

## CUANDO LAS COSAS NO TIENEN FUNDAS EL PROBLEMA DE LA CERCANÍA EN WALTER BENJAMIN

Cecilia Cappannini  
ceciliacappa@hotmail.com

La crisis de sentido y el declive de un proyecto guiado por el Relato Histórico en las guerras mundiales llevaron, en el interior del pensamiento benjaminiano, a una crisis de los modelos epistemológicos heredados. “Lo eterno, en todo caso, es más bien un volante en un vestido que una idea” (Benjamin, 2007a).

En ese sentido, el giro hacia las cosas, hacia el detalle y hacia lo marginal es consecuencia —en términos de Rafael Gutiérrez Girardot (2005)— del fin de la metafísica y de la teoría del conocimiento con sus dos polos seguros: sujeto y objeto. La consigna de Edmund Husserl, “a las cosas mismas”, corrobora este postulado.

En el *Libro de los Pasajes* (2007a) Walter Benjamin establece que su método de trabajo es el montaje literario:

No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profesional. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin, 2007a).

De este modo, nos concentraremos en el estudio de la *cercanía* o del *acercamiento* de las cosas y en su inscripción en la esfera de la vida cotidiana como una nueva *matriz de percepción*. Ésta, según Jesús Martín-Barbero (2003), irrumpe con las masas y con la técnica en la historia, una vez que la reproducción técnica de las imágenes hace vacilar el concepto de *obra de arte* —que está ligado al principio de autoridad—, además de su modo contemplativo de recepción.

Desde la Escuela de Frankfurt, Benjamin esboza algunos puntos importantes para pensar los procesos de masificación y lo popular en la cultura (en términos de experiencia y de producción). Por eso, en el ensayo de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1973), el acto de acercarse espacial y humanamente a las cosas o de triturar su aura supone, para Benjamin, quitarle la envoltura a cada objeto. Quitar las

fundas habilita, entonces, a pensar en *otros* modos de existencia de los objetos y del arte; en *otros* usos y accesos posibles. Al mismo tiempo, propone una lectura en dos sentidos: el de la destrucción que sufre el orden –hegemónico– de las cosas y el de la nueva visibilidad/invisibilidad que eso implica.

## INTERIOR Y ENCANTAMIENTO

En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin dice que el siglo XIX inventó la *fun-da*. Cada objeto de uso cotidiano tiene su estuche, su cobertura, que lo protege y que lo aísla de las inclemencias del tiempo. Se trata –desde una perspectiva que nada tiene que ver con la obsolescencia programada característica de la segunda mitad del siglo XX– de objetos producidos para durar.

El desarrollo industrial de la producción de envolturas se aplica, también, a la configuración burguesa del espacio habitable. La vivienda, el *interior burgués*, se concibe como estuche de los objetos y de los hombres que se complacen en generar desarrollos técnicos orientados a producir su propia comodidad. El confort aísla, dice Benjamin, y demarca el perfil del individuo en su propia envoltura. Guiado por imágenes que anuncian épocas futuras de abundancia, el burgués decimonónico desconoce el carácter destructivo de la técnica.<sup>1</sup> Sin embargo, transita –consternado y fascinado a la vez– las relaciones que establece con la naturaleza y con la ciudad moderna con una mezcla de sentimientos, que abarcan el encanto, el temor y lo amenazador y que se filtran, inevitablemente, en la relación que crea con los objetos cotidianos.

Cada objeto en su envoltura, aislado, despojado de todo valor de uso, está dispuesto en el espacio habitable junto con un sinnúmero de fundas y de objetos diversos, con una mezcla de estilos con los que la burguesía encubre y decora su espacio, su refugio. Se trata de un espacio que lo mantiene, como sostiene Martín-Barbero:

[...] en sus ilusiones de poder conservar para sí, como parte de sí, el pasado y la lejanía, las dos formas del distanciamiento. De ahí que sea en el interior donde el burgués dará asilo al Arte, y que sea en él donde trate de conservar sus huellas (Martín-Barbero, 2003).

Al respecto, Theodor Adorno plantea que las mercancías sorprenden

al *yo* en su propio terreno (Adorno en Benjamin, 2007a). No obstante, las cosas situadas en el *interior* no están signadas por el extrañamiento propio de las mercancías (que se produce entre la cosa y el valor de uso), sino que se aferran a lo familiar y a lo no extraño bajo la apariencia de una naturaleza inmutable y sustraída al tiempo. Cada objeto queda encerrado en un círculo encantado que lo paraliza, en un pedestal que estampa el sello de su posesión y que lo exhibe como tesoro. Las cosas así apreciadas ocupan un lugar en un orden –y comulgan con ese orden establecido– que es íntimo e histórico.

