

EL TIEMPO DE LA REVUELTA: AURA, IMAGEN, CRÍTICA

The Time of Revolt: Aura, Image, Critique

*Natalia Taccetta*¹

RESUMEN

Este artículo explora ideas en torno a la noción de revuelta a partir de diversas reflexiones de Walter Benjamin, poniéndolas en relación con autores contemporáneos como Georges Didi-Huberman. Configurando un entramado problemático a partir de textos tempranos e intervenciones tardías en el pensamiento benjaminiano, se propone reflexionar sobre la noción de aura –incluso por fuera del ámbito propiamente estético–, la omnipresencia de la cuestión de la imagen en torno a la revolución –tanto en Benjamin como en autores más recientes– y la idea de crítica –como potencia que surge en la cartografía que plantea la revuelta como tiempo intempestivo.

Palavras-chave: revuelta; aura; imagen; crítica.

ABSTRACT

This article explores ideas around the notion of revolt from various reflections of Walter Benjamin, putting them in relation to contemporary authors such as Georges Didi-Huberman. Configuring a problematic framework based on early texts and late interventions in Benjamin's thought, it is proposed to reflect on the notion of aura –even outside the strictly aesthetic sphere–, the omnipresence of the question of the image around the revolution –both in Benjamin as in more recent authors– and the idea of criticism –as a power that emerges in the cartography that poses the revolt as untimely time.

Keywords: revolt; aura; image; critique.

¹ Es investigadora adjunta del CONICET con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente e investigadora tanto de la UBA como del Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. E-mail: ntaccetta@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2063-1419>.

Tiempos revueltos

Las tesis de Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, terminadas hacia 1940 y que lo acompañaron en el peligroso y último trayecto como exiliado que terminaría con su suicidio en Port Bou, constituyen una suerte de testamento filosófico que sigue iluminando parte del pensamiento contemporáneo. Como cuestionamiento a premisas centrales de la disciplina histórica y como reflexión sobre el vínculo entre pasado y presente, las tesis benjaminianas proveen un programa de inusitada actualidad. Allí, su autor exige poner atención a los factores marginados de los discursos hegemónicos en la medida en que una historia que sólo contemple los triunfos de las clases privilegiadas dejando de lado los sacrificios de las clases dominadas es una historia mutilada, parcial y hasta ahistórica. Para Benjamin, la historia de los vencedores se adoptó de forma unitaria dotando de coherencia y racionalidad a un tramado de violencia sobre los denominados “vencidos”, cuyo relato exige ser recordado y por tanto redimido, tarea de la historia materialista. Sus luchas han quedado históricamente veladas, borradas del gran relato de la memoria colectiva y siguen pugnando por aparecer en escorzos que obligan a repensar tanto regímenes de pensamiento como de visualidad.

En una de las notas preparatorias para las tesis (MS 1100), Benjamin alude a Karl Marx en su referencia a las revoluciones como “la locomotora de la historia universal” (BENJAMIN, 2002, p. 76²). Sin embargo, con su feroz crítica a la socialdemocracia de su tiempo, a la creencia irreflexiva en el progreso técnico-industrial y al historicismo todavía reinante, sostiene que tal vez esto sea diferente y entonces las revoluciones se identifiquen mejor con el “gesto de agarrar el freno de seguridad que hace el género humano que viaja en ese tren” (2002, p. 76). Así, Benjamin vuelve explícita su crítica a la revolución como la metáfora de un tren irrefrenable y veloz, encarrilado sobre la modernización y la expansión capitalistas, que apenas ocultan las huellas de la opresión. En vez de pensar la revolución como montarse en una nave imparable y aparentemente prometedora, Benjamin desvela que el maquinista es un autómatas incapaz y de dudosas intenciones mientras avanza hacia el agotamiento de recursos cuyas consecuencias serán irreversibles.

2 La frase aparece en el capítulo “Las consecuencias del 13 de junio de 1849” del libro de Karl Marx y Friedrich Engels *Las revoluciones de 1848*.

Como buen “avisador de incendios” –tal como lo denomina Michael Löwy en su interpretación ya clásica de las tesis-, Benjamin propone pisar el freno antes de que el tren se abisme definitivamente. El tiempo lineal y continuo debe detener su marcha para que, a partir de esa interrupción, se abra la fisura verdaderamente revolucionaria y, contra la historia clasista, se detenga la maquinaria y sus efectos.

En esta dirección, se vuelve evidente la necesidad de re-imaginar la revolución frente al planteo de la ortodoxia marxista que Benjamin critica duramente; melancólica³ u optimista, se muestra poco proclive a interrumpir el *continuum* de la mercantilización total y la desposesión. Hacer la revolución será, para Benjamin, más bien desocultar la falsedad del crecimiento y el conformismo, negarse a ser “herramienta de la clase dominante” (BENJAMIN, 2002, p. 51) como se dice en la sexta tesis y, en todo caso, apurarse a configurar *imágenes* operantes⁴ que, aunque fugaces y relampagueantes, iluminen críticamente, pues “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo cuando éste venza” (BENJAMIN, 2002, p. 51).

Desde el año 2011, se expande por el mundo lo que Boaventura de Sousa Santos denomina “ola de reivindicación popular” (SANTOS, 2015, p. 19). A la “Primavera árabe” siguieron los “indignados” del sur de Europa, el movimiento “Occupy” en Estados Unidos, el movimiento “#YoSoy132” contra el fraude electoral en México y la revuelta en Chile, entre otras. Populares, indígenas, campesinas, contra el neoliberalismo o en reclamo de derechos, los levantamientos esgrimen una composición compleja y sus expresiones de indignación mayormente “discurren por fuera de toda forma de organización, sea partidaria, sindical, gremial o de movimiento social alguno” (FARAH, 2015, p. 14-15).

Tal como propone Ivonne Farah, las revueltas de indignación de la última década exhiben tanto potencialidades como riesgos con el fin de “construir nuevas propuestas de acción y de teoría crítica que permitan anticipar horizontes de futuro” (FARAH, 2015, p. 13-14). No son, estrictamente, anticapitalistas, sino más bien antiliberales y siguen confiando en la estructura última de la democracia. Frente al neoliberalismo,

3 Desarrollamos las ideas de Walter Benjamin en torno a la figura del “melancólico de izquierda” en el artículo “Izquierda y melancolía. O de cómo pensar la acción estético-política” [TACCETTA, 2017]

4 Desarrollamos la idea de “*imágenes* operantes” siguiendo el desarrollo de Walter Benjamin en el ensayo de 1934 “El autor como productor” en el artículo “Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante” [TACCETTA, 2019].

la imaginación política de las revueltas “concibe la realidad como un campo abierto de posibilidades capaz de *hacer saltar* ‘el *continuum* de la historia’” (SANTOS, 2015, p. 69).

