

## Hacia una "experiencia del fin". Una lectura sobre la decadencia como clave de la temporalidad benjaminiana

Luciana Espinosa

Universidad de Buenos Aires-

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET)

lu.espinosa@gmail.com

### Introducción

En el presente escrito nos proponemos retomar críticamente una de las interpretaciones más habituales que se han hecho de la obra de Walter Benjamin, nos referimos a la idea de que sería posible encontrar como eje rector de su pensamiento una preocupación por el estatuto actual de la experiencia en términos de su imposibilidad o de su fin. Por cierto, dichas lecturas no se encuentran del todo desencaminadas en la medida en que reciben apoyo de algunos de los textos más emblemáticos del autor sobre el tema. Los casos de "Experiencia y pobreza" ["Erfahrung und Armut"] (1933), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" ["Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"] (1935) o "El narrador" ["Der Erzähler"] (1936) parecerían, en cierta medida, ofrecer elementos para sostener ese abordaje.

No obstante, nuestro interés estará centrado en argumentar en qué medida estas aproximaciones parecerían errar la dimensión específica de la temporalidad a partir de la cual debería entenderse el planteo benjaminiano sobre la experiencia. Pues si, en efecto, es posible entrever cierta idea de caducidad o precariedad en el modo en que Benjamin reflexiona sobre ella, se hace preciso también preguntarnos si, en sentido estricto, de lo que se trata allí es de su efectiva destrucción o desaparición.

Con lo cual, buscaremos exponer en qué medida la filosofía de Benjamin no respaldaría el ejercicio de una "fenomenología de las desapariciones", esto es, un relato sombrío y apocalíptico en torno a la clausura de los viejos horizontes de sentido en tanto esto repondría el esquema de una temporalidad vacía y homogénea tan criticada por el autor. Por el contrario, retomando la trama temporal suspensiva propia del pensamiento benjaminiano,

consideramos que lejos de sentenciar la clausura o acabamiento de la experiencia, de lo que se trata es de afirmar la peculiar dilatación de su fin como modo propio de su darse. En definitiva, justificaremos por qué entendemos que se trata, más bien, de concebir una "experiencia del fin" y no de sentenciar apresuradamente el "fin de la experiencia".

## I.

Comencemos centrándonos en algunos de los pasajes más relevantes de aquellos ensayos en los que Benjamin despliega su singular mirada sobre el presente en relación a las condiciones de la experiencia. Principalmente "Experiencia y pobreza", "El narrador" y "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

Si bien los mencionados escritos transitan tensiones temáticas en cierto punto diversas, a la vez presentan una importante afinidad, un tono que, en palabras de Adorno "muestra el mundo sólito en el eclipse que es su luz permanente"<sup>1</sup>. Cada uno, a su manera, esboza la descripción de un fenómeno en esa fase en que ya no es como era y exhibe, por ello mismo, la incertidumbre que este tránsito genera hacia otra conformación alternativa.

Si tomamos "Experiencia y pobreza", la caracterización es clara. Allí Benjamin da cuenta del panorama europeo que, como consecuencia del enorme desarrollo de la técnica tras la primera guerra mundial, ha quedado irreconocible. En un pasaje crucial, leemos lo siguiente:

la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un

<sup>1</sup> Adorno, T., *Prismas. Crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 248

campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano”<sup>2</sup>.

El diagnóstico no deja lugar a dudas, una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre y éste, indefenso, no encuentra lazo alguno que le permita proyectarse hacia el futuro, pero tampoco nada que lo habilite a vincularse con lo que ha sido. Siguiendo la lectura que efectúa A. Birnbaum en su artículo “*Fair avec peu. Les moyanes pauvres de la technique*”, podemos afirmar que la experiencia para Benjamin implica, además de una cierta permanencia de un lazo temporal entre presente y pasado, una trama cualitativa singular, esto es, un *plus* heredado producto de la continuidad de una serie de saberes prácticos que son recibidos como tradición y que posibilita la reproducción a futuro de ciertos modos de vida presentes<sup>3</sup>. Es decir, el tiempo, sin la posibilidad de ser articulado significativamente, carece de relevancia para el ámbito propiamente humano: la experiencia exige por lo tanto la reproducción de los modos de darse y de las formas de significarse de lo real para poder permitir al hombre continuar operando prácticamente en él. Sin embargo, lo que ha sucedido a comienzos del siglo pasado es que, producto de las modificaciones en las condiciones materiales de existencia, este lazo se debilitó y por eso Benjamin afirma que la experiencia ha quedado puesta en duda y su funcionalidad, cuestionada<sup>4</sup>.