El propósito de Benjamin de escribir una historia *material* de la modernidad está atravesado por esta concepción burguesa del espacio, del tiempo y de los objetos, que lo lleva a explorar las fisuras y las paradojas que, desde su lectura, despliega la razón instrumental/abstracta en el seno del mundo capitalista. A diferencia de Max Weber, Benjamin sostiene que la racionalización no está desprovista de magia, sino que por debajo de sus lógicas operantes se produce un reencantamiento del mundo a través de la persistencia de los ritos y de los mitos tradicionales que la modernidad pretende secularizar.

El encantamiento es, sin más, aquello que se inscribe en la seducción de la mercancía, en lo que ella ejerce sobre los sueños de una época y sobre el inconsciente colectivo. Esa época es el siglo de las fundas, un siglo soñador del mal gusto, amoblado de sueños, en el que habitar es dejar huellas. El siglo *xix* estaba más ansioso por *habitar* que ningún otro siglo. Por eso, frente al afuera, al mundo del trabajo y al desarrollo de la técnica, el espacio habitable de los hombres es pensado como “el interior de una caja de un compás, donde el instrumento yace encajado con todos sus accesorios en profundos nichos de terciopelo” (Benjamin, 2007a).

Precisamente, allí, se detiene la mirada surrealista unas cuantas décadas más tarde: en el terciopelo y en su revés. En tiempos de guerras, el siglo de las fundas entra en crisis y los surrealistas franceses asumen, en sus búsquedas estéticas, el análisis de los ornamentos burgueses y su miseria, indagando “no sólo la miseria social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, de las cosas esclavizadas y de las que esclavizan” (Benjamin, 1990). Una conjunción de cuerpos y de objetos fragmentados, una unión entre el erotismo, lo onírico y la destrucción, sale el encuentro en sus imágenes.<sup>3</sup>

Otro tipo de mirada es la que indaga acerca de la miseria en el seno de las dictaduras América Latina.

Alberto Heredia también trabaja con los desechos. Es decir, trabaja con esos objetos que no son mirados o que han dejado de atraer la atención (objetos ontológicamente precarios, cuya instancia de presencia no está del todo visibilizada) y se detiene en algunas operaciones que reconocemos como familiares; operaciones en las que enfundar, envolver y embalar son procedimientos de las prácticas cotidianas y que remiten a la intención de resguardar lo que desaparece del mundo.

Estamos pensando en los estuches, los tarros, las vendas, las cajas y los recipientes que Heredia utiliza, pero, particularmente, en sus *Cajas Camembert* (1962) [Figura 1]. Estas cajas del famoso queso francés (más que presentarnos objetos en custodia o intocados, como sucede en el interior burgués), contienen objetos en descomposición, objetos impuros de los que los hombres se deshicieron: trozos de hilos, trapos, pelos, partes de muñecos rotos, restos, huesos, vidrios, entre otras cosas.



FIGURA 1. *Cajas Camembert* (1962), ALBERTO HEREDIA

La serie de dieciséis cajas muestra el ciclo vida-muerte de los hombres y conjuga lo que perdura y lo que tiende a perderse, lo que queda y lo que se conserva. No hay una imagen eterna de un pasado glorioso y memorable, sino una imagen de lo podrido y de lo que se está pudriendo. Heredia enseña objetos descompuestos en *custodia*, restos de la vida material de los hombres en sus propias *cajas de compás*. De este modo, se sitúa entre la condición intocada o sacralizante –propia del Arte– y aquello que, en

este caso, pone en escena la escultura de los años sesenta y setenta en la Argentina: objetos tocados por demás, obsoletos.

Cabría preguntarse, entonces, qué resguardan las fundas del siglo XIX y qué ocultan en su significado histórico. Pero, también, como punto de inflexión para volver a mirar las producciones de Heredia, podemos pensar en qué nuevas fundas o en qué otros tipos de envolturas aparecen en la cercanía, cuando el avance del desarrollo tecnológico hace que los objetos –y luego la vida de los hombres– se vuelvan obsoletos y banales.

En definitiva, los dos interrogantes planteados tornan inevitable la necesidad de un pensamiento político sobre las “fundas”, tal como lo propone Eduardo Grüner cuando se pregunta ¿qué operaciones de desnudamiento supone quitar las fundas o descubrir los disfraces sublimados con los que la Razón humanista occidental ha ocultado su voluntad de poder? (Grüner, 2012).