En este contexto, no solo se confirman los pronósticos benjaminianos, sino que algunas nociones centrales en su pensamiento siguen funcionando como instrumentos fundamentales para elaborar la contemporaneidad. Sin entrar en la discusión exegética profunda en torno al modo en que se fusionan los frecuentemente considerados dos períodos de su producción (una producción más ligada a la literatura del barroco alemán en los años veinte y un pensamiento más ligado a la discusión materialista a través del estudio de los medios masivos y sus consecuencias de cara al fascismo reinante, pasando por su determinante encuentro con el marxismo y las vanguardias antes de comenzada la década del treinta), en las páginas que siguen convergen algunos argumentos de distintas épocas a partir de los cuales Benjamin se manifiesta como imprescindible pensador de la revuelta.

Dado que estas preocupaciones aparecen tanto en textos muy tempranos como en articulaciones de su pensamiento tardío, se vuelve central explorar algunos tramos de unos y otros de cara a pensar una suerte de actualidad del pensamiento benjaminiano. Especialmente en el convulso contexto actual donde la rebelión y la normalización de derecha se interpelan de modo permanente, *aura, imagen y crítica* constituyen la tríada sagrada – pero profanable- para pensar el presente.

Los nombres revolucionarios de Benjamin

La visión de la historia que, de algún modo, termina de legitimarse en el siglo XIX es la que responde a la imagen de un *continuum* que se extiende hacia adelante, hacia un infinito progreso. La referencia de Benjamin a “la historia escrita por los vencedores” alerta sobre un modelo de historia que se limita a explorar el pasado a través de la racionalidad hegemónica del presente. Benjamin propone desactivar políticamente esta lógica a fin de atender a las potencialidades no realizadas. Sin la mención a las lecturas “a contrapelo” o la arenga a la reescritura de la historia que aparecen en las tesis de 1940, en “La vida de los estudiantes”, publicado en 1915 en la revista *Der Neue Merkur*, ya aparecen algunas de estas ideas:

Hay una concreta concepción de la historia que, en tanto confía en la infinitud del tiempo, solo distingue el ritmo de los seres humanos y las épocas, que van pasando rápida o lentamente a través de la senda del progreso. A esto corresponde lo inconexo, lo impreciso y falto de rigor de la exigencia que dicha concepción de la historia le plantea al presente. [...] Los elementos propios del estado final no están a la vista como informe tendencia de progreso, sino que se hallan hondamente insertados en cada presente en su calidad de creaciones y de pensamientos en peligro, reprobados y ridiculizados. La tarea de la historia es configurar en su pureza el estado immanente de la perfección como estado absoluto, *hacer* que sea visible, *hacerlo* dominante en el presente (BENJAMIN, 2007, p. 77).

Para Benjamin, poner en práctica una aproximación a la historia alternativa, no sólo posibilita una comprensión auténtica del pasado, sino un verdadero abordaje del presente, es decir, no sólo permite restaurar alguna suerte de pasado más justo, sino que horada la estructura de la historia a fin de que sea posible desarmar los aparatos presentes que velan por la narrativa hegemónica.

Estas intuiciones perviven años después en el ambicioso proyecto sobre los pasajes parisinos, el *Libro de los pasajes* (escrito con interrupciones entre 1927-1940), en el que Benjamin recopila cerca de 3000 fragmentos y reflexiones sobre citas filosóficas, históricas, ficcionales, literarias y económicas. De los libros en los que está subdividido el trabajo, el *Konvolut N* es el más relevante para indagar sobre la conceptualización benjaminiana de la historia. Es allí, en “Sobre la teoría del conocimiento, Teoría del progreso”, donde Benjamin vuelve evidente la necesidad de despertar al presente, precisamente, de la tradición de opresión, y constituye un intento de desocultar en el pasado un *continuum* en el desarrollo de la economía política y el rol de la fantasmagoría. Es decir, advertir lo moderno en cada obsolescencia de las innovaciones generadas por las fuerzas de la pesadilla capitalista. Pero es en las tesis de 1940 donde Benjamin hace aparecer una figura emblemática, el historiador traperero (*Lumpensammler*), materialista, que le permite explorar profundamente la configuración de la historia y sus agentes.

Posiblemente haya rastros del pensamiento benjaminiano sobre la revolución en todas las tesis, pero es tal vez en la tesis XII de *Sobre el concepto de historia* donde el filósofo explora gestos específicos de la rebelión.

La doceava tesis comienza con un epígrafe de la “Segunda consideración intempestiva”, de Friedrich Nietzsche de 1874. Allí, en “Sobre la utilidad y perjuicio de la historia para la vida”, el filósofo alude a la necesidad que el hombre tiene de la historia, “de un modo distinto a la del ocioso maleducado en el jardín del saber” (NIETZSCHE, 1999, p. 37-38). La pregunta que queda conectada a esta necesidad de otra concepción de historia como reclama Nietzsche es la pregunta por el sujeto del conocimiento histórico, que, en la perspectiva benjaminiana, es la clase oprimida, pero sólo “cuando combate”, tal como se expresa en las tesis. Se trata de la clase que Marx había hecho aparecer –según Benjamin– como la “última clase esclavizada” y “vengadora”, que consume la obra de la liberación, redimiendo una historia de opresión.

En la socialdemocracia que le es contemporánea, Benjamin está convencido de que no hay lugar para la redención de clase, pues “en el curso de tres décadas ésta [la socialdemocracia] casi consiguió borrar el nombre de un Blanqui cuyo timbre de bronce sacudió el siglo pasado” (BENJAMIN, 2002, p. 58-59). Les reprocha que conviertan a la clase trabajadora en redentora de las generaciones futuras, compeliéndolas a olvidar el pasado de opresión para extraer de ahí “su mejor fuerza”, motivo por el cual desaprenden “lo mismo el odio que la voluntad de sacrificio”, que nutren por igual la imagen de la opresión pasada y el ideal de liberación futuro.

Nietzsche hace evidente en la segunda intempestiva que la historia debe servir al presente; Benjamin, por su parte, acuerda en el carácter “intempestivo” de estas reflexiones, de ir en contra del tiempo (de algún modo, para atrás) para *hacer* aparecer una nueva temporalidad. Esto puede vincularse con la mención en la tesis XII al movimiento “Espartaco”, la liga fundada por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, quienes intentaban fortalecer la conciencia de clase obrera y *hacer* de ella una motivación para la acción política, haciéndose cargo simbólicamente de la herencia de la tradición de los oprimidos durante el Imperio Romano.

Recuérdese que Benjamin conoce el comunismo, viaja a Rusia gracias a su relación con la militante Asja Lacis y profundiza su estudio del marxismo a través de la lectura de *Historia y conciencia de clase* de Georg Lukács, publicado en 1923. En este sentido, propone una perspectiva en la que el materialismo histórico debe poner a su servicio a la teología, el enano maestro de ajedrez que guiaba la mano del muñeco trajeado que derrotaba a cualquier oponente en la primera de las tesis. Para *Historia y conciencia de clase*, el marxismo es la forma de “conocimiento superior”

(LÖWY, 2005, p. 127) porque toma el punto de vista del proletariado, sujeto por antonomasia de la transformación histórica, pero también –como asegura Benjamin al comenzar la tesis- sujeto de conocimiento. De Lukács (y de Marx) recoge Benjamin la idea de que la liberación es posible sólo si se toma conciencia del martirio pasado por las generaciones anteriores, es decir, si hay memoria del pasado (tema que sobrevuela todas las tesis, pero se desarrolla explícitamente en las tesis II, III y IV).

El deber de memoria que Benjamin reitera a lo largo de las tesis cierra perfectamente con la dualidad teológica y política que encierra el vocablo *Zachor*, “¡recuerda!”. Puede pensarse también como el imperativo que acompaña un deber de responsabilidad con el presente. El potencial político de la rememoración proviene del hecho de que Benjamin no reclama el deber de memoria como un articulador melancólico, sino como una fuerza aglutinante que motive la acción política. El fascismo, precisamente, encontró su fuerza en la tradición de opresión; es esa misma historia de dominación la que debe interrumpir con su fuerza la lógica del dominio y la explotación y concentrarse en esa fuerza como praxis revolucionaria.

La figura de Auguste Blanqui que aparece en la tesis XII fascinaba a Benjamin precisamente porque extraía de la tradición de opresión la potencia para convertirse –aún desde los calabozos- en la representación de la oposición revolucionaria que intentaba advertir a los oprimidos la catástrofe por venir, cuya enseñanza sacaba del pasado. En el *Libro de los pasajes*, Benjamin lo refiere en varios lugares:

Contrapartida a la visión del mundo de Blanqui: el universo es un lugar de catástrofes permanentes [D 5, 7] (BENJAMIN, 2007, p. 137).

Sobre *La eternidad por los astros*: Blanqui se arrodilla, sometiéndose a la sociedad burguesa. Pero es una genuflexión de tal violencia, que hace temblar el trono de ésta [D 5 a, 2] (BENJAMIN, 2007, p. 137).

La referencia al revolucionario Blanqui refuerza cuestiones abordadas a lo largo de las tesis para pronunciarse contra la doctrina del progreso. Como figura, Blanqui supone la plasmación del intento de eliminación de la injusticia del pasado, que vuelve sobre el presente como

representación de la chance revolucionaria, como imagen que intenta liberar a la humanidad de la catástrofe. El odio al nazismo y el espíritu de sacrificio serían la materia que Benjamin pensaba como ineludible en la redención.

En la traducción francesa de las tesis, aparece una frase final del texto sobre la que han reparado los especialistas: “Nuestra generación está saldada, porque la única imagen que va a dejar es la de una generación vencida. Será su legado para los que vengan” (BENJAMIN, 2002, p. 59n). Generación en la que evidentemente Benjamin se incluye. Así, la tesis XII deja en claro que el origen de la revuelta no es por los sueños de un futuro promisorio, sino por la rememoración de la opresión vivida. En este sentido, la Liga Espartaquista cumple una función central en la medida en que ayuda a articular la crítica a la socialdemocracia alemana por su auspicio del progreso y su atribución a la clase trabajadora del “papel de redentora de las generaciones futuras” impidiendo así proyectar su fuerza sobre los antepasados aún sufrientes. En el futuro estaba el *telos* de la revolución marxiana de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, pues allí se piensa la “veneración supersticiosa por el pasado” como un obstáculo para la tarea revolucionaria a realizar, pero Espartaco deja en claro en las tesis que a los muertos no hay que simplemente venerarlos -como en la historia monumental de Nietzsche-, sino *hacerlos vivir*.

La revolución y sus imágenes

Aunque el debate en torno al espartaquismo había sido saldado después del levantamiento –con sus líderes Luxemburgo y Liebknecht asesinados en enero de 1919-, Benjamin reedita su potencia a raíz de la desolación que provoca el Pacto germano-soviético (Molotov-Ribbentrop) de 1939. Luxemburgo concebía la revolución catastrófica, espontánea y callejera como la quería Benjamin, quien en sus tesis sobre la historia pone a la lucha de clases en el centro de la escena aunque no llame literalmente a un golpe de estado como se puede ver en otros antecedentes. En efecto, sin posibilidades de llamar a una revolución *à la Blanqui*, la lucha de clases es para Benjamin una construcción como imagen, una imagen del pensamiento que hace aparecer en “Bello horror”, una *Denkbild* publicada originalmente en 1934 en la revista “Der öffentliche Dienst”.

Para los años treinta, Benjamin es un eximio creador de *imágenes* a través de las cuales configura su pensamiento en las que traduce sus motivaciones políticas más profundas y en las que produce una matriz de inteligibilidad que posibilita seguir pensando la actualidad. En estas *imágenes*, Benjamin hace aparecer gran parte de su pensamiento sobre la historia y la política; no hace falta más que recordar la imagen del muñeco de la primera tesis de *Sobre el concepto de historia* o la aún más transitada del ángel que no puede frenar ante el huracán del progreso, o todos los desarrollos en torno a las ciudades en las que transita el exilio (Nápoles, Moscú Weimar, Marsella, San Gimignano, Ibiza).

Reparar en una de las *Denkbild* como “Bello horror” (*Schönes Entsetzen*) (BENJAMIN, 1987, p. 149-150) permite poner a prueba esta idea en un símil que condensa la visión benjaminiana del levantamiento revolucionario, que es pura potencia y peligro. “Bello horror” contiene la imagen de la revolución y anticipa la fuerza argumentativa que la Liga Espartaquista tendrá en la tesis XII. Allí aparecen los fuegos artificiales de la “Fiesta nacional” francesa, que se despliegan desde el elevado Sacre-Coeur hasta Montmartre. En ese horizonte encendido tras el Sena, “los cohetes suben y se apagan en el cielo” (BENJAMIN, 1987, p. 149). El espectáculo es admirado por miles de personas mientras resuena “la espera de cohetes y otros disparos luminosos” (1987, p. 149) y supone en Benjamin que la tensión festiva es el paso previo a la chispa, al incendio que acaba con un mundo y da comienzo a otro, pues los fuegos artificiales son las luces de un tiempo nuevo en la medida en que “el agudo grito del horror, el terror pánico, son la otra cara de todas las fiestas de masas” (1987, p. 149). Para las masas, parece decir Benjamin, la fiesta nacional es el recuerdo del horror y la alegría, del fin de un tiempo ominoso y la celebración de un tiempo nuevo. Las llamas preparan la llegada de la madurez revolucionaria en la que convergen terror y fiesta como sus dos caras; los dos hermanos en la metáfora benjaminiana del levantamiento revolucionario. Bello horror, imagen paradójica, contradicción en sí misma, da cuenta de una tensión que anticipa la dialéctica en suspenso con la que Benjamin propone leer la lógica misma de la historia. La fiesta es belleza y estallido, es emoción y rabia.

Estas disquisiciones de madurez parecen cargarse filosóficamente en sus primeros trabajos, cuando Benjamin participaba de la militancia en el Movimiento Juvenil (*Jugendbewegung*), parte de la revuelta de los ilustrados, es decir, “una reacción de aquellos jóvenes que gozaban de una educación privilegiada y que, enfrentados en un conflicto generacional con los mayores,

buscaban liberarse de la autoridad paterna y de la estrechez de los hogares y de las ciudades para organizar sus vidas en torno a la idea de Juventud” (VARGAS, 2015, p. 3). En textos tempranos concebidos en este contexto, aparecen *imágenes* o prefiguraciones que pueden ser útiles para pensar la consideración benjaminiana de la revuelta. En la producción de juventud, no se halla la obra de madurez en ciernes como si de un proceso lineal evolutivo se tratara, pero es notable cómo aparece la figura del despertar en relación, precisamente, con la juventud y su autonomía imparabile.

El despertar funciona como una suerte de antídoto frente al mundo de ensueño de la modernidad y las fantasmagorías del siglo XIX. En esta clave, es posible leer “La Bella Durmiente” (*Das Dornröschen*), un breve texto publicado en marzo de 1911 bajo el seudónimo “Ardor” en la revista juvenil *Der Anfang*. El marco del que proviene involucra intentos de reforma pedagógica de la juventud burguesa alemana de finales del siglo XIX y principios del XX, que implicaba entender a la “*kulturelle Reform*” como una propuesta de “‘transformación’ de toda la cultura burguesa imperante en Occidente” (WITTE, 2002, p. 25).

En el “ala izquierda”, Benjamin compartía filias con su mentor Gutav Wyneken, de quien iba a distanciarse a partir de 1913 y especialmente con el estallido de la Primera Guerra Mundial, porque no compartía la resignación –o tal vez el entusiasmo– de Wyneken frente a la guerra. Esta marcaría de modo determinante el pensamiento de Benjamin y haría evidente tanto la insuficiencia de las fuerzas espirituales invocadas hasta entonces como la necesidad de una praxis política por fuera del movimiento (entre otros hechos, sus camaradas ignoraron su convicción en fundar una nueva Universidad basada, de algún modo, en el espíritu).⁵

Previo a estas decepciones, “La Bella Durmiente”, permite a Benjamin preguntarse por la misión política de los estudiantes y para ello introduce la dupla sueño/despertar, convencido de que la juventud constituía “el sustrato natural de la renovación y reforma de la sociedad” (VARGAS, 2015, p. 2). El movimiento juvenil se pensaba como encarnando una suerte de revuelta de ilustrados contra sus mayores en busca de liberarse de figuras de autoridad que no los representaran. La conducción social debía asistir a un recambio generacional en la sociedad y sus instituciones. Así, “La Bella Durmiente” pone en escena el reclamo del tiempo revolucionario que

5 En una conferencia llamada “Juventud y guerra” (“*Jugend und Krieg*”) impartida en Múnich en 1914, Wyneken acompaña la contienda con entusiasmo y llama al sacrificio de la juventud.

propone la juventud, pues se trata –sostiene– de la “era del socialismo, del feminismo, del individualismo, del tráfico. ¿No estaremos yendo hacia la era de la juventud?” (BENJAMIN, 2007, p. 9).

La juventud es, entonces, para Benjamin la Bella Durmiente que no termina de saber que el príncipe está cerca de liberarla. Como Hamlet, de algún modo como en todo joven, allí se aloja tanto el germen de la pasión como la semilla del pesimismo, en la medida en que es consciente de “la maldad del mundo” (BENJAMIN, 2007, p. 11). Pero el representante “más universal” de la juventud es para Benjamin la figura de Fausto, pues “su vida entera es juventud” y, dado que no parece tener limitaciones de ningún tipo, “ve continuamente nuevas metas que tiene que conseguir que se realicen” (2007, p. 12). Pues aquí lo central: “una persona es joven mientras no haya realizado su ideal por completo” (2007, p. 12). De modo que, contra el racionalismo burgués que le es contemporáneo, Benjamin protesta persiguiendo figuras de juventud que tienen, por diversos motivos, la capacidad de quebrar lo dado. Mientras lo hace se entraman diversas nociones alrededor de la princesa del cuento, en quien encuentra la potencia para un programa filosófico de renovación liderado por la juventud, que encarna nuevos los valores y otra idea de experiencia.

“La Bella Durmiente” es un texto en el que Benjamin también repara en la dimensión afectiva al asociar la mascarada que montan los adultos con la desazón propia de la madurez, marcada por ideales pobres y la falta de fuerza. La Bella Durmiente duerme sin saber que se acerca la era de la juventud, que la hará despertar, aunque sospecha que asiste a un mundo a punto de estallar en la primera guerra. El rol transformador asignado a la juventud que encarnaba “la voluntad romántica de belleza, la voluntad romántica de verdad, la voluntad romántica de acción” (BENJAMIN, 2007, p. 12) se vincula con cierta madurez ilustrada que se atribuye a la figura del joven libre e incondicionado, contrariamente a la falsedad que es refugio del mundo adulto.

En el *Libro de los pasajes*, Benjamin vuelve sobre los motivos del despertar e insiste en la necesidad de “despertar de la existencia de nuestros padres” y esta tarea biológica de despertar de la niñez deviene, según Susan Buck-Morss (2014, p. 95) “modelo de un despertar colectivo, social”, meta, de algún modo, de todo el desarrollo en torno a los pasajes. Esto sería la toma de conciencia generacional que se espera como “momento explosivo único en su potencial revolucionario en el interior de la dimensión histórica del colectivo soñante” (2014, p. 95).

La revuelta y sus motivaciones e ideales, entonces, quedan inscriptos en una tensión entre la belleza y el horror y también entre la capacidad para vencer el mundo adulto y la decepción que provoca su modo de ver el mundo, y el despertar. El tiempo de la revuelta es, precisamente, el del quiebre, el del inicio de algo, el de la discontinuidad, a cuyos relojes hay que disparar sin descanso. Se trata de un tiempo que se articula en gestos de levantamiento y reforma, de nuevas miradas sobre el pasado, de instantes de redención como la que piensa Benjamin en los años treinta y como la que se convoca en esa distancia lejana o lejanía próxima que implica el tiempo aurático, como tiempo cairológico de la experiencia auténtica.

Aura: el tiempo de la revuelta

La noción de aura constituye uno de los puntos nodales del pensamiento de Benjamin de los años 1930, una vez producida su torsión filosófica hacia el materialismo y ya asimilada la experiencia y la expansión de la experiencia que proponían las vanguardias que lo fascinaron hacia fines de los años 1920.

En 1931, la noción aparece en el ensayo “Pequeña historia de la fotografía” en los términos de “una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar” (BENJAMIN, 1987, p. 75) y en las distintas versiones del ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” se reafirman sus notas con expresiones como “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra” / “*son hic et nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve*” (BENJAMIN, 2012, p. 165) como se dice en la cuarta versión del ensayo.

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 definiciones produciendo una torsión fundamental. Convencido como está de que la fotografía tiene una participación decisiva en su decadencia, Benjamin define el aura a partir de uno de sus efectos: “experimentar el aura de una aparición significa dotarla con la capacidad de ese alzar la mirada” (*Die*

Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen) (BENJAMIN, 1980, p. 646-647). Seguir el hilo de esta asociación entre aura y la mirada se vuelve esencial a fin de explorar el modo en que se enlazan aura y revuelta y, más específicamente, para indagar sobre si es posible considerar el tiempo de la revuelta como un momento aurático, un tiempo por fuera de lo homogéneo y vacío, un tiempo dialéctico.

En un fundamental 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, en el mencionado trabajo y como se hace evidente especialmente en ese onceavo capítulo sobre Baudelaire, esta torsión del aura no deja de vincularse como en otros textos de los años treinta a la decadencia propia de la experiencia, al modo de percepción atravesado 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. Esto es claro cuando Benjamin dice lo siguiente:

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, 1980, p. 644).

Benjamin es consciente, evidentemente, de que la declinación del aura se vincula a una atrofia del ejercicio, pero lejos está de la posición irremediablemente melancólica que critica en sus contemporáneos. Hay una experiencia que se modifica de modo radical y hay un aura que exige repensar la autenticidad y la percepción estética.

Desde el aura como distancia y lejanía, Benjamin produce en 1939 un desplazamiento hacia el aura vinculado al reconocimiento, a la necesidad de una mirada de ser correspondida. 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 desplazamiento se lleva bien con las modificaciones en la técnica sobre las que Benjamin 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, 1980, 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*) (BENJAMIN, 1980, p. 645). En algún sentido, Benjamin sigue a Baudelaire en su desconfianza frente a la fotografía para la producción o reproducción de la belleza. En efecto, consigna claramente que, 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*) (BENJAMIN, 1980, p. 646). Si las *imágenes* de la memoria involuntaria tienen aura, la fotografía participa de la decadencia del aura pues no devuelve la mirada, siendo que a esta 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 “por tanto 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” (BENJAMIN, 1980, p. 646). En esta convergencia de aura y mirada -que se cifra la constelación conceptual que permite pensar la experiencia del aura como la capacidad de alzar la vista, la capacidad irrepetible de corresponder con la mirada- pueden hallarse nuevos motivos de la revuelta.

En el texto de 1939, entonces, el aura queda vinculado fundamentalmente a la memoria involuntaria. Pero esta exploración de la mirada 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 particularmente la atención.

Allí, el aura, también vinculado a la depreciación y la decadencia, aparece unido a la mirada de la masa y constituiría, entonces, el lugar específico en el que Benjamin desplaza la definición de aura desde los términos de distancia y lejanía (“*einmalige Erscheinung einer Ferne*”) hacia el aura en relación con la mirada y su expectativa o espera de ser correspondida.

Indagar sobre la potencia de este “alzar la mirada”, permite el deslizamiento definitivo a la cuestión de la revuelta y sus gestos. “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 correspondencias.

En la mencionada 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, 2012, p. 304). El aura es una respuesta, es el dar una respuesta, como quien se cree mirado y entonces “alza la mirada” (*schlägt den Blick auf*). Para Benjamin, es una respuesta con “capacidad repleta de poesía” (BENJAMIN, 2012, p. 305) y *hacer* experiencia del aura (“*Aura einer Erscheinung oder eines Wesens erfahren*”), de este modo, es advertir esta capacidad de respuesta, que Benjamin también vincula con el sueño y el modo en que esa respuesta “arrastra” a su sueño.

El aura es el manifestarse de una lejanía, sin importar lo muy cercana que sea. También las palabras tienen su aura; Kraus lo ha descrito con una precisión particular: “Cuanto más cerca se mira una palabra, tanto más lejos ella nos devuelve la mirada” (BENJAMIN, 2012, p. 305).

“En el mundo hay tanta aura como queda sueño en él”, dirá Benjamin (2012, p. 305). Tanto el sueño como la vigilia tienen el arte de la mirada, aunque en el sueño es realmente “insistente” (“*eindringlich*”). Se trata de un desplazamiento que Benjamin identifica con 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). Aquí funciona para Benjamin también el motivo del despertar, pues quien alza la mirada es también el que ha “despertado de todos los sueños, tanto de la noche como del día”

(BENJAMIN, 2012, p. 305). Despertar que puede emerger en la forma de masa cuando la tensión entre clases ha superado ciertos límites (“*Grad*” es el término usado por Benjamin). Precisamente, de este umbral traspasado emerge la disposición a mirar (“*Solche Bereitschaft des Blickes*”):

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*). Se produce así la disposición a bloquear inmediatamente la mirada del enemigo de clase. Esta se vuelve una amenaza, sobre todo de parte de aquellos que constituyen la mayoría (BENJAMIN, 2012, p. 305).

Examinando la tríada aura, mirada y peligro, Benjamin tematiza el momento del estallido, la inminencia de la revuelta y quedan unidas aura y revuelta a través de una mirada que, por responder, se vuelve amenazante. Este fragmento describe con claridad ese momento de suspenso entre la mirada del explotador y la devolución que finalmente llega del explotado. 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, 2012, 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, 2012, p. 306). Avergonzado o atemorizado, el explotador tiende a desaparecer, pues advierte que allí el proletariado estará, eventualmente, listo para devolver la mirada y, lo sabe, “las miradas [...] amenazan con volverse cada vez más maliciosas” (BENJAMIN, 2012, p. 305).

Una curiosidad nada sorprendente aparece sobre el final del ensayo de 1937: 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 erträglich*)” (BENJAMIN, 2012, p. 306), dice. Como desde el comienzo del nazismo, el cine tiene la capacidad de “ocultar lo peligrosa que se ha vuelto la vida en la sociedad humana” (BENJAMIN, 2012, p. 306), tal como Benjamin lo señalara hacia el

final del ensayo sobre la obra de arte en torno a la estetización de la política que el fascismo propone. Pero vuelve a reconocer la potencia del cine para *hacer* más soportable la experiencia y la decadencia del aura (“*Verfall der Aura*”), pues en el cine, encuentra también una productividad que, 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 a la operatoria del fascismo, era, en definitiva, un régimen escópico, una regulación del aparecer.

Tal como explica Miriam Bratu Hansen, si bien es cierto que el arte aurático ha perdido su base social con la decadencia de la burguesía y desaparece ante las nuevas realidades en términos del desarrollo de masas y de la propia reproductibilidad tecnológica “adquiere una función heurística en el proyecto de Benjamin para delinear, por el contrario, un régimen de percepción fundamentalmente diferente” (HANSEN, 2007, p. 354). Dicho sucintamente, es posible asumir que despliega el concepto de aura como un catalizador de los cambios perceptuales de su contemporaneidad y postula “este conjunto como la signatura de la modernidad tecnológica y social” (HANSEN, 2007, p. 354), sobre la que es fundamental seguir reflexionando, no importa de qué época se trate.

El aura, entonces, 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: 29). Pero es en la mirada en donde Benjamin “reconocía otra forma de lo irrepitable, 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 a la formulación del ensayo de la obra de arte y ambas convergen en el Libro de los Pasajes al sostener la definición del aura “como lejanía de aquella mirada que se despierta en lo mirado” (“*als der Ferne des im Angeblickten erwachenden Blicks*”) [J 47, 6]. Precisamente aquí, en esta dialéctica entre mirar y despertar y en el intervalo que constituye, yace la imagen de la revolución.

Devolver la mirada

En *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), Didi-Huberman ya había reparado en la dialéctica propia de la mirada: la imagen es mirada y devuelve inquietando. Como se ha expresado, esta interpelación tiene un nombre en Benjamin y es aura: “una trama singular de espacio y tiempo” (*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*) como se dice en “Pequeña historia de la fotografía”. Es decir, sostiene Didi-Huberman (2006, p. 93), se trata de “un espaciamiento obrado y hasta labrado, podría decirse, tramado en todos los sentidos del término, como un sutil tejido o bien como un acontecimiento único, extraño, que nos atrapara, nos asiera en su malla”.

El aura aparece, entonces, como un espaciamiento originario en el que se unen el que mira y el mirado. Precisamente, Benjamin tematiza esta posibilidad de la distancia, que es una distancia escindida, partida en dos, desdoblada. La lejanía aparece para ser mirada, pero se mantiene distante. Cercano y lejano, paradójico, el aura supone reciprocidad, pero alejamiento: “nos miraría y se nos escaparía a la vez” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 94). Así, según Didi-Huberman, hay que comprender el segundo aspecto del aura, que es “el de un *poder de la mirada* prestado a lo mirado mismo por el mirante” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 94). “Esto me mira”, se dirá. De ahí el carácter fantasmático, de aparición, de la experiencia y el hecho de “otorgarle el poder de alzar los ojos” como Benjamin propone en el segundo ensayo sobre Baudelaire. Finalmente, Didi-Huberman repara en que habrá de vincularse a un *poder de la memoria* que aparece como memoria involuntaria. De este modo,

aurático sería el objeto cuya aparición despliega, más allá de su propia visibilidad, lo que debemos denominar sus *imágenes*, sus *imágenes* en constelaciones o en nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, *abrir* tanto su aspecto como su significación, para *hacer* de él una obra de lo inconsciente (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 95).

En la lectura didi-hubermaniana, entonces, aura y mirada traban indisoluble relación con la memoria. En la “aparición de una lejanía”,

precisamente, convergen estas dimensiones de la experiencia. En este sentido, como explica Benjamin, aura y culto se asemejan (*den kultischen Charakter des Phänomens*), pues lo que es lejano e inalcanzable es la imagen que sirve al culto y permite aprehender el fenómeno. Del mismo modo, la decadencia del aura propia de la modernidad y la reproductibilidad ponen en el centro de la escena la proximidad, el carácter alcanzable de los fenómenos, aunque nunca se pueda poseer ese “grado cero” de la experiencia, esa “única aparición” de la que habla Benjamin.

A partir de este doble movimiento, se reconoce con claridad el carácter dialéctico que Didi-Huberman destaca. Cuando tematiza la distancia, sostiene que se trata de la distancia como choque, “como capacidad de alcanzarnos, de tocarnos” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 104). Y, en efecto, “tal vez, cuando *vemos* algo que de improviso nos *toca*, no hagamos otra cosa que *abrirnos* a una dimensión esencial de la *mirada*”, (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 105). Esta mirada produce el interjuego de lo cercano y lo lejano. Esa distancia es la que permite pensar el sentir como trama espacio-temporal.

En los últimos años, Didi-Huberman se dedicó especialmente a pensar el tema del levantamiento, de la revuelta, y todos sus gestos concomitantes. De algún modo, se perfilaba ya esto en los dos últimos tomos de la serie “El ojo de la historia”: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* –publicado en 2014– con la cuestión de la exposición –y las correlativas sobreexposición y subexposición de los pueblos, siempre amenazados con desaparecer– y en forma más acabada dos años después en *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas* –en el que la lamentación es la condición de posibilidad del levantamiento, motivo que produce el desplazamiento de una emoción que dice “yo” a la potencia afectiva del “nosotros”. Pero se vuelve explícito tanto en la nueva serie “Lo que nos levanta”, cuyo primer tomo es *Desear, desobedecer* –publicado en 2019– y antes en la muestra *Soulèvements* de 2016, desarrollada en distintas ciudades (París, Barcelona, Montreal, Ciudad de México y Buenos Aires). En esta, Didi-Huberman se abocaba a pensar el conjunto de gestos que representan, exhiben, componen o “dicen” el “levantamiento”.

¿Qué nos levanta?, se pregunta Didi-Huberman, para asumir que se trata de fuerzas que se materializan en gestos y miradas. En efecto, dice, “antes incluso de afirmarse como *actos* o como acciones, los levantamientos surgen de los psiquismos humanos como *gestos*: formas corporales” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 27). Esto es, los gestos del levantamiento convergen en *Pathosformeln* que sobreviven y se reactualizan en la cultura y que

serían una manera “visual y temporal a la vez de interrogar al inconsciente en acción en la danza infinita de nuestros movimientos expresivos” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 29). Pero Didi-Huberman también se pregunta quién se levanta, para responder que lo hace “el hombre rebelde” como el de Albert Camus: “Me rebelo, luego somos”, se dice en *El hombre rebelde* (1951). Como en el pasaje de las lágrimas a las armas, la emoción singular cede el lugar al nosotros. Pero, ¿qué es un hombre rebelde? “Un hombre que dice no”, (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 51), el que tiene un deseo y lo convierte en faro de sus actos. De ahí que el tiempo de la revuelta sea “el tiempo de un presente deseante, de un presente proyectado, puesto en movimiento hacia el futuro por el gesto mismo del giro de 180 grados” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 51). Camus relaciona la rebelión con una “creación viva” que se opone a la lógica productivista, que, según Didi-Huberman, recuerda el papel que da a la creación artística como paradigma último de toda revuelta: “El arte debería, por tanto, darnos una última perspectiva sobre el contenido de la revuelta” (cit. DIDI-HUBERMAN, 2020: 52).

Lo sabía bien Didi-Huberman cuando organizó *Sublevaciones* -tal el nombre que tuvo su muestra en Buenos Aires, una de las ciudades en las que se desarrolló- que reúne tanto *imágenes* que refieren explícitamente a una revuelta “típica” –como en la fotografía tomada por Gilles Caron de los manifestantes católicos de Derry, Irlanda del Norte en agosto de 1969- como gestos que permiten pensar una suerte de *Pathosformel* poco explícita del levantamiento. “Levantarse” se vuelve el gesto humano sin fin, de la naturaleza o las cosas que resisten, que permite imaginar el deseo de ir en contra un cierto estado de cosas. De este modo, afecto, gestos, palabras y movimientos se entrelazan para configurar el espacio común de la rebelión.

No es de extrañar que, para el catálogo de la muestra, Didi-Huberman convoque a Judith Butler, quien en los últimos años se ha dedicado a pensar el modo en que los cuerpos performan la política en escenarios complejos como los contemporáneos en los que se ha vuelto imperioso “ocupar la calle”. En su breve texto, Butler se pregunta concretamente quién se subleva en una revuelta, proponiendo que el “estallido” llega cuando se ha sobrepasado todo límite, cuando se ha padecido excesivamente y por demasiado tiempo. En este sentido, sostiene que “las revueltas siempre llegan tarde” (BUTLER, 2016, p. 23), cuando la indignación agrupa subjetividades de quienes “se han mantenido a ras del sueño o a los que han sido castigados de alguna forma, a aquellos para los que alzarse y mirar hacia adelante implica el riesgo físico de afirmar su dignidad” (BUTLER, 2016, p. 24). Así, sostiene que quienes

ocupan la calle ya no están dispuestos ni a evitar los “ojos de la justicia” ni a esquivar la tarea de alzar su propia mirada.

Como tal vez lo haya pensado Benjamin, la respuesta a un tiempo de desolación, como aquel que transcurría mientras escribía sobre la historia, sea la desobediencia o al menos el deseo de desobediencia. En los términos de Didi-Huberman, el levantamiento es una potencia, pero sus formas y gestos están siempre encarnados y se materializan en cuerpos en una temporalidad nueva. Como explica Villalobos-Ruminott (2021), siguiendo al historiador italiano Furio Jesi en su referencia a la sublevación y sus epifenómenos (revuelta, insurrección, levantamiento, huelga, rebelión, protesta, entre otros), lo que fundamentalmente inaugura un acontecimiento como la revuelta es una temporalidad no convencional, alejada del tiempo homogéneo y vacío que Benjamin tematizaba⁶. Precisamente, es comprendiendo a la revuelta en atención a sus diferencias con la revolución que Jesi, en su libro *Spartakus. Simbología de la revuelta*, propone pensar la revuelta como la suspensión del tiempo histórico. Allí donde se produce el auténtico momento de lo colectivo, intervalo entre el levantamiento y sus gestos, y la reacción normalizadora. En esta dirección, Andrea Cavalletti sostiene que la revuelta no instaaura el tiempo del sueño; por el contrario, podría decirse que “solo en el instante de la revuelta los hombres viven en un verdadero estado de vigilia” (CAVALLETTI, 2014, p. 22), que despierta de la temporalidad de la productividad burguesa, que presupone reticulación y soledad.

A diferencia de la revolución que orienta, precisamente, los objetivos finales en el largo plazo, la revuelta “suspende el tiempo histórico” y luego instaura “un tiempo en el cual todo lo que se cumple vale por sí mismo” (JESI, 2014, p. 63). Es decir, cada acción implica un compromiso aurático con el presente y la asunción de un riesgo. Tiempo y espacio históricos determinan la cuadrícula simbólica de la revuelta cuya estabilidad depende del instante y su apertura al refugio frente al “tiempo normal”. La revuelta, podría decirse, tiene un carácter catastrófico, aurático y traducible en *imágenes*. No ha de ser pensada en los términos de un proyecto con un sujeto histórico determinado y una teleología en algún sentido trascendente. En efecto, ha de cuidarse de no deslizar la revuelta de ese momento improgramado a “la lógica de

6 Hemos trabajado sobre la idea de suspensión en torno a los desarrollos de Furio Jesi y Walter Benjamin en el artículo “Historical time and Latin American uprising. on suspension as a critical moment” [LOSIGGIO Y TACCETTA, 2022].

un determinado despliegue histórico”, pues entonces se estaría sacrificando “su condición intempestiva, subordinando su fuerza a una determinada racionalidad política” (VILLALOBOS-RUMINOTT, 2021).

La revuelta como crítica

Podría seguirse la idea de que la imagen crítica es la que habita el intervalo entre la temporalidad convencional y el quiebre, sosteniendo una inquietud. El tiempo de alzar la mirada es un tiempo no convencional, un tiempo aurático que sostiene la tensión entre quiebre y producción y que instala la mirada y su respuesta como experiencia originaria. El tiempo homogéneo y vacío que tematizó Benjamin es un tiempo ciego, vacío de mirada (como el del ejército ruso que arremete en la escena de las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein sobre la que tanto trabajó Didi-Huberman). El tiempo de la revuelta se sostiene, precisamente, en una mirada que no cesa, en suspenso, que espera y soporta. Una mirada como imagen crítica, una fuerza que se materializa, pues como sostiene Didi-Huberman “toda potencia busca *hacerse sensible*” (2020, p. 233).

Pero, ¿qué es una imagen crítica? Una que inquieta y perturba, una imagen inconforme. Una imagen como quería Benjamin, originariamente dialéctica, aun cuidándose de asumir cualquier relación con la génesis de las cosas, pues “el origen no designa el devenir de lo que ha nacido, sino ciertamente de lo que está naciendo en el devenir y la declinación” (cit. DIDI-HUBERMAN, 2006: 12). De ahí que la revalorización del aura permita pensar este vínculo con la imagen a partir de confiar en ella como condición de posibilidad del aparecer -de la mirada- que no se agota en la diada lejano-cercano. Contra las posiciones más convencionales en torno a la lectura del aura en relación con la teoría y el ámbito del arte, es posible afirmar a la luz de lo desarrollado aquí que no se trata solamente de una categoría estética, sino de una condición política de la respuesta, de la mirada que se alza. El aura, convencionalmente desestimada por desaparecida, aparece en estos planteos como declinada, pero aún potente, como “sorprendente máquina de pensamiento, también una máquina destructiva, destinada a dismantelar la falsa identidad del concepto para propiciar una comprensión” (PERRET,

2007, p. 118). De alguna manera, frente a la unicidad del concepto, se inscribe la experiencia del aura que es también la experiencia de la imagen.

Al sostener estas ideas, resuenan las palabras de Alejandra Castillo en torno a la revuelta en Chile en octubre de 2019, quien sostiene que “la revuelta se planteó en y desde las *imágenes*” (GLAVIC Y PINTO VEAS, 2020), lo que parece reforzar la benjaminiana idea de Susan Buck-Morss en torno a que las *imágenes* “son un modo de presentar una idea” (COUSIDO et. al, 2017, p. 80). De ahí que no haya que pensar la revolución exclusivamente como la toma del poder del Estado, sino asumiendo que, de acuerdo con su dimensión originaria, mirar, tocar o participar de una imagen se vuelve el juego de lo cercano y lo lejano y permite pensar la experiencia aurática, tanto del contacto real o fantasmático, como la desaparición y la pérdida, de la política.

Pero nuevamente, ¿qué es una imagen crítica? Un ejemplo reciente puede *abrir* algún horizonte a estas ideas: después de más de tres semanas de protestas durante la revuelta en Chile se reportaron cerca de 200 personas con huellas traumáticas en sus ojos por los balines de goma disparados por los militares y los carabineros. Aun cuando podía creerse que el neoliberalismo no necesitaba ya los tanques en la calle ni militares armados en cada esquina porque alcanzaba con la introyección del miedo, el ingente número de apresados, ultrajados y torturados confirma una sospecha: frente a la revuelta, el Estado instala un régimen en el que no hay balas perdidas ni tiros al azar, sino la programación de la ceguera. No son suficientes las detenciones ni las desapariciones forzadas, también hay que impedir la imagen y dejar sin mirada al *pathos* de lucha. La mutilación de los ojos no es un símbolo; es un mecanismo de docilización y desaparición del aura. Alrededor de la revuelta y sus signos, habita lo más rancio del Estado neoliberal y sus políticas: la regulación de las *imágenes* y la imposición de un régimen de mirada sobre la realidad. Los ojos reventados por el Estado chileno protagonizan su propia revuelta y los cuerpos resilientes resisten.

Débiles, escorizadas, golpeadas, las miradas que finalmente se han alzado siguen mirando. Con su gesto inauguran un tiempo nuevo, que no solo quiere ver, sino regular el aparecer de sus *imágenes*; no solo quiere levantar la vista, sino instalar un régimen de visión para otra historia.

Referências

BENJAMIN, WALTER. Über einige Motive bei Baudelaire. En *Gesammelte Schriften* Band I-2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

BENJAMIN, Walter. Bello horror. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1987. Traducción de Jesús Aguirre.

BENJAMIN, Walter. Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1987. Traducción de Jesús Aguirre.

BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcis LOM, 2002. Traducción de Pablo Oyarzún Robles.

BENJAMIN, Walter. La vida de los estudiantes. En *Obras Libro II, vol. I*. Madrid: Abada editores, 2007. Traducción de Jorge Navarro Pérez.

BENJAMIN, Walter. La Bella Durmiente. En *Obras Libro II, vol. I*. Madrid: Abada editores, 2007. Traducción de Jorge Navarro Pérez.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2007. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.

BENJAMIN, Walter. L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (vierte Fassung). En *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012.

BENJAMIN, Walter. Was ist Aura? En *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. El Libro de los Pasajes de Benjamin: redimiendo la cultura de masas para la revolución. En *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca editora, 2014. Traducción de Mariano López Seoane.

BUTLER, Judith. Soulèvement. En DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. París: Gallimard, 2019, 23-37.

CAVALLETTI, Andrea. Prefacio. En JESI, Furio. *Spartakus. Simbología de la revuelta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2014, 7-30. Traducción de María teresa D'Meza.

COUSIDO, Diego, DÍAZ, Valentín, LÓPEZ SEOANE, Mariano. Entrevista a Susan Buck Morss. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* n° 4, 2017, 74-92.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2006. Traducción de Horacio Pons.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Desear, desobedecer. Lo que nos levanta, I*. Madrid: Abada editores, 2020. Traducción de Juan Calatrava y Alessandra Vignotto.

FARAH, Ivonne. Presentación. En DE SOUSA SANTOS, Boaventura. En *Revueltas. Indignación y otras conversas*. Bolivia: Proyecto Alice, 2015, 13-16.

GLAVIC, Karen y PINTO VEAS, Iván. Entrevista a Alejandra Castillo. *laFuga*, 24, 2020. Disponible: <https://www.lafuga.cl/alejandra-castillo/994>.

HANSEN, Miriam B. Benjamin's Aura. *Critical Inquiry* 34, pp. 336-375, 2007.

JESI, Furio. Spartakus. Simbología de la revuelta. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2014. Traducción de María teresa D'Meza.

LOSIGGIO, Daniela y TACCETTA, Natalia. Historical time and Latin American uprising: on suspension as a critical moment. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 15, n. 39, 133-154, 2022. Disponible: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1877>.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: FCE, 2005. Traducción de Horacio Pons.

MARX, Karl Y ENGELS, Friedrich. *Las revoluciones de 1848. Selección de artículos de la Nueva Gaceta Renana*. México: FCE, 2006. Traducción de Wenceslao Roces.

NAISHTAT, Francisco. Masa, aura y materialismo onírico. *Anthropology & Materialism* (online), número especial II, 2022. Consultado el 19 abril 2022. Disponible: <http://journals.openedition.org/am/2114>.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre la utilidad y perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999. Traducción de Germán Cano.

PERRET, Cristina. *Walter Benjamin sans destine*. Bruselas: La Lettre volée, 2007.

PUGLIA, Enzo. “Aura”. En COHEN, Esther (editora), *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

SANTOS, Boaventura de S. Las revueltas mundiales de indignación: su significado para la teoría y para la práctica. En *Revueltas. Indignación y otras conversas*. Bolivia: Proyecto Alice, 2015.

VARGAS, Mariela. Bello horror. La imagen de la revuelta en Walter Benjamin. *Agora. Papeles de Filosofía*, 35/1, 2016, 191-202.

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. Mito, destrucción y revuelta: notas sobre Furio Jesi. *Revista Diálogos Mediterráneos*, N°. 14, 2018, 155-174.

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. Recuperar la noche. Consultado en agosto 2022. Disponible: <http://carcaj.cl/recuperar-la-noche/>

TACCETTA, Natalia. Izquierda y melancolía. O de cómo pensar la acción estético-política. En LOSIGGIO, Daniela y MACÓN, Cecilia. *Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2017, 93-115.

TACCETTA, Natalia. Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante. En DEPETRIS CHAUVIN, Irene y TACCETTA, Natalia. *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019, 2015-238.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa, 2002.

RECEBIDO EM: 12/12/2022
APROVADO EM: 20/12/2022