373

JULIO  
2016

En una línea similar, tres años más tarde, nos encontramos con “El narrador”. Allí se retoma la depreciación de la experiencia comentada en el texto precedente pero a partir de un desprendimiento puntual, el caso de la narración. Recuperando la figura de N. Leskov, escritor y periodista ruso del siglo XIX, Benjamin expone las dificultades a las que se enfrenta esta “forma artesanal de la comunicación” basada en la presencia irreplicable de una voz cuya materia de relato es una experiencia que, en cuanto tal, atraviesa el tejido de la tradición para vincularse activamente con el ahora.

Así como ocurría con la experiencia en el artículo del ’33, en “El narrador” nos encontramos con una constatación tan fundamental como contundente: “el arte de narrar estaría tocando su fin”<sup>5</sup>. Unas líneas más adelante, en este mismo sentido, Benjamin agrega:

<sup>2</sup> Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp., 167, 168.

<sup>3</sup> Cfr., Birnbaum, A., “*Fair avec peu. Les moyanes pauvres de la technique*”, *Lignes* n° 11, p. 117-138.

<sup>4</sup> Cfr. Benjamin, W., Op. Cit., p. 168

<sup>5</sup> Benjamin, W., *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p. 239

es la misma experiencia la que nos dice que el arte de la narración estaría tocando a su fin. Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad (...) Diríase que una facultad que nos parecía inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada<sup>6</sup>.

Como sucedía con la experiencia pasa aquí con la narración: algo del orden del sentido y, fundamentalmente, de la presencia, parece suspenderse, desmoronarse. Con lo que podríamos pensar que experiencia y narración, lejos de ser tópicos aislados son para Benjamin temáticas mutuamente solidarias, que se implican una a la otra. Y lo hacen, de hecho, a partir de un elemento común: el presente como instancia en la que se pone en juego la tradición<sup>7</sup>. Por lo tanto, ante la avanzada sin precedentes de la técnica algunos elementos claves del vínculo con la realidad se han visto "desmentidos" y por ello mismo, el primado de la tradición fue puesto en duda y, por su intermedio también, las condiciones de permanencia y reproducción de la narración y la experiencia.

Por último, si tomamos ahora "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" -aunque sin ahondar en la enorme gama de tópicos que recorre ese texto-, allí vemos cómo se problematizan los efectos que la técnica ha tenido en el dominio de la experiencia estética. Fundamentalmente, "La obra de arte..." expone las repercusiones que la reproducción técnica de las obras ha inaugurado en el seno del arte moderno, pero no sólo allí, porque también se presentan -a modo de desprendimientos- algunos de sus efectos en el marco ampliado de la experiencia urbana<sup>8</sup>.

En ese singular escrito, de múltiples traducciones y reescrituras<sup>9</sup>, Benjamin presenta un concepto fundamental, nos referimos a la noción de "aura". Este término nombra el modo de ser de aquellas creaciones que, en tanto que originales, portan en sí la huella de su origen,

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 239

<sup>7</sup> Cfr. Comay, R., "Enmarcando la redención: aura, origen, tecnología en Benjamin y Heidegger" en Uslenghi, Alejandra. (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Eterna Cadencia ed., Buenos Aires, 2010, pp. 141, 178

<sup>8</sup> Cfr. Costello, D., "Aura, rostro, fotografía. Releer a Benjamin hoy" en Uslenghi, Alejandra. (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Eterna Cadencia ed., Buenos Aires, 2010, pp. 99, 140

<sup>9</sup> "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" es un ensayo del cual Benjamin elaboró varias versiones a lo largo de su vida, levemente modificadas entre sí. La redacción y publicación del ensayo, comúnmente, se ordena se ordena en cuatro versiones: (A) o Primera Definitiva que es de los años 1935-1936 pero que fue recién publicada en 1966; (B) o *Urtext* que es la que Benjamin consideraba la original (1934-1935); (C) o "versión francesa" o también "versión Klossowsky" se edita en *Zeitschrift für Sozialforschung* (cuando se editaba en París) en 1936 y (D) o Tercera Versión, de 1939, escrita en alemán y perdida hasta 1980. Cfr. Benjamin, W., *Estética de la imagen*, Buenos Aires, La marca editora, 2015.

