y el reguero de compañeros muertos. “Esto sacudió la relegación tradicional de las mujeres en la vida doméstica y les abrió las puertas de muchas profesiones antes reservadas para los hombres” (p. 195).

<sup>3</sup> Todo lo contrario se adivina en la consigna nazi “*Deutschland Erchache!*” (“¡Alemania, despierta!”), que instaba a algo muy diferente: no a un despertar de la historia reciente, sino a la recuperación del pasado en un sentido pseudohistórico, como mito. Hitler utilizó la radio para impulsar una cultura política antitética a todo aquello por lo que trabajaba Benjamin. El fascismo invirtió la práctica vanguardista de poner la realidad sobre el escenario, montando no solo espectáculos políticos, sino acontecimientos históricos y transformando la realidad misma en teatro (Buck-Morss, 2001, p. 55).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional