

EXPERIENCIA ESTÉTICA:

PLACER Y CONOCIMIENTO

JEAN-MARIE SCHAEFFER

DOBLE EXPOSICIÓN. ESCRITURA

PALIMPSÉSTICA Y TEXTURA DE IMAGEN EN LA

PROSA TARDÍA DE BENJAMIN

MICHAEL W. JENNINGS

SUMARIO

Jean-Marie Schaeffer

Experiencia estética: placer y conocimiento

Pág. 5

Michael W. Jennings

Doble exposición. Escritura palimpséstica y textura de imagen en la prosa tardía de Benjamin

Pág. 35

EXPERIENCIA ESTÉTICA:

PLACER Y CONOCIMIENTO

JEAN-MARIE SCHAEFFER

Jean-Marie Schaeffer

École des Hautes Études en Sciences Sociales

Experiencia estética: placer y conocimiento*

Traducido del francés por Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

Resumen

Desde la perspectiva de una filosofía natural, el presente trabajo esboza tres aproximaciones a la experiencia estética. En la primera parte, a la luz de la teoría de la señalización costosa o de la señalización honesta, postula una homología estructural entre el comportamiento de las aves de emparrado y los procesos cognitivos y apreciativos involucrados en la experiencia estética de los seres humanos. La segunda parte busca mostrar que la atención en el régimen estético se distingue de la atención común en varios niveles: a) se halla más bajo la dependencia de la atención (que bajo la dependencia del estímulo; b) no responde a procesos atencionales ascendentes automáticos, sino a procesos descendentes, que disminuyen el umbral de atención, beneficiando el desarrollo de capacidades discriminativas más finas; c) privilegia el estilo cognitivo divergente, mientras que la atención común privilegia la convergencia cognitiva; d) cultiva la categorización retardada, mientras que la atención común favorece la elevación rápida hacia una categorización generalizadora (la identificación y la clasificación de los objetos tratados). La tercera parte propone una caracterización heurística de la experiencia estética como una experiencia atencional (perceptiva, imaginativa, intelectual) con valencia hedónica (regulada por el placer y el displacer).

Palabras clave

Experiencia estética– teoría de la señalización costosa– atención–proceso cognitivo– valencia hedónica

* El presente artículo resume los contenidos principales del seminario “La experiencia estética” impartido por el autor en la Universidad Nacional de San Martín (Doctorado en Filosofía/Escuela de Humanidades, Doctorado en Historia (Instituto de Altos Estudios Sociales) del 13 al 19 de septiembre de 2013.

*Aesthetic Experience: Pleasure and Knowledge***Abstract**

From the perspective of philosophy of mind, this paper outlines three approaches to aesthetic experience. In its first part, in light of costly or honest signaling theory, it postulates a structural homology between the behavior of bowerbirds and cognitive and appreciative processes involved in aesthetic experience of human beings. The second part seeks to show that attention in the aesthetic regime is different from ordinary attention in several levels: a) it is driven by attention more than by stimuli; b) it does not respond to upstream attentional processes that are automatic, but rather to downstream processes, which diminish the attention threshold, bringing on the development of finer discriminative capabilities; c) it privileges the divergent cognitive style, while ordinary attention privileges cognitive convergence; d) aesthetic attention cultivates delayed categorization, while ordinary attention favors a rapid elevation towards a generalizing categorization (identification and classification of processed objects). The third part proposes a heuristic characterization of aesthetic experience as an attentional (perceptual, imaginative, intellectual) experience of hedonic valence (regulated by pleasure and displeasure).

Key words

Aesthetic Experience– Costly Signaling Theory– Attention –Cognitive Process –Hedonic Valence

(Recibido: 03/09/2013. Aprobado: 06/09/2013. Traducido: 8/10/2013). Traducción aprobada: 18/10/2013.)

¿Qué es la experiencia estética? La pregunta ha sido formulada ya múltiples veces y ha recibido las respuestas más diversas. No voy a buscar desarrollar ante ustedes una definición, que sin duda tampoco serviría de gran cosa. Me limitaré a presentar tres esbozos o fragmentos: me parece que reflexionando a partir de aquí podremos empezar a entender mejor en qué consiste.

Tres esbozos, por tanto. Cada uno tiene un pequeño título. El primero se llama: *El artista y su público*. El segundo: *¿Cuánto cuesta y qué reporta?* El tercero *¿Cómo funciona?*

1. EL ARTISTA Y SU PÚBLICO

Las aves de emparrado (*bowerbirds*) son una familia de pájaros cuyas especies viven principalmente en Australia y Nueva Guinea. Existen entre 18 y 20 especies. Deben su reputación especialmente al hecho de que los machos construyen arquitecturas complejas y muy decoradas, llamadas “emparrados” o gabinetes. La construcción está hecha a base de ramas de arbustos entrelazadas de manera notable. La decoración saca provecho de múltiples objetos tomados del medio ambiente y reciclados: flores, plumas, cintas, tapas de botellas, pedazos de vidrios rotos o de vajilla, utensilios de plástico robados (por ejemplo, en campings vecinos) y otras cosas de este tipo. Con frecuencia, el interior de los emparrados está “pintado” con un mejunje de bayas, corteza, carbón, saliva y tierra. La tarea ocupa a los machos una

gran parte del año: no escatiman su tiempo para construirlo, perfeccionarlo, repararlo y “reacondicionarlo”, por ejemplo reemplazando las flores marchitas. Las aves de emparrado satinadas de Australia, sin ir más lejos, inician la construcción del gabinete a principios de mayo aun cuando ésta es utilizada recién en los meses de octubre y noviembre.

¿Por qué tanta inversión en una construcción sin función “utilitaria” (pues no se trata de un nido para pichones)? En efecto, el gabinete forma parte de la vida amorosa de las aves de emparrado: es un elemento central en la estrategia de seducción del macho y desempeña un papel importante en la elección que la hembra hará entre sus pretendientes. Su función es triple. En primer lugar, como obra arquitectónica y decorativa, atrae la atención de las hembras que lo inspeccionan minuciosamente. Luego, desde el momento en que la obra ha convencido a la hembra de que vale la pena interesarse de más cerca en el arquitecto en cuestión, funciona como una sala de espectáculos. De hecho, la hembra se coloca en el interior del emparrado y observa al arquitecto –el macho– ejecutar la fase crucial de operación de seducción: una danza acoplada a un espectáculo sonoro. Mientras danza, el macho emite todo tipo de sonidos, en parte miméticos (imitando a otras aves), en parte automiméticos (imitando sus propios gritos de amenaza). Finalizado el cortejo, el macho intenta naturalmente aparearse con la hembra sin pedirle su opinión. El gabinete cumple entonces su tercera función: como el macho debe dar una vuelta alrededor para conquistar a la hembra, ésta tiene tiempo de levantar vuelo y evitar una copulación forzada, preservando así su libre elección.

Como se desprende del uso que en esta descripción hago de los términos “arquitectura”, “decoración”, “canto”, “observación” y “elección de preferencias”, sugiero que todo esto tiene que ver con lo que entre los seres humanos llamamos creación artística y relación

estética: creación plástica y coreográfica por parte del macho, atención y apreciación estética por parte de la hembra. Esta conjetura aparentemente choca con una multitud de objeciones y críticas. Las dejaré de lado, salvo para precisar que, al interesarme en el problema de las conexiones entre las arquitecturas las aves de emparrado y la relación estética, no quiero defender la hipótesis de que las prácticas artísticas y estéticas están al servicio de la selección sexual. Mi enfoque pretende ser estructural y no funcional. Sólo sostengo que la estructura de la producción poética o actancial por un lado y la de la actividad atención por el otro, a través de las cuales se efectúa la selección sexual entre las aves es homóloga a la estructura de la producción artística y de la relación estética en los seres humanos.

Como voy a ocuparme sólo de la experiencia estética, prescindo de lo que pasa del lado del macho, del lado del artista, aunque es fascinante. Una sola indicación: el rasgo más interesante del gabinete es que está construido para ser visto y evaluado. Contrariamente al nido que construye la hembra, no funciona como una estructura de uso transitivo, sino como un elemento de un *display*, de una exhibición: a través del emparrado el macho anuncia su valor. Lo mismo cabe decir del cortejo: está temporalmente delimitada como una secuencia ritualizada que sigue un guión estructurado. El tiempo del cortejo no es, pues, el tiempo de interacciones comunes. Está despragmatizado.

Pero vayamos a la hembra. La primera cosa que notamos es que el tiempo de la atención apreciativa de la hembra se desarrolla en un lugar específico –un teatro– que el macho pone a su disposición, a saber, el emparrado. El tiempo de atención apreciativa está por lo demás ritualizado, del mismo modo que el del cortejo del macho. Está organizado secuencialmente en tres fases. Primero hay una fase de inspección visual del emparrado. Le sigue la instalación de la hembra en su interior, que da la señal para el inicio del cortejo y, por tanto, la

observación de este cortejo por parte de la hembra. Luego está la fase del juicio apreciativo conclusivo que se traduce eventualmente en una señal de consentimiento al apareamiento o en el vuelo de la hembra que significa su juicio negativo. El apareamiento en sí no forma parte del tiempo ritual sino que hace al *business as usual*. Lo importante para nuestro propósito es que para el ritual pueda funcionar hace falta que la hembra, en el plano cognitivo tanto como en el de las reacciones afectivas, procese el conjunto de la situación como una situación no de interacción directa sino de *display* dirigido a ella. Hace falta especialmente que procese las señales emitidas por el macho como señales autorreferenciales, es decir, que no tienen otra intención que su emisión misma, y, cuyo objetivo reside más precisamente en los rasgos cualitativos de esta emisión. Debe ser capaz de procesar todos los estímulos – la estructura del emparrado, la decoración, los colores, la danza y las vocalizaciones del macho – neutralizando sus propios circuitos reaccionales breves, es decir, los circuitos en los cuales un estímulo se acopla con una reacción comportamental inmediata. Así, no debe tratar las bayas que decoran el emparrado como objetos para picotear sino como objetos para inspeccionar. Es más, no debe procesar las señales intensas del macho reaccionando a su contenido, esto es, a lo que sería su significación en un contexto no ritualizado.

Vimos que las actividades ligadas al cortejo requieren un gran gasto de energía: son costosas en términos de tiempo y esfuerzo. En biología, existe una teoría que ha sido desarrollada especialmente para poder dar cuenta de tales situaciones que parecen difíciles de explicar desde una perspectiva evolutiva: es la teoría de la señalización costosa (*costly signaling*) o de la señalización honesta (*honest signaling*). La idea es la siguiente: el macho busca venderse, es decir, “convencer” a la hembra de que es el mejor. Pero ser el mejor en términos de aptitud biológica es una cualidad que no es directamente manifiesta: es,

por tanto, muy difícil para la pareja saber si la señal que interpreta como una demostración de la aptitud del macho es una señal fiable. Ahora bien, es importante que sea fiable para que las posibilidades de su descendencia biológica sean maximizadas. Los machos, por su parte, no tendrían (no tienen) ningún interés en hacer trampa. Estamos, pues, en una situación comunicativa en la que hay intereses divergentes entre las partes y atributos que varían en calidad, intensidad o grado entre los sujetos que emiten señales, pero que son difíciles de percibir directamente.¹ ¿Por qué medios se puede evitar el engaño? La respuesta dada por la teoría de la señalización costosa es que hace falta que las señales estén hechas de manera que, si se emite, ello implica que se posee la calidad que se señala. Esta condición se cumple cada vez que la señal constituye un *handicap* en términos de supervivencia para el macho que la exhibe. Tal es el caso del rabo del faisán o la cola del pavo real y muchas otras señales de exhibición de los machos. La larga extensión de esos apéndices constituye una desventaja relativa importante cuando los machos deben levantar vuelo para escapar de un depredador, del mismo modo que su coloración muy vistosa hace que les resulte más difícil ocultarse.

Está claro que el costo para el que emite la señal y el beneficio para el que interpreta reside en el hecho de que la emisión misma de esa señal de *handicap* depende de las cualidades *reales* de emisor. Si se es capaz de producir tal señal, es porque se posee efectivamente las cualidades que se señalan, pues son esas mismas cualidades las que

¹ Se encontrarán exposiciones de la teoría de las señales costosas en: John Maynard Smith/ David Harper, “Animal Signals: Models and Terminology”, *Journal of Theoretical Biology*, No. 177, 1995, 305-311; Amotz Zahavi, “Mate selection – A Selection for a Handicap”, *Journal of Theoretical Biology*, No. 53, 1975, 205-213; Amotz Zahavi/Avishag Zahavi *The Handicap Principle*, Oxford University Press, 1997; Alan Grafen, “Sexual Selection Unhandicapped by the Fisher Process”, *Journal of Theoretical Biology*, No. 144, 1990, 473-516.

hacen posible su producción. Por ejemplo, el tamaño de la cola del pavo real macho señala de manera honesta su aptitud, pues si es capaz de enarbolar una señal de tanto *handicap* (tan costosa), es porque ha sobrevivido a pesar de esta desventaja (cuanto más larga es la cola, mayor es el riesgo de ser atrapado por los depredadores) y por tanto posee efectivamente las cualidades señaladas. En la medida en que el costo traduce de manera directa las cualidades realmente poseídas, una señal costosa es una señal que no se puede simular: por eso es intrínsecamente honesta. La situación es en consecuencia muy diferente de la que tiene lugar con las señales no costosas. Éstas son fácilmente simulables. El ejemplo más elocuente, si puede hablarse así, es el lenguaje: es el tipo mismo de señal no fiable. Sería muy fácil para mí pavonearme delante de ustedes desfilando y decir “Yo soy el más fuerte”, a pesar de ser un flacucho sin músculos. Si ustedes son crédulos, puedo fácilmente manipularlos, ya que es muy sencillo afirmar soy el más fuerte sin serlo realmente. En cambio, cuando lo que vale como señal para transmitir ese mensaje es la aplicación efectiva de esta fuerza (por ejemplo, en un combate ritual), no puedo ya engañar, pues la emisión misma de la señal (por caso, mi victoria en el combate) es el resultado directo de la calidad señalada. Y a la inversa, si pierdo, no puedo emitir la señal en cuestión.

La teoría de la señalización es muy astuta, pero como tal posee una limitación intrínseca. En efecto, se dice que la señal es costosa para su emisor (por ejemplo, el macho de las aves de emparrado), pero que yo sepa nadie se ha preguntado por el costo del procesamiento *receptivo* de esa señal (en nuestro caso, el costo para la hembra). De hecho, cuando se reflexiona sobre la actividad de la hembra durante el cortejo, lo primero que se observa es que, así como el macho se dedica a actividades de construcción y comunicación que no pueden justificarse en nombre del principio de economía, la hembra se enrola en un proceso de sobreinversión cognitivo (atencional) en compa-

ración con la atención que le acordaría a estímulos del mismo tipo fuera del ritual del cortejo. He indicado que, para que el ritual pueda funcionar, es necesario que la hembra, tanto en el plano cognitivo como en el de las reacciones afectivas, procese el conjunto de la situación como una situación no de interacción directa sino de *display* dirigido a ella. Más precisamente, hace falta que sea capaz, como hemos visto, de procesar todos los estímulos pertinentes –la estructura del emparrado, la decoración, los colores, la danza y las vocalizaciones del macho– neutralizando sus propios circuitos relacionales breves, esto es, los circuitos en los que un estímulo está acoplado a una reacción comportamental inmediata. Esta neutralización de los circuitos relacionales breves y su reemplazo por circuitos de procesamiento cognitivo autoreconductor hace que su actividad atencional sea una actividad de procesamiento costoso, es decir, que se caracteriza por una sobrecarga atencional (*attentional overload*) que no puede ser simulada. ¿Por qué no puede ser simulada? Simplemente porque la hembra sólo puede entrar en el ritual y permanecer en él y ser, por tanto, receptora de la señal, si sincroniza su actividad atencional con la actividad de emisión del macho, es decir, si se enrola, en el nivel atencional, en la misma lógica en la que se enrola el macho del lado de la creación de la señal.

Mi hipótesis es que, por todos estos rasgos, los procesos cognitivos y apreciativos de la hembra son homólogos a los que operan en la experiencia estética humana. Advuértase que no estoy diciendo que la hembra vive una experiencia estética, sino únicamente que la inflexión de los procesos cognitivos y su vínculo con una apreciación positiva o negativa son homólogos a lo que distingue a la experiencia estética de otros investimentos cognitivos de los seres humanos. Tratemos de ver un poco más de cerca cuáles son los rasgos distintivos de la experiencia estética.

2. ¿CUÁNTO CUESTA Y QUÉ REPORTA?

Se puede demostrar que las situaciones que reagrupamos bajo la expresión “experiencia estética” están marcadas por una *inflexión* particular de la dinámica atencional que se enrola en el mismo orden de procesamiento costoso de la señalización. Es posible dar cuenta de ello estudiando los rasgos por medio de los cuales la inflexión estética de la atención se distingue de la atención común:

a) En la atención estética, el procesamiento ascendente de la información – a saber, el procesamiento que es dirigido por el estímulo (*stimulus-driven*)– es contrabalanceado con una importancia central acordada a los procesamiento llamados descendentes, esto es, guiados por la atención (*attention-driven*). Esto permite comprender por qué se opone tan a menudo la atención estética a la atención común, calificando la primera de activa y la segunda de pasiva. Literalmente hablando, esta oposición no tiene sentido: la atención en el régimen ascendente no es en modo alguno pasiva, ya que las diferentes etapas de procesamiento de la información son el lugar de operaciones de selección y no de un registro pasivo (basta pensar en el procesamiento de la señal visual). Pero podemos entender por qué se ha podido tener la impresión de una pasividad del procesamiento ascendente y una actividad en el caso de la inflexión estética. La primera, al menos en el contexto ecológico familiar, es en gran parte “automatizada” y sin experiencia fenomenal subjetiva pregnante (piénsese en la manera en que procesamos, por ejemplo, las informaciones que nos son transmitidas por las luces de tránsito); en cambio, en el régimen estético, el procesamiento está fuertemente investido por la conciencia fenomenológica, por una atención acordada a los *qualia*, si se quiere, y más generalmente por una exploración atencional sobreinvertida: escrutamos el cuadro, escuchamos activamente el flujo sonoro, leemos el texto sin saltarnos las palabras, etc. Va de suyo que la expe-

riencia estética no es el único tipo de experiencia en la que los procesos atencionales descendentes son centrales: lo mismo vale para la investigación cognitiva llevada a cabo por toda clase de ciencias. Sin embargo, veremos más adelante que el motor no es el mismo en los dos casos: es exterior en este último caso (queremos obtener un conocimiento fiable sobre el mundo), mientras que es endotético en el caso de la experiencia estética (queremos seguir explorando la obra).

b) La consecuencia más importante de la intervención masiva del procesamiento descendente guiado por la atención es un aumento de nuestras capacidades de diferenciación cognitiva, ya sean perceptuales o categorizantes. En resumen, la atención estética nos recompensa dotándonos de una capacidad de discriminación (perceptiva, pero también categorial y emotiva) más fina. En términos más técnicos, esto se expresa diciendo que los procesamiento descendentes llevan a una disminución del umbral de atencionalidad. En el caso de la percepción, al que me limitaré aquí, los procesamiento descendentes conducen más precisamente a lo que se llama aprendizaje perceptual. Este fenómeno del aprendizaje perceptual – es decir, de la disminución del umbral atencional– ha sido estudiado especialmente por Merav Ahissar y Shaul Hochstein.² Estos autores parten de la hipótesis de que, por lo general, la diferencia que constatamos en las cualidades de discriminación perceptual de los individuos no se puede explicar por el hecho de que unos tengan a su disposición más información que otros. Lo que limita la performance ingenua en el ámbito de la discriminación visual – por ejemplo, cuando nos hallamos frente a un cuadro en un museo– no es que en los sujetos no ejercitados la información pertinente falte en las representaciones neuronales de entrada, sino que no tienen acceso a ella. En otras palabras, el mismo

² Merav Ahissar/Shaul Hochstein, “The Reverse Theory of Visual Perceptual Learning”, *Trends in Cognitive Sciences*, Vol 8, No. 10, 2004, 457-464.

estímulo visual da nacimiento *grosso modo* a las mismas representaciones neuronales de entrada en todos los sujetos. Éstos se distinguen únicamente en lo que concierne a su capacidad o no de *acceder*, gracias a una estrategia descendente, es decir, guiados por una tarea atencional, a tal o cual nivel de ese procesamiento ascendente. La teoría de la jerarquía inversa (*reverse hierarchy theory*) plantea, pues, que la mejora del rendimiento perceptual se debe en gran parte a los procesos descendentes y, más precisamente, a una cascada de transformaciones que refuerzan la información pertinente y debilitan la información no pertinente.

Ahissar y Hochstein parten de la situación de los sujetos ingenuos. Sus performances se rigen por una selectividad atencional que se ubica en la cima de la jerarquía visual. Como observan estos autores, no hay que malinterpretar la expresión “sujetos ingenuos”: en realidad, se trata de “expertos del sentido común” (*common-sense experts*). En efecto, las representaciones de alto nivel a las que tienen acceso atencionalmente resultan de una categorización visual ultra-rápida (del orden de 150 milisegundos). La rapidez alcanzada constituye un umbral que no puede ser sobrepasado. La performance ingenua es realmente una performance ultra-experta; simplemente, sólo es eficaz para los estímulos que se encuentran con mayor regularidad, para escenas visuales estándar ecológicamente pregnantes. Cuando un estímulo está demasiado alejado de ese repertorio común, el procesamiento “automatizado” ascendente no consigue transmitir la información que sería explotable por la atención consciente. Ahora bien, lo interesante es que este fracaso provoca la activación de procesamiento descendentes, esto es, de procesamiento guiados por la atención, que toman el relevo de procesamiento ascendente automatizado y son capaces de remodelar poco a poco los niveles cada vez más bajos del procesamiento de la información perceptiva:

Su capacidad para acceder a los niveles bajos refleja transformaciones en las propiedades de integración de las neuronas del nivel elevado, cambios que acrecientan el peso de los insumos que son pertinentes para la tarea visual en cuestión y reducen el peso de los *inputs* de bajo nivel que no son pertinentes. De este modo las propiedades selectivas de estas neuronas son modificadas. Estos cambios de peso ocurren en etapas, comenzando en los niveles más elevados y descendiendo gradualmente a niveles cada vez más bajos a lo largo de la jerarquía inversa. Para que estas transformaciones puedan tener lugar hace falta una conducción descendente. Las neuronas que cambian son aquellas cuyos *outputs* fueron seleccionados previamente como *input* pertinente para el nivel inmediatamente superior.”³

Esta plasticidad neuronal, cabe agregar, existe hasta en niveles muy bajos; de hecho, hasta en la corteza visual primaria.