## HACIA UNA NUEVA MATRIZ DE PERCEPCIÓN

El siglo XIX: un notable cruce de tendencias individualistas y colectivistas. Quizás como en ninguna época anterior imprime a todas las acciones un sello “individualista” (yo, nación, arte), pero subterráneamente, en territorios cotidianos mal vistos, tiene que crear lleno de vértigo, los elementos necesarios para una configuración colectiva. (Giedion en Benjamin, 2007a).

En primer lugar, podemos apuntar que el *interior* es un espacio de intimidad que no se abre a cualquiera. Es el lugar en el que la burguesía recoge, custodia y exhibe las huellas en las *fundas* que utiliza; el lugar en el que despliega determinados modos de uso y de desuso de los objetos dispuestos. La burguesía encubre su coartada –la historia– y genera una imagen eterna del pasado que, sumido en la continuidad de la historia, conlleva la idea de un legado de tesoros culturales (Benjamin, 2007a). En segundo lugar, podemos considerar la paradoja que el teórico alemán señala con la cita que toma de Giedion (consignada en el epígrafe de este apartado), dado que ese *cruce* significa la irrupción de las masas en un espacio *otro*, que no es el *interior*, que no es de terciopelo, sino de hierro y de vidrio.

En las estaciones de tren, en las calles de la ciudad moderna, en los pasajes comerciales y en los almacenes, en las fábricas y en la intemperie,

las masas alteran el ritmo de la experiencia que se suscitaba en el *interior* y usan un nuevo modo de percepción, por el cual no buscan sumergirse en los tesoros burgueses, sino que los reclaman en su cercanía. Si la masa representa los lados inquietantes y amenazantes de la vida urbana –esos que la multitud encarna en los cuentos de Edgar Allan Poe, en las pinturas de James Ensor o en la poesía de Charles Baudelaire– pensar lo impensable y lo indecente nos aproxima a los trabajos de Martín-Barbero y a sus análisis sobre cómo el acercamiento de las cosas y su inscripción en la esfera de la vida cotidiana configura una nueva *matriz de percepción*. A partir de esto, el autor indaga acerca de los anclajes de lo masivo en lo popular.

Ahora bien, tomamos dos puntos a partir de los cuales Martín-Barbero analiza lo popular en las obras de Benjamin: la cercanía como matriz de percepción y la idea de que lo popular se sitúa en el pensamiento del filósofo alemán, justamente, en el cruce de la cultura de la taberna con la experiencia de la multitud.

Si el espacio de la taberna remite al encuentro de los que vienen del límite de la miseria social con los que vienen de la bohemia –y, según Martín-Barbero, allí se conjugan las ilusiones y las rabias de los oprimidos–, la experiencia en la multitud refiere, entonces, a esa nueva facultad de sentir que “le sacaba encanto a lo deteriorado y lo podrido, pero cuya ebriedad no despojaba a la masa de su terrible realidad social” (Martín-Barbero, 2003). En el medio se sitúa lo popular: la masa es percibida por la burguesía como una suerte de difuminación de las huellas de cada individuo en el seno de la gran ciudad.

[...] que, de un lado, borra las huellas, las señas de identidad de que tan necesitada vive la burguesía y de otro cubre tapa las huellas del criminal (Martín-Barbero, 2003).

Frente a esto, la burguesía despliega dos operaciones: por un lado, se refugia en el *interior*; por otro, desarrolla dispositivos de identificación con los que busca controlar a la masa, como el marcado numérico de las casas o el crecimiento metódico de registros de huellas en el mundo administrativo. Entonces, el cruce entre las fundas que sacralizan los objetos a pesar de su cotidianidad y de su cercanía material y esa *cercanía* que se gesta afuera, es un encuentro entre el *interior* y la intemperie urbana por la que transita la multitud. Esas reliquias adoradas y adornadas en

el *interior* burgués están contaminadas por el peso de lo que esconden y se definen en su relación con lo *otro*, con lo de afuera. Se trata de esa multitud que se sitúa por fuera de los estuches del *interior*, pero que es alcanzada por ellos y por lo que las fundas –con su significado simbólico y material– disfrazan, controlan, tapan, violentan y encubren: que la cultura es siempre y, simultáneamente, *barbarie*.