esto es, se encuentran inscriptas en un espacio-tiempo irrepetible (su autenticidad) e incluidas en una tradición reconocible (su unicidad), lo que las hace portadoras de un plus que es su valor cultural el que, como un halo, las envuelve y torna esencialmente lejanas, inaproximables. Se comprende así que, desde esta matriz aurática, la experiencia del arte sea en última instancia individual e implique un ritual, una cierta distancia y un recogimiento ante la obra<sup>10</sup>.

Ahora bien, con la reproducción técnica de las obras (o con la posibilidad en potencial de ella, esto es, con la reproductibilidad técnica como horizonte) Benjamin sostiene que algo nuevo surgió: con la reproductibilidad "se marchita el aura de las creaciones"<sup>11</sup>. En otras palabras, la contención que esa "singular trama de espacio y tiempo"<sup>12</sup> –su aura– le ofrecía a la obra por medio de la presencia y la tradición de la cual surgían, entra en una fase de retroceso ante un modo alternativo de creación, circulación y acceso de las producciones artísticas. "La época actual, sostiene Benjamin, la época de la que somos contemporáneos, se caracteriza por la decadencia del aura"<sup>13</sup>.

Cabe entonces preguntar, ¿cómo debemos entender esta decadencia? ¿qué relación hay, si es que alguna existe, entre ella y el empobrecimiento de la experiencia y el tocar fin de la narración?

375

JULIO  
2016

A ensayar una respuesta a estos cuestionamientos nos dedicaremos en los apartados subsiguientes.

## II.

En los casos mencionados, la narración, la obra de arte y la experiencia, nos encontramos con instancias cuyas condiciones de ocurrencia se han visto conmovidas a comienzos del siglo XX. Sin embargo, es interesante reparar en un elemento puntual, en la manera en la que Benjamin efectúa esa caracterización.

Si nos atenemos estrictamente a la terminología que el filósofo berlinés emplea para dar cuenta de estos procesos, es notable que en ninguno de los casos encontramos un

<sup>10</sup> Benjamin, W., *Escritos franceses*, p. 171

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 168

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 169

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 169

vocabulario que remita definitivamente a la idea de clausura, cierre o final definitivo. De hecho, las expresiones con que califica esos tres diagnósticos, por el contrario, parecen resaltar el valor suspensivo de esta peculiar fase de su acontecer. Pensemos en los ejemplos citados: “el arte de narrar toca su fin” [*der Kunst des Erzählens zu Ende geht*] “caída en baja del valor de la experiencia” [*die Erfahrung ist im Kurse gefallen*], “una pobreza del todo nueva ha caído sobre el conjunto de los hombres junto con el desarrollo de la técnica” [*Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen*] o “decadencia del aura” [*der Verfall der Aura*]<sup>14</sup>. Todos ellos dan cuenta de una cierta caducidad o de un ocaso pero ninguno implica un compromiso con un cierre definitivo.

En una línea similar, G. Didi-Huberman, en su libro *Supervivencia de las luciérnagas* [*Survivance des lucioles*] (2009), hace una reflexión a partir de un pasaje de “El narrador”. Allí el francés repara, justamente, en el vocabulario benjaminiano sobre el cual afirma lo siguiente:

Cuando Benjamin nos dice que ‘el arte del relato tiende a perderse’ expresa al mismo tiempo un horizonte de fin (*Ende*) y un movimiento sin fin (*neigen*: propender, inclinarse, bajar) que evoca la cosa no como desaparecida sino como ‘en vías de desaparición’, que es lo que quiere decir el verbo *aussterben*: despoblarse, extinguirse, ir hacia la desaparición<sup>15</sup>.

Didi-Huberman nos propone aquí pensar el vocabulario de las obras de Benjamin desde el modelo del devenir y no desde las coordenadas fijas y definitivas de un estado alcanzado. Se trata para él, y acordamos con ello, de recuperar por su intermedio los matices filosóficos de un declive, de una merma o un descenso progresivo pero no de perseverar en la constatación una desaparición acontecida<sup>16</sup>.