La hipótesis que planteo es que la atención acordada de manera regular y sostenida a los estímulos (visuales, sonoros, etc.) inéditos o

³ Un estudio de Avi Karni y Dov Sagi, “Where Practice makes Perfect in Texture Discrimination: Evidence for Primary Visual Cortex Plasticity” (*Proceedings of the National Academy of Science*, Vol. 88, June 1991, 4966-70) ha mostrado así que un aprendizaje que se apoya sobre estímulos muy simples, en los que sólo varían la orientación del primer plano y del *background*, conduce a un aprendizaje local retinotópico, es decir, que no es transferible a otra ubicación en el interior del campo visual (por ejemplo, otro cuadrante), que es específico para la orientación del *background* y esto de manera asimétrica (si la orientación del *background* sigue siendo la misma, uno puede cambiar la orientación del punto de mira sin perder la competencia acrecentada por el aprendizaje; si uno por el contrario cambia la orientación *background*, no hay transferencia del aprendizaje) y que es monocular (si uno entrena un solo ojo, el aprendizaje no es transferido al otro ojo). Ahora bien, sabemos que el procesamiento retinotópico, monocular y específico para una orientación dada de los estímulos visuales se produce en la corteza visual primaria (V1). Esto implica, por tanto, transformaciones a este nivel y, en consecuencia, una plasticidad al nivel de la corteza visual primaria.

complejos, inflexión que es típica de la atención en el régimen estético, es susceptible de inducir tal proceso de aprendizaje *top-down*. Disminuyendo los umbrales de atencionalidad, la conducta estética deviene, entre otras cosas, el lugar de aprendizajes perceptuales intensos; por ejemplo, en el dominio visual o sonoro. Es claro que el costo y el beneficio se condicionan recíprocamente; para acceder al beneficio –de capacidades discriminativas más finas– es necesario pagar este precio –un procesamiento más costoso de la información– pues los procesamientos descendentes guiados por la atención son mucho más costosos que los procesamientos ascendentes automáticos.

c) La atención en el régimen estético se caracteriza por una exploración polifónica desjerarquizada que establece vínculos entre las diferentes capas del objeto, a expensas de la exploración jerárquica ascendente, que apunta a fijar por la vía más económica de las creencias endóxicas estables. Esta diferencia permite distinguir la relación estética de nuestro ser en el mundo no es estético. En efecto, en la atención común, los procesos cognitivos son siempre altamente esquematizantes. Concretamente, cuando encontramos un estímulo perceptivo, tratamos de asociarlo de la manera más económica posible a un *maximum* de propiedades no ocurrentes en la percepción misma. Esta categorización transperceptual se torna posible por la asociación de la entidad percibida con una categoría general. Esta asociación es seguida de la atribución a esta entidad de identificadores categoriales en cuestión fuertemente correlacionados con ejemplificaciones ya conocidas de esta categoría. En pocas palabras, se trata de un *short-cut* que disminuye la complejidad de la información perceptiva y la religa de la manera más económica posible con una modelización cognitiva. Estos esquemas perceptivos que reducen la información perceptual a un *minimun* operan con frecuencia desde el nivel preatencional: por ejemplo, cuando se nos muestra durante una

fracción de segundo un triángulo desprovisto de uno de sus vértices, vemos de hecho un triángulo entero, lo que se interpreta como indicación de que un mecanismo anticipatorio indicación ha reemplazado las formas vistas por la forma esperada. Los mecanismos de esquematización desempeñan también un papel central en el nivel de la diferenciación categorial de naturaleza conceptual: bajo las denominaciones diferentes de “esquemas”, “prototipos”, “horizonte de expectativa”, han sido estudiados por disciplinas tan diversas como la psicología cognitiva, la psicología social, la sociología del conocimiento, la fenomenología descriptiva o la hermenéutica. En todos los casos, su función es disminuir la cantidad de información procesada para asegurar su integración lo más rápidamente posible en el *stock* de situaciones familiares.

Ahora bien, en el marco de la experiencia estética, la percepción y la categorización ya no operan según el principio de economía. El aumento más rápido y más económico hacia la generalidad ya no es su objetivo. Lo que se privilegia al contrario es lo que Ronald W. Hepburn llamó la “complejidad contextual”⁴: la exploración polifónica predomina sobre el procesamiento jerárquico. Esto no significa necesariamente que el campo de la percepción sea más importante que el de la discriminación intelectual, sino más bien que en lugar de una relación múltiple entre el nivel inferior y el nivel superior (de múltiples estímulos para una categorización esquematizante) se privilegia la búsqueda de relaciones de múltiplo a múltiplo (de múltiples estímulos para esquematizaciones múltiples), esto es, una dinámica de exploración paralela más que la integración serial. La noción de desjerarquización relativa es importante en tanto permite comprender la particularidad de los aprendizajes en el marco de la relación estética.

⁴ Ronald W. Hepburn, “Aesthetic Appreciation of Nature”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 3, 1963, 195-209.

En el modelo de Ahissar y Hochstein, el aprendizaje conduce a un movimiento de generalización que restablece el dominio de un procesamiento ascendente sobre el *feed-back* el descendente. Cuando la experiencia estética desarrolla tal fijación, ella misma regresa a la atención común y, por tanto, ya no es estética. Es el caso, por ejemplo, de la experticia en el dominio artístico, que una variante de la percepción visual ecológicamente eficaz. La teoría de Ahissar y Hochstein ayuda a entender por qué desde el momento en que hay percepción de experto ya no hay atención en el régimen estético: nos encontramos de nuevo en una situación del procesamiento mayoritariamente ascendente, es decir, *stimulus driven* y no *attention driven*.

Esto permite mostrar que en este caso el verdadero carácter costoso de la señal estética no radica en su contexto comunicativo o pragmático (su rareza, su función de signo de prestigio), sino en su procesamiento propiamente cognitivo. Una estrategia artística posible para movilizar la atención visual del espectador consiste, pues, en crear obras decepcionantes al nivel del procesamiento ascendente inicial y, al mismo tiempo, capaces de provocar fuertes procesos de *feedback* descendente. Se puede pensar, por ejemplo, en la forma en que Matisse y Bonnard, en al menos parte de sus obras, ponen en tensión el principio de profundidad, la ortogonalidad si se quiere, y el principio de superficie.

d) Por último, la inflexión de la atención en el contexto estético corresponde a un estilo atencional específico. La noción de “estilo atencional” debe entenderse como una especificación de la noción de “estilo cognitivo”. Esta última noción se utiliza en psicología para dar cuenta de las diferencias en el perfil cognitivo de los individuos. Concretamente, un estilo cognitivo corresponde a una manera específica de procesar la información, de la resolver los problemas.

Aunque existen numerosas clasificaciones de estilos cognitivos, en general se distinguen dos: el estilo convergente, por un lado, y el estilo divergente, por el otro. Éstos se diferencian esencialmente por el hecho de que el estilo convergente pretende integrar lo más rápidamente posible las informaciones en contextos globales que los estabilizan, mientras que el estilo divergente acepta situaciones de coherencia global más débil y moviliza menos los contextos globales (es más localista en cierta manera).

Trabajos llevados a cabo durante más de medio siglo han demostrado que la disposición al estilo cognitivo divergente es proporcional a la capacidad de un individuo para soportar la categorización retardada (*delayed categorization*). Esta capacidad es central en el caso de la relación estética. Daré un ejemplo: la capacidad de apreciar la poesía. Diversos estudios han demostrado que cuanto menos se remite un lector al código fonético en el procesamiento del lenguaje menos sensible es a la poesía, porque no es particularmente sensible a las rimas y asonancias. A la inversa, cuanto más capaz es de retrasar la categorización semántica la información sensorial precategorial aumenta y, por tanto, la forma sonora es experimentada más plenamente. Algunos lectores tienden a invertir más fuertemente el nivel fonético y a partir de allí a “descender” al nivel de la sonoridad no codificada, mientras que otros procesan el nivel fonético de manera automática para ascender al nivel semántico. Estas disposiciones son disposiciones generales que no se limitan a la poesía, pero las personas que tienen una disposición a prestar atención al nivel fonético y la materialidad son evidentemente más capaces de apreciar todo lo que en la poesía pone de relieve de estos niveles, en primer lugar la rima.

Podemos ver claramente aquí que la atención estética se correlaciona positivamente con el estilo cognitivo divergente, ya que la disposición a prestar una atención sostenida a la materialidad sonora es propor-

cional a la capacidad de un individuo para categorización retardada (*delayed categorization*).

3. ¿CÓMO FUNCIONA?

El aspecto enigmático de la relación estética reside en el hecho de que es una actividad costosa en términos de investimento cognitivo y que ese costo no se puede simular. ¿Para qué entonces entregarse a ella? ¿Por qué, por ejemplo, cuando miro un cuadro representando una crucifixión, no dejo de contemplarlo una vez que identifiqué su contenido? ¿Por qué, cuando leo una novela policial, no salto del principio a la última página para conocer el desenlace? ¿Para qué demorarnos? Se responderá: puesto que la obra es bella, me causa placer, etc. En otras palabras: ¿me demoro porque obtengo satisfacción de esta atención costosa, como la hembra del ave de emparrado que continúa inspeccionando el gabinete porque su construcción, sus colores, etc., le “placen”? Ciertamente. ¿Pero cómo funciona esto?

Debemos partir del hecho de que, en tanto seres vivos inmersos en una ecosfera no humana y humana, nuestra relación cognitiva con el mundo vivido está en la base del orden pragmático y no se halla distanciada. Esta relación es la mayor parte del tiempo intrínsecamente evaluativa, pues las informaciones que procesamos se refieren a entidades, situaciones, etc., con las cuales interactuamos y que, por tanto, son capaces de afectarnos positiva o negativamente. En términos de procesos mentales, esto se traduce en el hecho de que el procesamiento cognitivo se acopla en general con lo que se llama técnicamente un “cálculo hedónico”. Este cálculo evalúa en tiempo real el valor positivo o negativo de los objetos, acontecimientos, etc., que procesamos cognitivamente. Cuando esta evaluación accede a la atención, lo cual no es siempre el caso, es experimentada como placer o displacer.

La experiencia estética se halla también íntimamente vinculada a dicho cálculo hedónico, pero funciona de manera bastante particular. En primer lugar, en los regímenes de atención no estética, el calculador hedónico tiene como función principal evaluar el valor pragmático del objeto de atención. Ahora bien, en el régimen estético estamos por definición en una relación despragmatizada. Desde luego, el conocimiento perseguido por sí mismo define también una situación de despragmatización. Y sin embargo, no diremos sin duda que es estética. La diferencia esencial parece residir en el hecho de que, en el caso de la atención estética, el cálculo hedónico no sólo acompaña la atención sino que la modula de atención o la regula directamente: cuando escucho música, la relación apreciativa no sólo no se establece con el fin de la escucha y está presente todo a lo largo de ella, sino que sobre todo *modula* la escucha. En términos técnicos: en el caso de la relación estética, el calculador hedónico actúa directamente por *feed-back* sobre la atención bajo la forma de un desvío preferencial en favor de su ampliación o su disminución, incluso de su continuación o su interrupción.

Esto entraña una segunda diferencia, aún más importante: cuando se admite que la apreciación estética actúa por *feed-back* sobre la atención misma, esto parece significar que lo que es apreciado no es directamente el objeto, sino la atención puesta en ese objeto. Ahora bien, fuera de la relación estética, el regulador hedónico no evalúa la atención como proceso, sino los objetos de la atención. La actividad perceptual en situación normal no puede de todas formas ser regulada por el calculador hedónico que se apoya en esta misma actividad, ya que lo importante es la exactitud de la información transmitida. Una atención que fuera regulada por su índice hedónico interno correría el riesgo de ser demasiado sesgada. Esto nos ayuda a comprender por qué la instauración de la relación estética implica siempre la constitución de un enclave protegido que nos permite desviar nues-

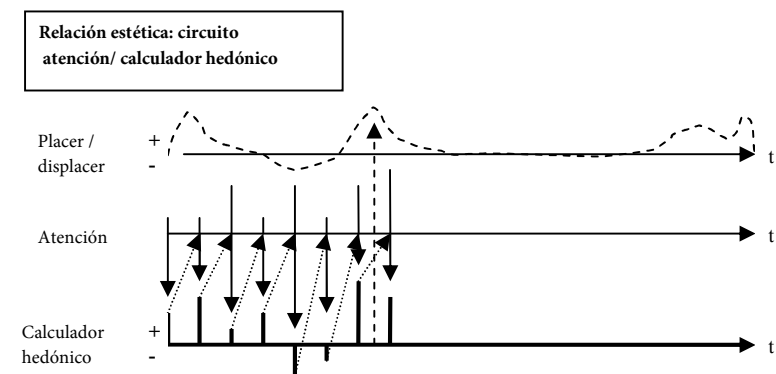
tros recursos atencionales de nuestros compromisos pragmáticos en y con la realidad.