El análisis de la *cercanía* como problema también tiende puentes de sentido que permiten interrogar acerca del lugar del arte. Benjamin habla de la conformación de nuevas condiciones de percepción que, claramente, abren una disputa con el saber letrado especulativo y con la distancia crítica, al efectuar el acercamiento de las imágenes que salen al encuentro del sentir de la masa. Se reúnen, allí, la inmediatez, lo transitorio y las sensaciones para desarrollar una nueva combinación entre capitalismo y nuevos modos de circulación de lo visual. Tal vez –antes que la diferencia entre lo lineal y lo descentrado, tan utilizada como argumento en algunas lecturas posmodernas–, sean estos rasgos los que le generen un desafío a esa racionalidad abstracta.

Necesariamente mal entendido, por las incesantes correcciones de Horkheimer y de Adorno –¿o por la moda Benjamin? como diría Beatriz Sarlo (2000)– el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” no permite hacer una interpretación rápida y literal. Por el contrario, se presenta como un campo múltiple de interrogantes posibles, siempre inagotables, muchas veces contrapuestos. En ese sentido, es posible pensar que, quizás, Benjamin no afirme que la experiencia aurática y la de la reproducción técnica de imágenes (la fotografía y el cine) se contrapongan. En cambio, podría hablar de que no hay, realmente, una distancia nítida entre los imaginarios especializados y los masivos; es decir, que la conflictividad de la modernidad no se piensa a partir de la separación de lo lejano y lo cercano, de lo único y lo repetido, de las competencias especialistas y autónomas, y la tecnicidad y lo masivo; sino desde su difícil y paradójica asimetría.

Tal como lo explica Hermann Herlinghaus (2004), ya no hay esencias estáticas de afectividad, sublimes o vulgarmente populares, sino que ambos niveles se revelan como agencias de estetización de la vida política. La hipótesis sobre la nueva *matriz de percepción* supone que las condiciones sociales del desmoronamiento del aura y la puesta en jaque de la distancia contemplativa se deben, principalmente, a dos cuestiones centrales: la aspiración de las masas por acercar las cosas espacial

y humanamente y la tendencia a superar la singularidad de cada dato, adueñándose de los objetos en su cercanía. De esta forma, es posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas, que implica una nueva percepción que rompe las envolturas y que pone a los hombres, con ayuda de las técnicas, en situación de usarlas. Por eso: “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible” (Benjamin, 1973).

La clave está, como explica Martín-Barbero, en la percepción y en el uso, no en la obra de arte o en el principio de autoridad que la consagra. Se trata de dar la vuelta a la historia y a las imágenes para analizar el extrañamiento de la mirada y los usos políticos que hacemos de las reproducciones cuando las cosas no tienen fundas. Con relación a esto, Carlos Pereda dice que se trata de tomar el punto de vista de la bajeza “como la expresión de una apasionada lucha que procura hacer rotar nuestra atención y darle una voz a lo excluido para presentar la *otra* historia, la historia resistida, la historia del fugitivo” (Pereda en Massuh & Fehermann, 1993). Este desplazamiento comprende un modo de acabar con el patrimonio hegemónico cultural de la burguesía (Benjamin, 2007b) y con el supuesto que define a la historia de la cultura como la herencia de tesoros culturales; idea que cosifica a la cultura<sup>4</sup> porque la piensa como una propiedad, como algo a poseer más que a experimentar. De este modo, lo que Benjamin señala acerca de la custodia de las huellas que lleva a cabo la burguesía decimonónica –las propias y las de las masas– involucra a la custodia de la *historia*, ya que las huellas<sup>5</sup> inscriben la historia de las cosas y la historia de las relaciones entre los hombres y las cosas.

Quedan esbozados, así, algunos puntos importantes para reflexionar sobre los procesos de masificación y sobre lo popular en la cultura, entendidos en términos de experiencia y de producción. Ambos conceptos ponen en crisis el acostumbrado orden, el canon legitimador en el que se sustentaban las autorías y las jerarquías. Por ello, esa conformación de nuevas sensibilidades que plantea Benjamin no resulta en el estallido de una pluralidad de sentimientos y de discursos, sino de diferencias vinculadas a discontinuidades constitutivas, fundamentalmente, históricas y políticas (Herlinghaus, 2004).

## EL PEDESTAL, EL DESECHO, EL PEDESTAL: EL DESECHO

Las producciones de Heredia dialogan con el *sensorium* que le saca encanto a lo deteriorado y a lo podrido, a partir de lo cual Benjamin esboza una estética del desecho: de aquello de lo que la sociedad se deshace (Martín-Barbero, 2000).