Sin embargo, desde otras matrices de lectura nos encontramos con acercamientos que, sin atender a este punto y lejos de permanecer en la tensión a la que invita, dan un paso más y clausuran ese movimiento crepuscular decretando unilateralmente un acabamiento. Tal es el

<sup>14</sup> Todas las referencias a la obra de W. Benjamin en alemán se corresponden con la edición de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser de sus obras completas. Cfr. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Berlin, Suhrkamp, 1991

<sup>15</sup> Didi-Huberman, G. *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada, 2009, pp. 94, 95

<sup>16</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 95

caso de G. Agamben en "Infancia e historia" [*Infanzia e storia*] (1978), libro cuyo subtítulo reza, justamente, "Ensayo sobre la *destrucción* de la experiencia"<sup>17</sup>.

En ese escrito Agamben sostiene que "en la actualidad cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable", de hecho "nadie aceptaría como válida una autoridad cuyo único título de legitimación fuese una experiencia" en tanto "al hombre contemporáneo ésta le ha sido expropiada"<sup>18</sup>. Y, más adelante, agrega en una línea en la que vincula, justamente, experiencia y narración: "porque la experiencia no tiene su correlato en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato", ya nadie puede disponer de herramientas para garantizar ninguno de los dos<sup>19</sup>. Aquí Agamben confirma la distancia que existiría entre experiencia y saber, o mejor aun, entre experiencia y ciencia indudable para los hombres de la modernidad europea.

Vemos entonces cómo los fragmentos agambenianos aquí comentados parecen sobreinterpretar la "caída en baja del valor de la experiencia". Si bien esta lectura le permite al filósofo romano dar curso a su propia interpretación de la infancia como concepto clave para dar con esa "zona previa" a la entrada del sujeto en el lenguaje, ella cercena la potencialidad intrínseca de la caracterización suspensiva de la experiencia elaborada por Benjamin.

Otro caso interesante de recuperar es el de N. Bourriaud quien, desde su "estética relacional"<sup>20</sup>, reconoce una importante deuda con el pensamiento benjaminiano pero, a la hora de ponerlo en juego, opera un sutil y decisivo forzamiento. Una de las claves de su interpretación la encontramos en el concepto de "postproducción"<sup>21</sup>. Este nombra la imposibilidad de un momento cero en la creación de las obras ya que ellas siempre son intervención y, por ende, obras en relación. Desde este acercamiento, Bourriaud se

<sup>17</sup> Agamben, G., *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, p.7 La cursiva me pertenece.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>20</sup> En su libro *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud afirma que "el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente", pero también "un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar". De acuerdo con esta definición, la actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino incluso para existir. La obra carece de esencia, no es un objeto, sino más bien una "duración", el tiempo en que se produce el encuentro. Con lo cual, "la esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito." CFR. Bourriaud, N., *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 23

<sup>21</sup> Cfr. Bourriaud, N., *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007

compromete con la dificultad de acceder al momento aurático del arte tradicional en la experiencia artística contemporánea pero, lejos de mantenerla como posibilidad, la da por superada e imposible:

el arte moderno acompañó, discutió y precipitó ampliamente el fenómeno de la *desaparición* del aura de la obra de arte, brillantemente comentada por Walter Benjamin. (La era de la 'reproducción mecánica ilimitada' se impuso sobre ese efecto para-religioso que Benjamín definía como 'la manifestación irrepetible de una lejanía' propiedad tradicionalmente ligada al arte)<sup>22</sup>.

Así lo que vemos es cómo la era comúnmente denominada 'postaurática' no solo nombra una instancia sucesiva posterior a la era aurática sino que, además, aquella ahora se presenta como condición de posibilidad del arte mismo.

Ahora bien, más allá de lo productivas que puedan resultar estas apropiaciones en sí mismas, que de hecho lo son, tanto Bourriaud como Agamben parecerían dejar de lado ese espesor propio del carácter dilatorio que Benjamin estaría asignándole a la desvalorización de la experiencia (por nombrar unificadamente el caso de la narración y las obras de arte) y que es preciso ahora comprender. Para ello llevaremos a cabo un breve rodeo por la categoría benjaminiana de origen. Esta, creemos, funciona como un elemento central de su concepción de la temporalidad y nos permitirá iluminar el singular modo de permanencia o de supervivencia de lo que nunca acaba de finalizar. Así quizás podamos comprender la idea de Benjamin de que "nada de lo que ha acontecido se ha de dar para la historia por perdido"<sup>23</sup>. Idea que, creemos, puede aplicarse tanto a su diagnóstico de la decadencia del aura, como de la narración y la experiencia y que nos permite por eso mantenerlas incluso en su retirada.