La hipótesis según la cual lo que se evalúa hedónicamente en la experiencia estética no es el objeto, sino la manera en que este objeto es procesado por la atención ha sido anticipada por Kant bajo la forma de su célebre teoría de la “armonía de las facultades”. Ella ha sido corroborada por numerosos experimentos en psicología cognitiva y en especial por los trabajos de Rolf Reber de Bergen, Norbert Schwarz de la Universidad de Michigan y Piotr Winkielman de la Universidad de California, San Diego.⁵ Ellos lograron demostrar que el cálculo hedónico puede investir no sólo los estímulos, sino también el modo de procesamiento de los estímulos, y aproximaron este segundo tipo de dinámica explícitamente a la operación de valencia hedónica en el caso de la experiencia estética. Cabe precisar que, en la medida en que el cálculo hedónico no conduce necesariamente a una experiencia consciente, fenomenalmente vivida, de placer o displacer,⁶ podemos esperar que, durante las numerosas fases de una relación estética, su efecto se traduce simplemente en un medio en favor de la continuación/interrupción de la actividad atencional sin que haya necesariamente una experiencia atencional de placer/displacer.

⁵ Piotr Winkielman/Norbert Schwarz/Tedra Fazendeiro/Rolf Beber, “The Hedonic Marking of Processing Fluency: Implications for Evaluative Judgment”, en Jochen Musch/Karl Christoph Klauer (eds.), *The Psychology of Evaluation: Affective Processes in Cognition and Emotion*, Lawrence Erlbaum, Mahwah, New Jersey, 2003, 189-216 ; Rolf Beber/ Norbert Schwarz/Piotr Winkielman, “Processing Fluency and Aesthetic Pleasure : Is Beauty in the Perceiver’s Processing Experience?”, *Personality and Social Psychology Review*, 2004, vol. 8, No. 4, 363-383.

⁶ Peter Shizgal, “On the Neural Computation of Utility: Implications from Studies of Brain Stimulation Reward”, en Daniel Kahneman/Edward Diener/Norbert Schwarz (eds.), *Well-being: The Foundations of Hedonic Psychology* New York, Russell Sage Foundation, 1999, 500-524.

Dicho sea de paso, si el análisis de la valencia hedónica instantánea como regulador interno de la atención estética es correcto, es preciso distinguir las emociones producidas por lo que constituye el objeto de nuestra atención y el estado positivo o negativo , agradable o desagradable que es inducido por el proceso atencional mismo. Las valencias hedónicas que regulan el proceso atencional no dan lugar a emociones, es decir, a estados con contenidos intencionales, sino simplemente a desvíos para la atención o a estados placenteros/displacenteros. Al mismo tiempo, la paradoja trágica ya no aparece como la conjunción paradójica de emociones contrarias (una emoción negativa y una emoción positiva) provocadas por un mismo objeto intencional (como es el caso en Aristóteles), sino como la conjunción entre una o más emociones negativas de valencia hedónica negativas provocadas por un objeto atencional y una valencia hedónica positiva inducida por la actividad atencional misma.



¿Podemos ir más lejos? ¿Podemos indicar cuáles son las características del procesamiento atencional que van a inducir una reacción positiva y cuáles las que van a inducir una reacción negativa? La respuesta de Kant es conocida: la apreciación estética positiva es

provocada por la experiencia de la armonía de las facultades de conocimiento. Esta teoría ha sido reformulada en el marco de la psicología cognitiva bajo la forma de la hipótesis de la *fluency*, de la facilidad perceptiva o conceptual, desarrollada especialmente por Rolf Reber y sus colegas: la *fluency* corresponde a la facilidad/dificultad que tenemos para procesar el contenido informacional de un estímulo o de una representación. Cuanto más grande es la fluencia, tanto más el proceso atencional es afectado una valencia positiva. La hipótesis de valencia hedónica positiva de la *fluency* permite comprender por qué en el dominio estético ciertos rasgos del contenido de los estímulos, tales como la simplicidad, la simetría, la unidad en la diversidad (es decir, la coherencia), el contraste fondo-figura, etc. , han sido considerados en general como “bellos”, es decir, valorados positivamente. Los trabajos muestran, en efecto, que todas estas características se traducen, en el nivel de la dinámica de su procesamiento, en un alto grado de fluencia cognitiva. Esto daría cuenta de los desvíos preferenciales que se les añaden en el dominio estético y haría de la *fluency* un buen marco explicativo de la valencia hedónica que tiene en él. A pesar de todo, la hipótesis encuentra fuertes objeciones.

La primera es la experiencia de la apreciación artística: el arte abunda en ejemplos de obras y de estilos valorados por propiedades que parecen oponerse a las propiedades destacadas por las teorías de la *fluency*, propiedades que de hecho son en suma las del arte clásico si no clasicista. Consideremos el caso de una obra cubista. ¿Cómo explicar que pueda sentir una gran satisfacción estética al contemplar una naturaleza muerta cubista a pesar de que manifiestamente va contra el principio de la fluencia? Aparte, la soltura se traduce en una mayor rapidez de procesamiento. Ahora bien, la atención estética al contrario se caracteriza, siendo todas las demás cosas iguales, por su lentitud. Podemos tomar el ejemplo de una naturaleza muerta de Chardin, de la que cabe suponer que es un facilitador de *fluency* per-

ceptiva. Si ésta fuera la última palabra de la experiencia visual en el marco de la relación estética, ¿cómo puede explicarse que yo continúe contemplando el cuadro y sintiendo placer en esta actividad una vez que he identificado la jarra y manzana que están representadas?

La segunda objeción procede del interior de la experimentación psicológica misma. Un estudio de Robert F. Bornstein , Amy R. Kale y Karen R. Cornell⁷ ha demostrado que el aburrimiento constituye una condición limitante para el efecto positivo de la fluencia. En efecto, contrariamente a lo que cabría esperar, la relación entre la fluencia y evaluación hedónica positiva no es lineal, sino que toma la forma de una U invertida. Para la interpretación de monocausal en términos de fluencia, esta U invertida plantea un problema, porque si la fluencia fue la única variable deberíamos esperar una relación lineal. Constatamos por lo demás que, si aumenta el aburrimiento con la repetición redundante (caso de los estímulos simples), lo que aumenta por otra parte la influencia, disminuye en cambio cuando los estímulos procesados son complejos o incluso se resisten a la integración interpretativa definitiva, pues se inscriben encajar en un marco que parece ser más bien el de la discordancia cognitiva.

Lo importante sobre todo es que el aburrimiento es el polo negativo de un par de valencias cuyo polo opuesto es la curiosidad, la sorpresa, el interés, etc. ¿Por qué la curiosidad está ligada a una valencia positiva, cuando parece motivada por una falta de información? En realidad, la curiosidad, como ha sido señalado por la mayoría de los autores que la han estudiado, posee un carácter autotélico: su especificidad entre las estrategias de búsqueda de información reside

⁷ Robert F. Bornstein/ Amy R. Kale/Karen R. Cornell, “Boredom as a Limiting Condition on the Mere Exposure Effect”, *Journal of Personality and Social Psychology*, 1990, vol. 58, 791-800.

en el hecho de que es “independiente de todo interés práctico y epistémico” y, más fundamentalmente, en que desde el punto de vista motivacional es originaria, es decir, no depende de otra motivación con respecto a la cual tendría una función instrumental. La curiosidad constituye, pues, la segunda variable: una vez introducida en el modelo de la apreciación estética permite resolver las dificultades encontradas por la teoría de la fluencia. De hecho, una relación atencional regulada por las características internas de la relación atencional navega siempre entre dos escollos: el riesgo de que el objeto sobre el que dirijo mi atención sobrepase las capacidades de mis recursos atencionales y el riesgo inverso de que no llegue a comprometerlos de manera suficiente.

En resumen: los dos puntos límites son, por un lado, la sobrecarga atencional y, por el otro, la falta de sollicitación atencional. Se trata de dos polos igualmente antihedónicos: el desánimo, por un lado, y el aburrimiento, por el otro. El desánimo nace de una dificultad de procesamiento excesiva. Ahora bien, hemos visto que la dificultad de procesamiento es la inversa de la fluencia: la magnitud de la señal de fluencia es, pues, una variable positiva de la relación atencional en el régimen estético. El aburrimiento es inducido por una falta de intervención de los recursos atencionales: excesiva repetición, redundancia, etc. En términos informacionales, el aburrimiento surge cuando el diferencial entre conocimientos ya adquiridos e información nueva tiende a cero. La curiosidad, ya que es generada por una gran diferencial entre conocimientos ya adquiridos y nueva información es también una variable positiva de la relación estética. Podemos concluir de ello que, en la relación estética, el *feedback* entre atención y calculador hedónico es regulado por dos variables que actúan en sentido inverso: la señal de fluencia de la señal y la señal de interés.

4. CONCLUSIÓN

Me gustaría concluir regresando un momento a la lectura de la relación estética y la creación artística en términos de la teoría de las señales costosas. La transposición de la teoría a este campo complejo no es obvia. Las consideraciones precedentes no son suficientes para demostrar que la recepción estética funciona según el principio de la señalización costosa, pero estoy convencido de que la teoría puede tener un efectivo valor heurístico para dar cuenta de los hechos artísticos y estéticos. La teoría de la señalización honesta permite particularmente comprender por qué la producción artística y la relación estética suelen estar presentes en las situaciones de comunicación de riesgo.

Con toda claridad, esto sucede cuando los seres humanos quieren seducir, cuando quieren imponerse a un rival, cuando quieren mostrar su poder o, al contrario, su sumisión, pero sería muy reductivo centrarse en estas situaciones agonísticas entre individuos. Las creaciones de orden artístico y la relación estética se encuentran mucho más masivamente en otras situaciones de riesgo comunicativo: cuando entramos en relación con una alteridad, por ejemplo, espíritus, con antepasados o muertos, o bien cuando nos hallamos frente al enigma de nuestra propia identidad existencial dentro del mundo social, natural y cósmico; en suma, en las innumerables interacciones en las que está en juego nuestro equilibrio tímico, nuestro *attunement*, nuestra sintonía, nuestra *Gestimmtheit* (Heidegger), como individuos o como grupos insertos en una red interhumana o cósmica que nunca es evidente de suyo y que nos lleva a preguntarnos por nosotros mismos. En muchas comunidades humanas, estos hechos se cristalizan bajo la forma de una serie de producciones típicas emparentados transculturalmente – danzas, ornamentos, esculturas, producciones verbales, representaciones pictóricas, etc. – que nosotros, en Occidente, te-

nemos la costumbre de designar con el nombre de “arte”.

Desde luego, la teoría de la señalización costosa puede tener una utilidad *heurística* para comprender el carácter no económico de la producción artística y de la relación estética – su carácter de “gasto” en el sentido de Georges Bataille– es una cosa. El problema de si las obras de arte son señales costosas en el sentido técnico del término es otra. No puedo, por supuesto, resolverlo aquí, pero para cerrar esta reflexión me gustaría esbozar un argumento en favor de esta hipótesis.

Si el arte es una señal costosa, entonces todo intento orientado a transformarlo en señal no costosa debería anularlo, destruirlo. Eso es lo que sucede. Consideremos el ejemplo de una obra literaria. Toda tentativa de reducirla a una forma de comunicación no económica, en este caso toda tentativa de reducirla a su supuesto contenido informativo –por ejemplo, resumiéndola o desambiguándola– supone destruirla. A propósito de *Dans le Labyrinthe* (1959) de Alain Robbe-Grillet, Gérard Genette señaló acerca de las tentativas de desambiguación de la crítica:

Restituir los matices modales de una historia virtual considerada como preexistente (o subyacente) al relato actual, dicha empresa (muy tentadora, convengamos, ya que satisface una tendencia natural, pero estéticamente desastrosa, a “explicar, es decir, a *banalizar* con la mayor frecuencia todas las cosas) vuelve en cierta forma a colocar concienzudamente dentro de sus pliegues todo lo que Robbe-Grillet con no menos preocupación ha desplegado y exhibido, lo que implica que se tenga por nula la única realidad, la única *materia* de la novela: su texto.⁸

⁸ Gérard Genette, “Vertige fixé”, en *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, 78 (edición castella-

Esta imposibilidad de reemplazar la señal emitida por una señal más económica o más unívoca, a pesar de que el punto de vista de la razón comunicativa instrumental puede aparecer como no económica o no unívoca, significa que de hecho es imposible disimularla emitiendo una señal de reemplazo, ya que esa señal no sería equivalente. Esto nos hace prestar atención a otro aspecto importante por el que la obra de arte es una señal costosa: ella no es separable de su formulación o de su efectiva puesta en forma, pues esta última no constituye su vehículo sino su encarnación. Como la cola del pavo real, una obra de arte es siempre un *token* sin tipo. En efecto, en una señalización que funciona según la relación *token*/tipo, los *tokens* son intercambiables. En la señalización costosa ningún *token* es intercambiable con otro, ya que precisamente sus características singulares no repetibles están en el centro de la señalización, toda vez que ella es costosa. Esto se aplica al gabinete del ave de empujado como a cualquier obra de arte. Y si la señal costosa no es separable de su formulación, esto es porque, como se ha señalado innumerables veces a propósito justamente de las obras de arte, lo que expresa no existe por encima de su encarnación como un mensaje o como un esquema que le resulta suficiente para comunicar. El desafío principal de la comunicación de la señal costosa es la existencia misma de esa señal más allá de todo aquello a lo que además se puede referir. Esto es similar a lo que Wittgenstein observa sobre la obra de arte: no quiere transmitir otra cosa sino únicamente a sí misma.

BIBLIOGRAFÍA

Ahissar, Merav/**Hochstein** Shaul, “The Reverse Theory of Visual Perceptual Learning”, *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 8, No. 10, 2004, 457- 464

Beber Rolf/ **Schwarz**, Norbert/**Winkielman**, Piotr, “Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver’s Processing Experience?”, *Per-*

na: *Figuras. Retórica y Estructuralismo*, trad. Nora Rosenfeld y María Cristina Mata; rev. tec. Alfredo Paiva, Córdoba, Ediciones Nagelkop, 1970, 86-87; trad. modificada).

sonality and Social Psychology Review, vol. 8, No. 4, 2004, 363-383.

Bornstein, Robert F. / **Kale** Amy R. / **Cornell**, Karen R., “Boredom as a Limiting Condition on the Mere Exposure Effect”, *Journal of Personality and Social Psychology*, 1990, vol. 58, 791-800.

Genette, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966 (edición castellana: *Figuras. Retórica y Estructuralismo*, trad. Nora Rosenfeld y María Cristina Mata; rev. Alfredo Paiva, Córdoba, Ediciones Nagelkop, 1970).

Grafen, Alan, “Sexual Selection Unhandicapped by the Fisher Process”, *Journal of Theoretical Biology*, N° 144, 1990, 473-516.

Hepburn, Ronald W., “Aesthetic Appreciation of Nature”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 3, 1963, 195-209.

Karni, Avi/**Sagi**, Dov, “Where Practice makes Perfect in Texture Discrimination: Evidence for Primary Visual Cortex Plasticity”, *Proceedings of the National Academy of Science*, vol. 88, June 1991, 4966-70.

Maynard Smith, John/**Harper**, David, “Animal Signals: Models and Terminology”, *Journal of Theoretical Biology*, No. 177, 1995, 305-311.

Shizgal, Peter, “On the Neural Computation of Utility: Implications from Studies of Brain Stimulation Reward”, en Kahneman, Daniel, Diener, Edward y Schwarz, Norbert (eds.), *Well-being: The Foundations of Hedonic Psychology* New York, Russell Sage Foundation, 1999, 500-524.

Winkielman, Piotr/**Schwarz**, Norbert/ **Fazendeiro**, Tedra/**Beber**, Rolf, “The Hedonic Marking of Processing Fluency: Implications for Evaluative Judgment”, en Musch, Jochen/ Kluer, Karl Christoph (eds.), *The Psychology of Evaluation: Affective Processes in Cognition and Emotion*, Lawrence Erlbaum, Mahwah, New Jersey, 2003, 189-216.

Zahavi, Amotz, “Mate Selection – A Selection for a Handicap”, *Journal of Theoretical Biology*, N° 53, 1975, 205-213.

Zahavi, Amotz/**Zahavi**, Avishag, *The Handicap Principle*, Oxford University Press, 1997.

Traducido del francés por Ricardo Ibarlucía

DOBLE EXPOSICIÓN. ESCRITURA

PALIMPSÉSTICA Y TEXTURA DE IMAGEN EN LA PROSA TARDÍA DE BENJAMIN

MICHAEL W. JENNINGS

Michael W. Jennings

Princeton University

Doble exposición. Escritura palimpséstica y textura de imagen en la prosa tardía de Benjamin

Traducido del inglés por Gabriela Leighton (Universidad Nacional de San Martín), Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín) y Gisela Fabbian (CONICET).

Resumen

El presente artículo se centra en la búsqueda de un elemento que pueda funcionar como principio guía para reconfigurar y resignificar los textos no estructurados de Walter Benjamin. Lo encuentra en la práctica benjaminiana de la reescritura, es decir, en la creación de una escritura palimpséstica en la que un texto completamente nuevo se produce sobre la base de otro previo. A partir de esta idea, se ocupa de la estrecha relación entre *Dirección única e Infancia en Berlín hacia 1900*, desmontando las capas de este último texto y exponiendo los vestigios del primero. El análisis de esta práctica escritural intenta, por último, mostrar que las *Denkbilder* que componen *Infancia en Berlín* son concebidas y producidas en explícita analogía a la imagen fotográfica.

Palabras clave

Walter Benjamin – Reescritura – Palimpsesto – Imagen– Fotografía

Double Take. Palimpsestic Writing and Image-Character in Benjamin's Last Prose

Abstract

This paper's purpose is to find some element which could work as a guiding principle to reconfigure and re-signify Walter Benjamin's unstructured texts. It will be found in Benjamin's rewriting practice -that is, the creation of a palimpsestic writing in which a new text is made from a previous one. From this idea, it will deal with the close relation between *One-Way Street* and *Berlin Childhood Around 1900*, stripping the different layers of this second text and exposing the traces of the first one. Finally, the discussion of this practice of writing attempts to show that the *Denkbilder* that make up

Berlin Childhood are conceived and produced in explicit analogy to photographic image.

Key words

Walter Benjamin – Rewriting – Palimpsest – Image– Photography

Recibido: 12/01/2012. *Aprobado:* 29/05/2012. *Traducido:* 29/05/2012, 06/08/2012. *Traducción aprobada:* 18/10/2012.

Uno de los problemas con persistencia menos estudiados de la obra de Benjamin continúa siendo la cuestión de los elementos estructurantes de lo que él mismo llamó “el todo móvil y contradictorio” de su pensamiento (GB IV, 412).¹ El propio Benjamin brindó una serie de figuras para estas estructuras: constelaciones, imágenes dialécticas, crónicas. No obstante, son pocos los intentos que se han llevado a cabo para discernir las constelaciones concretas dentro de la obra de Benjamin misma.² Éste es, ciertamente, el sitio en que finalmente las preguntas sobre la práctica de la escritura se entrecruzan con las preguntas acerca de la práctica de la lectura. Sin embargo, se ha prestado escasa atención al proceso efectivo a través del cual las constelaciones o imágenes dialécticas, formadas por distintos recortes de textos e imágenes, emergen en la práctica concreta de lectura de Benjamin.

¹ Durante muchos años, los estudiosos de Benjamin observaron una rígida dicotomía entre una primera obra “romántica” y una tardía obra “marxista”. Para una primera demostración sistemática de la continuidad entre la obra de juventud y la de madurez –lo cual podría denominarse “tesis de unidad –, véase M. W. Jennings, *Dialectical Images. Walter Benjamin’s Theory of Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1987. Uwe Steiner se concentró en los años de transición claves de mediados de 1920 y demostró los aspectos más importantes de esta continuidad: *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Würzburgm Königshausen & Neumann, 1989.

² Para un ensayo preliminar, véase M.W. Jennings, “On the Banks of a New Lethe: Commodification and Experience in Benjamin’s Baudelaire Book”, *Boundary*, 2, vol. 30, 1, 2003, 89-104.

En términos de práctica de lectura: ¿cuál es el ahora de la cognoscibilidad de la imagen?, ¿cuál es el crítico instante de peligro sobre el que se funda toda lectura?

Como cualquier lector de Benjamin puede darse cuenta de inmediato, el proceso de lectura de cada texto está constantemente interrumpido por una interferencia particular –el reconocimiento, la memoria, la intuición o incluso la anticipación de la citabilidad de un pasaje, su referencia a otros pasajes relacionados, su relativa o absoluta dependencia de una serie de pasajes en otros textos–, por el reconocimiento, en suma, de su parcialidad e inestabilidad. Éste es con mucha frecuencia el precio de encontrarse con la práctica benjaminiana de la escritura: su casi absoluta resistencia a la estasis, la auto-referencialidad y el compromiso concomitante de deslizarse fuera de la identidad y el significado.³ Así, en una interpretación extrema, el resultado es la incitación a la asociación libre, la cita deshistorizada del libro sobre el *Trauerspiel* en el sentido de que “cualquier cosa puede significar otra cosa” (GS I, 350). Existen, sin embargo, una serie de factores constructivos operando que ponen límites a la fuga al infinito, a la polisemia radical en Benjamin. El significado realmente surge cuando el lector sigue el hilo de la cita a través de lo que Breton llamó los “camino enmarañados del deseo”; sin embargo, a medida que el lector traza gradualmente esta red de citas, la constelación misma es constituida precisamente como la red resultante, como un constructo mental que está sujeto a verificación.

³ El trabajo de Paul De Man ha sido especialmente influyente en este sentido. Véase en particular: “Conclusions. Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’, en *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, 73–105 (edición castellana: “Conclusiones: ‘La tarea del traductor’ de Walter Benjamin”, en *La resistencia a la teoría*, trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés Madrid, Visor, 1990, 11–37).