### III.

En "Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento", el estudio introductorio con que se abre *El origen del drama barroco alemán* [*Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*] (1925), nos encontramos con un conjunto de posiciones metodológico-críticas que pueden ser leídas como una declaración de principios de buena parte del pensamiento

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>23</sup> Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, p. 338



benjaminiano<sup>24</sup>. Allí, tratando de justificar la necesidad de abordar el drama barroco alemán como material de trabajo propiamente filosófico, esto es, en tanto que idea, Benjamin efectúa una serie de desmontajes teóricos de algunas de las nociones a las que la disciplina filosófica tradicionalmente se ha abocado, entre las que se encuentran los conceptos de crítica y verdad pero también el de origen<sup>25</sup>.

Desde el título de la obra sobre el drama barroco aparece la centralidad de este concepto. ¿Quiere decir esto que estamos ante un escrito que expondrá las condiciones que hicieron posible el surgimiento de la poética barroca?, ¿se tratará de presentar el proceso por el cual hubo de remontarse Benjamin hasta aquella instancia originaria [*arché*] que, como fundamento, hizo posible la aparición del *Trauerspiel*? Ninguna de las dos aproximaciones es correcta. Desde el comienzo del ensayo, éste se desmarca tanto de un abordaje genealógico como de una aproximación arqueológica a la temática y, en su lugar, arriesgaremos, Benjamin lleva a cabo un "análisis monadológico"<sup>26</sup> del fenómeno en cuestión<sup>27</sup>.

Se hace preciso aclarar el presupuesto sobre el cual reposa este acercamiento, nos referimos al hecho de que "el origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por 'origen' no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar"<sup>28</sup>. Esto es, el origen, así concebido, permanece en lo originado y, en cierto punto, se vuelve indistinguible de aquél. Y Benjamin continúa: "lo originario se revela siempre solamente desde un enfoque doble que lo reconoce como restauración, rehabilitación por un lado, y, justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro"<sup>29</sup>.

Desde esta perspectiva no es dable asumir que el origen es una instancia primitiva, que se deja atrás como perimida y superada sino que, por el contrario, ella permanece abierta y en curso de tramar nuevas articulaciones con el porvenir desde un presente que, por eso mismo, no deja de engrosarse. No obstante, tampoco se trata de leer estas indicaciones como una confusa indistinción entre los momentos temporales. Para Benjamin, lo que ha sido

<sup>24</sup> Cfr. Ferber, I., *Philosophy and Melancholy*, California, Stanford University Press, 2013.

<sup>25</sup> Cfr. Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990

<sup>26</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 31

<sup>27</sup> Cfr. Didi-Huberman, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997 y Ferber, I., *Op.Cit.*

<sup>28</sup> Benjamin, W., *El Origen...*, p. 28

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 28

permanece y se conserva en el curso de su despliegue y, como presencia espectral, podría irrumpir en cualquier instante presente, volviéndolo a éste, por eso mismo, un "presente reminiscente"<sup>30</sup>.

De esta forma, la categoría benjaminiana de origen nos es útil para exponer el esquema de una temporalidad para la cual en el ahora hay elementos del orden de lo que ya ha sido pero, también, de lo que aún no tuvo lugar, una mirada que pondría de manifiesto la imposibilidad de pensar los hechos como intrínsecamente clausurados. De modo que estamos ante una concepción del origen que abandona la referencia a la sustancia y se presenta como pura dialéctica<sup>31</sup>: "el origen, afirma Benjamin, no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria"<sup>32</sup>.

#### IV.

Nuestro desvío por la idea de origen implícita en la concepción benjaminiana del tiempo, quizá nos permita entender ahora el singular modo de ser de esa fenomenalidad transicional con que habíamos caracterizado el decaimiento que Benjamin atribuía tanto a la narración, como a la experiencia y al arte aurático.