La práctica en sí misma que Benjamin hace de la cita es por cierto extremadamente compleja. El uso más conocido es quizá el empleo de la autocita anónima: la cita dentro de un texto o pasaje de otro texto de Benjamin sin ninguna otra atribución más que la ocasional e irónica frase “un escritor de izquierda ha escrito”. El presente trabajo, no obstante, se ocupa de una práctica estructuradora muy específica, que está relacionada con la cita pero que en el fondo es esencialmente diferente: la práctica de la reescritura. Me refiero, concretamente, a la práctica por medio de la cual Benjamin produce un texto que, más que una serie de referencias a un texto anterior, constituye una reescritura sistemática y arquitectónica de las estructuras anteriores de ese texto, de sus formas y de su contenido. El ensayo “Experiencia y pobreza” brinda un ejemplo preliminar y localizado. En él se habla de una generación que afronta las experiencias de un paisaje tecnificado: “en un campo de fuerza de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano” (GS II, 214, DI, 168). Pese a ser el centro de una meditación sobre la experiencia de una generación que había sobrevivido a la Primera Guerra Mundial, “Experiencia y pobreza”, condensa y reescribe de hecho, en momentos claves, el texto final de *Dirección única*: “Hacia el planetario”. Allí el paisaje tecnificado que emergió durante la Gran Guerra es evocado en gran detalle:

Masas humanas, gases, fuerzas eléctricas fueron arrojadas a campo raso, corrientes de alta frecuencia atravesaron el paisaje, nuevos astros se elevaron al cielo, el espacio aéreo y las profundidades marinas resonaron con el estruendo de las hélices y en todas partes se excavaron fosas de sacrificio en la madre tierra. (GS IV, 147, DU, 97)

“Hacia el planetario”, al igual que “Experiencia y pobreza”, es una reflexión sobre una nueva forma humana que sólo puede existir en este

paisaje. Con su evocación estática y problemática de una *physis* colectiva y tecnificada, convulsionada por el “estremecimiento que acompaña una verdadera experiencia cósmica”, este texto anterior de Benjamin no es sólo una influencia en “Experiencia y pobreza”: proporciona al segundo texto su lenguaje, estructura y contexto. En un sentido importante, “Experiencia y pobreza” es una reescritura de “Hacia el planetario”.

El mismo Benjamin hizo frecuentes referencias a esta práctica de reescritura. En la sección “Porcelana china” de *Dirección única*, la voz narrativa ofrece una amplia descripción de la naturaleza material de una práctica particular de escritura:

La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. [...] Solo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto. [...] La costumbre China de copiar libros fue una garantía incomparable de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de la China. (GS IV, 90, DU, 22)

Benjamin era, en efecto, un adepto a la práctica de insertar enigmas dentro de sus textos, y sugiere aquí que la “clave” de dichos enigmas reside en el simple hecho de que muchos de sus textos son “copias” de textos anteriores, resultantes de la reescritura del texto previo en una forma aparentemente nueva. En las páginas introductorias al ensayo sobre *Las afinidades electivas de Goethe*, Benjamin ofrece una visión aún más específica de la relación que se puede generar entre el texto previo y su reescritura. Allí, el crítico es famosamente comparado con un “paleógrafo frente a un pergamino cuyo texto desleído está cubierto por los trazos de una escritura más poderosa que se refiere a

él” (GS I, 125, EG, 14). Ésta es ciertamente una descripción bastante precisa de la relación que se obtiene de la comparación entre “Experiencia y pobreza” y “Hacia el planetario”: la descripción sobria y memorable de las nuevas formas de experiencia en el ensayo posterior –aquel “guión más poderoso”– “refiere” a ese texto “desleído” que se encuentra por debajo. Ésta y muchas citas similares son usualmente interpretadas como los fundamentos de la práctica crítica de Benjamin, los elementos más importantes de su forma de abordar todos los textos. Sin embargo, pueden ser entendidas mejor como descripciones de la práctica de escritura de Benjamin. Como esta cita lo revela, lo que he denominado “reescritura” es una forma de “escritura palimpséstica”. En momentos claves de su trayectoria, los más importantes textos de Benjamin –aquellos que organizan e informan una amplia gama de diferentes textos– reaparecen reescritos en un nuevo lenguaje. Un elemento central en estructuración de la obra de Benjamin, es entonces la práctica de la reescritura como sobreescritura; la producción de un “nuevo” texto sobre la base de un texto previo. Esta condición estructural ayuda a explicar el predominio en los textos de Benjamin de figuras e imágenes de un retorno a la escena originaria de la escritura: tales figuras e imágenes apuntan a un texto previo sobre el cual está basado el nuevo texto.

No es accidental que la concepción de la reescritura como copia sea una imagen de *Dirección única*. Este ensamblaje aparentemente casual de pequeños textos literarios –que aún es el terreno menos explorado de la obra de Benjamin– es, de modo importante, la clave de su escritura posterior, y especialmente de aquella escritura basada en la forma de *Denkbild* o figura de pensamiento. En lo que sigue, me concentraré en un conjunto de ejemplos para demostrar, de una forma más precisa, la práctica de la reescritura y sus efectos en la relación entre *Infancia en Berlín alrededor del 1900* y *Dirección única*.

Cuando Benjamin se volcó, en 1938, a la reescritura de *Infancia en Berlín alrededor del 1900*, que había comenzado a tomar forma como un reordenamiento de “Crónica de Berlín” de 1932 y había asumido una forma provisionalmente completa hacia 1934, llevó a cabo una serie de acciones que continúan desconcertando a editores y lectores. Sometió un número de textos a una revisión extensa; agregó dos partes nuevas y eliminó nueve, comprendidas algunas de las que actualmente se cuentan entre sus más famosas *Denkbilder*. Y mientras que los textos que conforman *Infancia* pueden haber sido dispuestos en orden ya en 1934, no tenemos evidencia concreta de tal orden; el único orden accesible a nosotros es el impuesto en 1938 en el llamado *Handexemplar Komplet*.⁴ Intentaré resumir mi opinión central: esta revisión fue realizada con dos propósitos. Primero, Benjamin buscó organizar la versión final de *Infancia*, como una reescritura de *Dirección única*, de tal forma que sus secciones claves de la niñez no sólo trataran temas y formas sino que en realidad se produjeran en el texto aproximadamente en el mismo punto que sus correspondientes imágenes en *Dirección única*. Segundo, Benjamin procuró disponer cada uno de los textos que conforman *Infancia* según una particular interpretación de la fotografía. Mi tesis es que el carácter de la imagen, tan central para *Denkbilder*, es esencialmente fotográfico en la versión final de *Infancia*.

“Logias”, la primera *Denkbild* de *Infancia*, es a menudo interpretada como una emotiva y notable evocación ambiental de la pérdida de un

⁴ Tal es la inscripción de la primera página escrita a mano de una copia escrita a máquina producida en París en 1938. Esta composición histórica de *Infancia en Berlín* es extremadamente compleja: para un estudio exhaustivo que enfatiza el estado del texto como *work in progress*, véase Davide Giuriato, *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*, München, Fink, 2006, 7–84.

lugar particular: los patios y *Loggien* del *Großbürgerliche Wohnungen* del viejo oeste de Berlín.⁵ En esos patios, como ha mostrado Winfried Menninghaus, habita un conocimiento mítico que la voz narrativa aún no puede igualar.⁶ Pero este oscuro conocimiento es en *Infancia en Berlín* radicalmente contingente respecto una visión muy particular: la visión fotográfica. Porque, en la primer y más sutil evocación de las técnicas fotográficas pre-cinematográficas del texto, la *Loggia* misma, con su forma semejante a una caja y sus obturadores, no es meramente una figura del palco teatral, sino de la cámara de placa.⁷ Las *Denkbilder* de *Infancia* son de hecho, como Benjamin sostiene en la introducción del *Handexemplar*, “las imágenes en las cuales la experiencia de la gran ciudad se precipita en un niño de clase media” (GS VII, 385); este precipitado, sin embargo, no es un proceso generalizado ni históricamente inespecífico: las imágenes se precipitan como tales a través de aparatos fotográficos. Las metáforas fotográficas se encuentran de hecho en cada rincón de *Infancia*. La luz tenebrosa que caracteriza una imagen tras otra es la luz de la primera fotografía. El líquido que supura bajo la superficie de la tierra y realiza su recorrido por debajo de las nutrias es una figura para el líquido de revelado fotográfico que tiene el potencial de hacer visibles las imágenes latentes precipitadas en el texto. Y, como ha mostrado Eduardo

⁵ El primer intento de evocar esta atmósfera fue realizado por Marleen Stoessel en *Aura, Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München, Hanser, 1983.

⁶ Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 26–58 (edición castellana: *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, trad. Mariela Vargas y Martin Simesen de Bielke, Buenos Aires, Biblos, Colección Pasajes [Centro de Investigaciones Filosóficas, Programa de Estudios en Filosofía del Arte], 2013).

⁷ Para una lectura completa de las implicancias teóricas de la concepción de la fotografía en *Infancia en Berlín*, véase M. Jennings, “The Mausoleum of Youth: Between Experience and Nihilism in Benjamin’s *Berlin Childhood around 1900*”, *Paragraph*, 32, vol 3, 2009, 313–330.

Cadava, el flash acude repetidamente como “ahora de la cognoscibilidad”.⁸

“Logia” sirve de introducción programática al problema de la fotografía como inscripción técnica en *Infancia en Berlín*, contrapartida exacta de la primera sección de *Dirección única*: “Gasolinera”. Este texto anuncia, de forma auto-reflexiva, que el texto estará compuesto por extractos aparentemente inconsecuentes de un “lenguaje rápido”, comparando el funcionamiento de este lenguaje con el de una máquina constructivista: una turbina que requiere petróleo en sus “roblones y juntas” (GS IV, 85, DU, 15). En paralelo, “Logia” advierte al lector que el conocimiento revelador puede ser algo que no entendemos, pero que puede hacerse comprensible recurriendo a los medios modernos, a saber, aplicando aceite a las articulaciones y los ejes de esta logia con una cámara de placa.

Los dos ensayos de montaje tomados conjuntamente componen una arquitectura palimpséstica muy particular. *Infancia en Berlín*, aquel “guion tan poderoso”, demuestra ser translucido, luminoso y poroso, solo para invocar algunas de las figuras más fuertemente asociadas al lenguaje arquitectónico de Benjamin. Los dos textos guardan, en efecto, el mismo tipo de relación entre sí que la evocada entre el original y la traducción en “La tarea del traductor”: “La verdadera traducción es transparente, no le hace sombra [...] Pues la frase es el muro que se levanta ante el lenguaje del original, mientras que la fidelidad es el arco que la sostiene” (GS IV, 19, AN, 139-140). La teoría de la traducción de Benjamin postula la traducción misma como mo-

do de reescritura de un texto originario, una reescritura que arroja una luminosidad entera y recíproca entre sus elementos.

Dada la representación arquitectónica de la traducción en “La tarea del traductor”, no debería sorprendernos que tanto *Infancia en Berlín* alrededor de 1900 como *Dirección única* se orienten inmediatamente hacia el problema de la forma arquitectónica. En la segunda sección de *Infancia*, “Panorama Imperial”, se evoca el cerrado espacio del panorama, un espacio en el cual tiene lugar la forma paradójica de la visión fotográfica. Sentada frente a una pantalla horizontal, la audiencia mira, sin embargo, “a través de ventanillas, la lejanía de tenue colorido” (GS VII, 388, IB, 19). Al mirar hacia adelante, los espectadores en realidad miran hacia abajo. Es como si el espejo del aparato redireccionara, para la presentación de las imágenes fotográficas, la visión hacia abajo a través de un piso transparente. Esta sensación de lo que habita “abajo” se encuentra presente, en efecto, en la idea de palimpsesto. Y lo que se halla por debajo de la superficie de *Infancia en Berlín* es ese piso profundo y subterráneo de *Dirección única*. Luego de que el segundo texto de *Dirección única*, “Salita para desayunar”, anuncie la temática del sueño y la visión “allí abajo”, la sección “Número 113” tiene una subsección titulada “Subterráneo”. “¿Qué siniestro gabinete de curiosidades aparece allí abajo”, pregunta el narrador, “donde las zanjas más profundas se hallan reservadas a lo más cotidiano?” (GS IV, 86, DU, 17). En esas profundas zanjas, esta voz descubre el cuerpo del “primer compañero de mis tiempo de colegial”. Se trata del cadáver de Fritz Heinle, amigo de Benjamin, que se quitó la vida en la *Heim* de la *Freideutsche Jugend* al comenzar la Primera Guerra Mundial, una visión que nunca se apartó de la escritura de Benjamin. Así como la voz narrativa descubre este cadáver, profundamente enterrado pero determinante, al comienzo del texto, la voz narrativa de *Infancia en Berlín* encuentra este cuerpo una y otra vez: en el final de la primera *Denkbild*, “Logias”, donde “el niño

⁸ Los argumentos más importantes de Cadava con relación a la cualidad fotográfica en la epistemología tardía de Benjamin se pueden encontrar en *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton Princeton University Press, 1997.

que antaño fue partícipe [...] se encuentra en su logia [...] dentro de un mausoleo que hace tiempo le está destinado” (GS VII, 388, IB, 127). Y nuevamente, en la conclusión programática de *Infancia*, “La luna”, el niño experimenta un intenso momento de identificación cuando, despertando en medio de la noche, sale de la cama, perseguido por el “miedo de encontrarme a mí mismo estirado en la misma” (GS, VII, 427, IB, 133). La visión fotográfica lleva al lector de *Infancia* hacia abajo y hacia adentro de una cripta muy particular.⁹

Heinle, sin embargo, no es el único cuerpo enterrado bajo la superficie de *Infancia en Berlín*. Ese piso transparente del texto, al revelar *Dirección única* como su sótano, deja ver unos cimientos totalmente cubiertos de cuerpos. De hecho, es el cuerpo de Goethe y su voz incorpórea lo que con más frecuencia ronda estas imágenes.¹⁰ Goethe está presente y es nombrado en las subsecciones siguientes de “Número 113”: visible en el sótano, sentado frente al escritorio de su estudio, le da al narrador una vasija y lo acompaña a una comida junto a su familia y antepasados. Los grandes ancestros le dejan como legado, no la inspiración, sino el indicio de mortalidad: el indicio del mausoleo del niño de *Infancia en Berlín alrededor de 1900*. Pero Goethe también está presente en “Panorama imperial”; su voz parece haber flotado hasta una posición justo debajo del piso. Cuando el panorama está por moverse para desplazar la mirada de los espectadores de una imagen a otra, suena una campanita y el aparato gira, no hacia una nueva imagen, sino a un espacio vacío. Y en este no-espacio, en este no-tiempo, un presente eterno e inespecífico se muestra. No sólo el eterno presente del médico rural de Kafka, con-

denado a ser empujado siempre a un eterno ahora por dos caballos blancos al tiempo que su abrigo de piel se agita en el viento, sino el eterno presente de “Wilkommen und Abschied” de Goethe. El presente que existe como vacío dentro del panorama está “bañado por el dolor de la partida”, el instante en el poema de Goethe en el cual el pretérito da lugar, fugazmente, a un tiempo presente donde, literalmente, nada sucede, donde reside una anticipación de la nostalgia: “¡Pero ah! Ya con el sol de la mañana/ la partida encoge mi corazón: / ¡Qué éxtasis en tus besos! / ¡En tus ojos qué dolor! (*Doch ach, schon mit der Morgensonne / Verengt der Abschied mir das Herz: / In deinen Küssen welche Wonne! / In deinem Auge welcher Schmerz!*).¹¹

Este eterno presente –representado arquitectónicamente como un emparedamiento o entierro– regresa en la tercera sección de *Infancia*, “Columna triunfal”. El tambor que forma la base de la columna es otra forma de espacio arquitectónico cerrado pero transparente, en este caso el mausoleo no de la niñez sino de la historia mundial: “¿Qué pudo haber después de Sedán? Con la derrota de los franceses, la Historia Universal parecía haber dejado a su glorioso sepulcro, sobre el cual esta gloriosa columna se eleva como estela funeraria” (GS, VII, 389, IB, 22). Sin embargo, no es como si la imagen sepulcral de la columna de la victoria existiese de manera independiente: es de hecho la visión del niño la que construye la muy particular naturaleza de la columna. Mirando desde abajo, el niño ve “que la gente se estacionaba en lo alto. Delante del cielo sus contornos negros semejaban figurines de pegatinas. ¿No tomaría acaso las tijeras y el cazo de la cola para repartir, una vez terminado el trabajo, las figuritas delante de los portales, detrás de los arbustos, entre las columnas o donde se me antojara?” (GS, VII, 389-390, IB, 24). Si “Logias” teorizaba la produc-

⁹ Para un influyente resumen de la relación entre textos “superficiales” y “enterrados” –una “criptonomía”–, véase Nicolas Abraham/Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word. A Cryptonymy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

¹⁰ Para la noción de influencia textual, véase especialmente Avital Ronell, *Dictations. On Haunted Writing*, Champagne/Urbana, University of Illinois Press, 2006.

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe, “Wilkommen und Abschied”, en *Werke*, Bd. 1, Berliner Ausgabe, hrsg. von Siegfried Seidel, Berlin, Aufbau, 1960 ff., 48

ción de imágenes individuales, su precipitación a través de la cámara y su aporte de un conocimiento que podemos ver pero no entender, “Columna triunfal” teoriza la construcción misma de *Infancia* a partir de la yuxtaposición de estas imágenes. La referencia a las tijeras y al pegamento es, en efecto, una referencia directa a las prácticas de montaje de los dadaístas berlineses, a su construcción de espacios arquitectónicos chatos –*Klebebilder*– a partir de fragmentos de imágenes violentamente extirpadas de revistas ilustradas. La analogía específica al principio constructivo del fotomontaje sugiere no sólo la relación de los diferentes textos dentro de *Infancia* como una constelación o imagen dialéctica, sino que insiste también en la naturaleza fotográfica de las imágenes mismas.

“Columna triunfal” reescribe también su doble texto a partir de “Terreno en construcción” de *Dirección única*:¹²

Pues, de hecho, los niños tienden de modo muy particular a frecuentar cualquier sitio donde se trabaje a ojos vista con las cosas. Se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería. En los productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y sólo, a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de ma-

nera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran en los juegos. Los mismos niños se construyen así su propio mundo objetal, un mundo pequeño dentro del grande. (GS IV, 93, DU, 25)

Aquí también Benjamin entreteje una compleja alegoría política –no la Batalla de Sedán, sino la construcción de la República de Weimar con los productos de desecho del Imperio, a partir de los materiales que no podrían haberle sido útiles a los poderosos– por medio de una meditación auto-reflexiva sobre los usos del montaje.

Si la relación temática y estructural de *Dirección única* con *Infancia en Berlín* demostrada aquí es dominante, esto no significa que las estrategias formales de Benjamin en las secciones individuales de los dos textos sean idénticas. *Dirección única* está construida sobre la base de una forma temprana de *Denkbild* concebida como una forma textual que une elementos de las prácticas y formas de las vanguardias históricas –dadaísmo, constructivismo y un incipiente surrealismo– con la tradición del aforismo y los recursos y el ingenio del folletín.¹³ Sin embargo, como se ha indicado, las secciones de *Infancia en Berlín* son concebidas y producidas en explícita analogía a la imagen fotográfica. Esto no quiere decir, en efecto, que Benjamin en cierto sentido busque crear “fotografías textuales”; más bien intenta crear textos que aspiran a las condiciones de legibilidad de la fotografía.¹⁴

¹² En *Dirección única*, hay varias secciones entre “Número 113” y “Terreno en construcción”. “Reloj regulador” de *Dirección única* tiene su paralelo en “Teléfono” de *Infancia en Berlín*: los dos textos tratan de la intervención de las técnicas modernas en las prácticas de vida tradicionales. De manera aún más reveladora, la brillante pieza “Piso de lujo, amueblado, de diez habitaciones” de *Dirección única* tiene, en *Infancia en Berlín*, su contrapartida en “Tiergarten”. Ambas prosas detallan el desciframiento de lugares irracionales: el departamento burgués para el adulto, el laberinto de caminos y posibilidades para el niño. Para una decodificación de los espacios irracionales en Benjamin, véase especialmente Tom Gunning, “The Exterior as *Intérieur*. Benjamin’s Optical Detective”, *Boundary*, 2, vol. 1, 30, 2003, 105–130.

¹³ Sobre la relación entre la *Denkbild* y las formas estéticas de la vanguardia histórica, cf. M.W. Jennings, “Walter Benjamin and the European avant-garde”, en David Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 18–34. Sobre la forma del *Denkbild*, véase Gerhard Richter, *Thought-Images. Frankfurt School Writer’s Reflections from Damaged Life*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

¹⁴ Sobre el tema de legibilidad fotográfica, y especialmente sobre el uso del ensayo de Siegfried Kracauer “Die Photographie” por parte de Benjamin en su conceptualización de los textos en *Infancia en Berlín*, véase M.W., Jennings: “The Mausoleum of

Ahora bien, ¿cuál es exactamente el carácter fotográfico de las imágenes que debe ser leído? Una respuesta surge al comparar las conclusiones de los dos libros en consideración. La sección final de *Dirección única*, “Hacia el planetario”, específicamente despliega categorías escatológicas en su invocación de una nueva forma de contacto humano con el cosmos.¹⁵ La nueva *physis* tecnificada, el cuerpo político, trasciende la destrucción de la humanidad sólo en la medida en que sea impulsado por la energía liberada en esa misma destrucción y la transforma en poder de procreación. Comparada con esta dramática y apasionada visión, “La luna”, una de las últimas imágenes de *Infancia en Berlín*, parece una mera escena doméstica: el momento proustiano de un niño despertándose en su cuarto, enajenado de sus alrededores por la sombría luz de la luna que se filtra por las persianas. Sin embargo, esta *Denkbild* es una contrapartida fotográfica cuidadosamente construida de “Logias” y, como tal, enmarca la representación fotográfica que es el aspecto formal clave del texto como un todo.

Como en “Logias”, la arquitectura doméstica es representada en “La luna” como un aparato óptico. Un pálido rayo de luz de luna se filtra dentro de la habitación a través del obturador –al igual que las persianas– y si no nos acordamos de la cámara, con su orientación hacia el objeto, el dormitorio con su oscuro interior sugiere fuertemente, no obstante, la forma pre-fotográfica de la *camera obscura* con su luz clara escribiendo, *photo graphein*, sobre la pared trasera. De hecho, “La luna” es, en su totalidad, una reiteración virtualmente sinfónica y

una refuncionalización de los mayores temas de *Infancia en Berlín*: la noción del intercambio mimético entre el niño y la mariposa, tan prominente en “Caza de mariposas” y en algún otro lugar, emerge inmediatamente cuando la tierra y la luna se vuelven intercambiables; las formas circulares –del anillo de un árbol en “Logias” y de las faldas de las mujeres del mercado en “La despensa”– reaparecen como ornamentación de los cuencos de las mesitas de luz; y el tintinear de la jarra de vidrio recuerda el sonido de la técnica moderna –el estrechamiento del panorama, la estridencia del teléfono– que deshace al sujeto. De esta manera, un conocimiento mítico está en funcionamiento en este cuarto: el niño se despierta en un espacio bañado por un resplandor fantasmagórico que literalmente lo echa de su casa. Despojado de cualquier idea de futuro, el niño está nuevamente, como en “Logias”, sepultado, atrapado dentro del irremediable pasado de la fotografía. “La luna” representa de hecho, a pesar de su carácter de miniatura doméstica, una gran visión apocalíptica. En el cuarto iluminado por la luna, “nada subsistía del mundo, sino una única y tenaz pregunta... ¿por qué había algo en el mundo, por qué existía el mundo? Con asombro me di cuenta que nada en él me podía obligar a pensar en el mundo. Su no existencia no se me hubiera ofrecido más dudosa que su existencia, que parecía guiñar a la no existencia” (GS VII, 428, IB, 134) La cámara en la logia produce una imagen fotográfica del niño sepultado en el patio; la *camera obscura* en la habitación iluminada por la luna produce una imagen fotográfica más general de la amenaza de la nada. La amenaza, en otras palabras, de la ilegibilidad radical.