Un primer elemento a tener en cuenta y que surge del análisis es que el tratamiento que Benjamin realiza sobre este concepto de origen le permite articular una lectura de los fenómenos gracias a la cual éstos son puestos en inteligibilidad a partir de una estructura temporal compleja que hace de la decadencia no la antesala a un fin, no el período previo a la desaparición de algo que será, en adelante, superado sino que, por el contrario, la decadencia es ella misma parte del origen y por ende, reclama ser reconocida y afirmada en cuanto tal.

"No hay períodos de decadencia"<sup>33</sup> sostiene Benjamin en el *Libro de los pasajes* [*Das Passagenwerk*] pero esto, lejos de contradecirnos, corrobora nuestra posición en la medida en que acentúa el valor fundamental del que son portadores todos los instantes y todos los períodos para una historia que, como la benjaminiana, reconoce mesiánicamente que "sólo a

<sup>30</sup> Cfr. Didi-Huberman, G., *Lo que vemos...*, pp. 112, 113

<sup>31</sup> Benjamin, W., *El origen...*, p. 29

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>33</sup> Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2009, p. 460

la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Lo cual quiere decir (...) que su pasado es citable en *cada uno* de sus momentos”<sup>34</sup>.

Pero, además, hay otro posible sentido en el que esta exposición sobre el origen se comprometería con un abordaje alternativo de estos fenómenos en desmoronamiento. Nos referimos a su vinculación con la idea de una aproximación monadológica a la que aludíamos al comienzo. Pues en ella, en esa singular forma de abordar los fenómenos que Benjamin ya había utilizado extensamente en su acercamiento al drama barroco, encontramos la posibilidad de una comprensión fiel a la idea de una temporalidad no lineal, una temporalidad dialéctica y kairológica en la que el origen es concebido en toda su amplitud.

Si tal como Benjamin afirmaba recogiendo la expresión de K. Krauss en un epígrafe de las *Tesis sobre el concepto de historia*, que “el origen es la meta”, la idea de mónada vincula constitutivamente los extremos y habilita así un acercamiento filosófico a los fenómenos implicando siempre la totalidad de su desarrollo, el curso completo de su darse. De este modo, con la presencia de su pre y posthistoria, formando una unidad virtual siempre completa, comprendemos que “en ella reposa, preestablecida, la representación de los fenómenos como en su interpretación objetiva (...) Su exposición impone como tarea, nada menos, que dibujar la imagen abreviada del mundo”<sup>35</sup>.

381

JULIO  
2016

Imagen que para Benjamin no implica la tarea de encontrar los ciclos de la historia y decretarles un final, sino, mas bien, la posibilidad de reivindicarlos en una decadencia y un ocaso sin fin.

<sup>34</sup> Benjamin, W., *Escritos franceses*, p. 388

<sup>35</sup> Benjamin, W., *El origen...*, p. 31

## Bibliografía

- Adorno, Theodor, (1962). *Prismas. Crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel.
- Agamben, Giorgio, (2001) *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Benjamin, Walter, (2015) *Estética de la imagen*, Buenos Aires, La marca editora.
- Benjamin, Walter, (2012) *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Benjamin, Walter, (2009) *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal,
- Benjamin, Walter, (1991) *Gesammelte Schriften*, Berlin, Suhrkamp
- Benjamin, Walter, (1990) *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter, (1989) *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus
- Birnbau, Antonia, (2002/3) "Fair avec peu. Les moyanes pauvres de la technique", *Lignes* n° 11, p. 117-138. DOI: 10.3917/lignes1.011.0117. <http://www.cairn.info/revue-lignes1-2003-2-page-117.ht>
- Bourriaud, Nicolas, (2007) *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Bourriaud, Nicolas, (2008) *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Comay, Rebeca, (2010) "Enmarcando la redención: aura, origen, tecnología en Benjamin y Heidegger" en Uslenghi, Alejandra (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Eterna Cadencia ed., Buenos Aires, 2010
- Costello, David, (2010) "Aura, rostro, fotografía. Releer a Benjamin hoy" en Uslenghi, Alejandra (comp.) *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Didi-Huberman, Georges, (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Georges, (2009) *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada.
- Ferber, Illit, (2013) *Philosophy and Melancholy*, California, Standford University Press.