Dos concepciones del papel y funcionamiento de los medios modernos se entretajan, en realidad, en la obra tardía de Benjamin. El más conocido de los dos está dominado por una utopía tecnológica, evidente en el trabajo de Benjamin desde sus primeros encuentros con Laszlo Moholy-Nagy a comienzos de los años 20. En esta perspectiva, más evidente en las distintas versiones de “La obra de arte en la

Youth”, *loc. cit.*

¹⁵ Sobre el papel del pensamiento escatológico en la “política teológica” de Benjamin a comienzos y mediados de 1920, cf. M.W. Jennings, “Toward Eschatology. The Development of Benjamin’s Theological Politics in the 1920’s”, en Ben Morgan/Anthony Phelan (eds.), *Benjamin and Anthropology*, Freiburg i.Br., Rombach, 2011.

época de su reproductibilidad técnica”, la aplicación apropiada de los medios modernos, de modo tal que sirvan a la “producción” de nuevas, y hasta el momento insospechadas, relaciones entre los elementos del mundo vivido, y no la mera “reproducción” de las relaciones que parecen lograrse bajo condiciones fantasmagóricas, podría llevar a la reforma del *sensorium* humano y, a través de ella, al cambio social. Pues cualquier reconocimiento de las condiciones que dominan realmente nuestras vidas y cualquier impulso hacia el cambio social que pudiera inferirse de ese reconocimiento deben ser contingentes respecto de esta reforma sensorial. Opuesta a esta mirada es la visión más oscura, que se hace evidente en *Infancia en Berlín*, donde los medios modernos y especialmente la fotografía se revelan cómplices de las fuerzas de opresión reinantes. En tanto compañero de Benjamin en la invención de una cultura popular como campo de estudio serio, Siegfried Kracauer precisó: “En manos de la sociedad dominante, la invención de las revistas ilustradas es uno de los instrumentos más poderosos para organizar una protesta en contra del entendimiento”.¹⁶ Lo mejor a lo que los medios modernos pueden aspirar es a un reconocimiento de la manera en que sirven para encerrar y sepultar. Esta visión está irrevocablemente asociada a las tensiones del nihilismo que atraviesan el trabajo de Benjamin.

En cierto sentido con la práctica de la reescritura de Benjamin –y el carácter fotográfico de las imágenes de *Infancia en Berlín*– sobre nuestras espaldas, permítasenos volver sobre tema con el que comenzamos la discusión de este texto: a saber, con su revisión de 1938. A pesar de la amplia relación arquitectónica y temática resultante entre *Dirección única* e *Infancia en Berlín*, hay diferencias centrales entre ambas obras que surgen de la cuestión de la revisión. Además de la

diferencia formal entre la clase de textos de *Dirección única* y de *Infancia en Berlín*, diferencias que podrían resumirse en la oposición “aforismos de vanguardia” versus “textualización de la imagen fotográfica”, también existe una diferencia crucial en el grado de discursividad que caracteriza cada libro. *Dirección única* yuxtapone sus figuras de pensamiento con una serie de formulaciones altamente prescriptivas sobre la relación entre la escritura y los medios modernos. *Dirección única* es, en realidad, un manual –lo que Benjamin llamaría, en “Pequeña historia de la fotografía”, un “manual de entrenamiento” (GS, 381, DI, 78) – de las prácticas de escritura modernas. Parte de la teorización de la escritura es figurativa, como he sugerido en mis análisis de “Porcelana china” y “Terreno en construcción”. Pero una parte aun mayor es directa y abstracta: en secciones claves como “Censor jurado de libros”, “Material didáctico: principios del mamotreto o el arte de fabricar libros gruesos” y “¡Prohibido fijar carteles! La técnica del escritor en trece tesis”, Benjamin teoriza muy explícitamente las fuentes, la escena, la producción, diseminación y recepción del texto escrito. *Infancia en Berlín*, por el contrario, elimina toda teorización directamente relacionada con su propia producción; evita, de hecho, toda ékfrasis, toda representación directa de las fotografías mismas.

Un principio central de la revisión de 1938 fue claramente la eliminación de los textos que hacían referencia directa a las fotografías, incluyendo la famosa descripción de la imagen de la propia infancia de Benjamin y la fusión de esa imagen con un retrato del joven Franz Kafka en un estudio de fotografía. Examinemos sólo un ejemplo de esto. En 1933, Benjamin intentaba hacer de “La Mummerehlen” la primera pieza de *Infancia*. Y en 1933, “La Mummerehlen” contenía una sección que describía una fotografía de Benjamín como un ni-

¹⁶ Siegfried Kracauer, “Photography”, en *The Mass Ornament*, edited by Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1995, 58.

ño.¹⁷ En el verano de 1933, sin embargo, Benjamin ya había comenzado a pensar en reemplazar “La Mummerehlen” por “Logias”, que recién acababa de escribir: “Probablemente ubique [“Logias”] al comienzo del libro, en lugar de esa pieza fotográfica que forma parte de “La Mummerehlen” (GB IV, 275). Reemplazaría, así, un texto explícitamente ecfrástico por uno donde la fotografía emergiera sólo metafóricamente a través de la figura de logia misma. En lugar de depender de la écfrasis, lo que hace Benjamin entonces es construir su escrito suprimiendo las imágenes textuales que están impregnadas de la metafórica de la fotografía. En *Infancia en Berlín*, las imágenes no buscan obtener el estatus de fotografías, sino aproximarse, a través de una serie de metáforas fotográficas interrelacionadas, a las condiciones de legibilidad de la fotografía. Si *Dirección única* es un manual de entrenamiento para escritores, *Infancia* es una manual de entrenamiento para la lectura de imágenes, o más bien para la lectura de imágenes textuales como si fueran fotografías.

En 1932, mientras estaba comenzando a trabajar en una serie de textos autobiográficos que culminarían en la revisión de 1938 de *Infancia en Berlín*, Benjamin produjo, como parte de un complejo textual, un pequeño escrito teórico que tituló “Excavar y recordar”.¹⁸ “La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas” (GW, 400, O, 350). *Infancia en Berlín* es ciertamente el intento más importante de Benjamin por

capturar la memoria en el medio distanciado, desplazado, del lenguaje. Y “Excavar y recordar” contiene una descripción específica de la práctica particular que daría forma y determinaría finalmente a *Infancia*: la práctica de la reescritura:

Quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y esparce la tierra. Los “contenidos” no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar. (*Ibid.*)

El “hombre que excava” es el escritor autobiográfico que encuentra su “materia” no tanto en los archivos desmembrados de su memoria, sino en los textos anteriores que, a lo largo de los años, se convierten en capa de su pasado: “Por ello los recuerdos más veraces no tienen por qué ser informativos, sino que nos tienen que indicar el lugar en el cual los adquirió el investigador” (*Ibid.*). Y para *Infancia* ese sitio es *Dirección única*. A través de la sistemática reelaboración y reescritura de la “capa inferior” del texto previo, Benjamin es capaz de ofrecer un “relato de aquellos capas que debieron primero ser atravesadas” y crear, al hacerlo, el texto del que puede decirse que es su obra maestra.

“Excavar y recordar” es nada menos que una teorización proléptica de la práctica de reescritura que Benjamin realizaría recién en 1938, con la revisión de *Infancia en Berlín*. Este pequeño texto marca, precisamente, el sitio en el cual Benjamin descubrió una especie de antiguo tesoro. En una primera lectura de una elaborada figura arqueológica para el funcionamiento de la memoria, “Excavar y recordar” emerge, en toda relectura que reconozca la importancia de la reescritura en la obra de Benjamin, como una notable meditación sobre el

¹⁷ Durante la revisión del texto, Benjamin combinó esta sección con su consideración sobre la fotografía del joven Kafka.

¹⁸ Sobre la relación de este texto con el complejo textual de los escritos de Benjamin sobre la niñez y la memoria, véase D. Giuriato, *Mikrographien*, op. cit., 77-85.

tiempo y el espacio que pueden unir dos textos entre sí. La construcción de imágenes dialécticas en la práctica concreta de la escritura es, pues, una práctica más compleja que la mera interrelación de citas diversas. Algunas de estas citas son, por así decirlo, pre-estructuradas, duplicadas y vueltas a escribir. Corresponde al lector y su “sondeo cauteloso” descubrir esas capas intermedias que por sí solas pueden producir un adecuado –y tal vez revelador– conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Abraham, Nicolas/**Torok**, Maria, *The Wolf Man's Magic Word. A Cryptonymy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften* [GS], unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1989.

—, *Gesammelte Briefe* [GB], hrsg. vom Theodor W. Adorno-Archiv, 6 Bände, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-2000

—, *Angelus Novus* [AN], trad. Héctor A. Murena, Barcelona, Edhasa, 1971.

—, *Dirección única* [DU], trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1987.

—, *Discursos interrumpidos* [DI], prólogo y trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.

—, *Dos ensayos sobre Goethe* [EG], trad. Graciela Calderón y Griselda Mársico, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

—, *Infancia en Berlín alrededor del 1900* [IB], trad. Klaus Warner, Madrid, Alfaguara, 1982.

—, *Obras* [O], Libro IV, vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.

Cadava, Eduardo, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton Princeton University Press, 1997.

De Man, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986 (edición castellana: *La resistencia a la teoría*, trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés Madrid, Visor, 1990.

Giuriato, Davide, *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*, München, Fink, 2006.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke*, Bd. 1, Berliner Ausgabe, hrsg. von

Siegfried Seidel, Berlin, Aufbau, 1960 ff.

Gunning, Tom, “The Exterior as *Intérieur*. Benjamin's Optical Detective”, *Boundary*, 2, vol. 1, 30, 2003, 105-130.

Jennings, Michael. W., *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

—, “On the Banks of a New Lethe: Commodification and Experience in Benjamin's Baudelaire Book”, *Boundary*, 2, vol. 30, 1, 2003, 89-104.

—, “The Mausoleum of Youth: Between Experience and Nihilism in Benjamin's *Berlin Childhood around 1900*”, *Paragraph*, 32, vol 3, 2009, 313-330.

—, “Walter Benjamin and the European avant-garde” en Ferris, David (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 18-34.

—, “Toward Eschatology. The Development of Benjamin's Theological Politics in the 1920's”, en Morgan, Ben/ Phelan, Anthony (eds.), *Benjamin and Anthropology*, Freiburg i.Br., Rombach, 2011.

Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament*, edited by Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

Menninghaus, Winfried, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 26-58 (edición castellana: *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, trad. Mariela Vargas y Martin Simesen de Bielke, Buenos Aires, Biblos, Colección Pasajes [Centro de Investigaciones Filosóficas, Programa de Estudios en Filosofía del Arte], 2013.

Richter, Gerhard, *Thought-Images. Frankfurt School Writer's Reflections from Damaged Life*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

Ronell, Avital, *Dictations. On Haunted Writing*, Champagne/Urbana, University of Illinois Press, 2006.

Steiner, Uwe, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Würzburgm Königshausen & Neumann, 1989.

Stoessel, Marleen, *Aura, Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München, Hanser, 1983.

Traducido del inglés por Gabriela Leighton,
Ricardo Ibarlucía y Gisela Fabbian