De este modo, no se trata de estetizar la miseria, sino de averiguar (con Heredia y en sus obras) qué es lo que se pone en juego entre el pedestal y el desecho. Es decir, indagar acerca de qué es lo que se arriesga, precisamente, en esos cruces entre la acción de envolver los objetos –concebidos como reliquias o como desechos de la sociedad industrial– y las apuestas de aquello que queremos/podemos conservar –o no– recordar. Al respecto, Miguel Briante explica:

Alberto Heredia sacraliza lo efímero en el altar de la escultura. Esa vindicación de lo que se va a perder –de lo que, sin Heredia, se perdería– desacraliza el altar, desacraliza la sacralización de aquello que durante siglos se ha creído perdurable, desacraliza la misma concepción de la escultura (Briante en Buccellato, 1998).

Entre lo que se desacraliza y lo que se consagra/sacraliza se pone en juego la pretensión positivista de recordar un pasado tal cual fue. Otra vez, aparece el pasado-emblema en el que sacralizar, enmarcar y envolver son acciones que lindan con la operación de estetizar algo *en* la obra, eso que la escultura tradicional limpia, fija y hermosea al borrar la especificidad del horror y del conflicto (Grüner, 2006). Pero a su vez, la estetización es un mecanismo de recepción. En este sentido, cuando Benjamin menciona el término se refiere a:

[...] la transformación de algo en un objeto que es captado y evaluado desde dos perspectivas incompatibles, pero complementarias: la de la expresión egoísta y la del placer autoalienado. Ninguna de las dos perspectivas se refiere a las obras de arte *per se*, sólo a los intereses y emociones del público (Fenves, 2010).

Existe algo intocado o intocable, cuya contemplación implica sumergirse *en* la obra, pero que resuena en los objetos de consumo, tal como resonaba en las exposiciones universales del siglo XIX: se mira y no se toca.

Según Benjamin, ese es el lema con el que la masa aprende a compenetrarse con el valor de cambio. Con relación a esta idea, Heredia señala:

En nuestra época no hay ni grandes dioses, ni grandes personajes políticos que representar, pero está el dios objeto de consumo para consumir. Por eso, soy objetista. Invento objetos a partir de objetos de consumo o materiales de desecho (trapos, dentaduras, platos, roperos, juguetes, ropa interior, vendas –todo sirve–) y cargo esos objetos de vida, muerte, horror, ironía, para reflexionar sobre el hombre y su existencia (Heredia en Buccellato, 1998).

Paradójicamente, cuando ninguno de esos objetos conserva su función utilitaria cotidiana, todo sirve. Lejos de los ideales de belleza, el trabajo de Heredia sobre los vínculos posibles entre los objetos de consumo, el material de descarte y los objetos antiguos conlleva la pregunta por los modos personales y colectivos de ver/usar los objetos y por la construcción de nuestras miradas sobre los desechos y a partir de ellos.

En las *Cajas Camembert* (1962)<sup>6</sup> Heredia se apropia de objetos triviales que el espectador encuentra al abrirlas [Figura 2 y 3]. Son objetos sometidos a su propia fragilidad, a la alteración, a la putrefacción, a la desaparición y a la pérdida; materiales reunidos no en profundos nichos de terciopelo, sino en nichos de lo podrido.



FIGURA 2. DETALLE DE *Cajas Camembert* (1962), ALBERTO HEREDIA

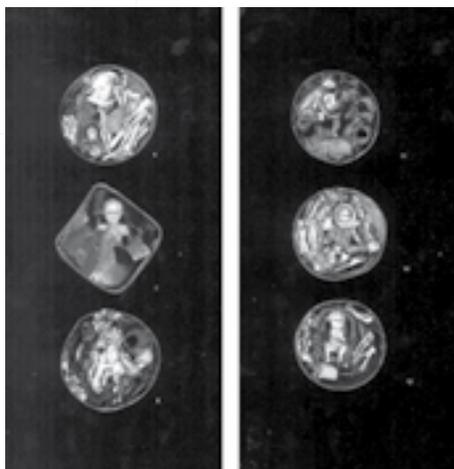


FIGURA 3. DETALLE DE *Cajas Camembert* (1962), ALBERTO HEREDIA

“Eran años de provocación, junto con Alberto Greco, recorriendo las calles de París y apropiándose del envase del manjar francés por excelencia” (Giudici, 2003). Heredia se apropia de las fundas, consigue utilizar los mismos envases que el mercado pone a nuestro alcance (también las fundas se han vuelto obsoletas y muestran esa otra cara del desarrollo técnico: la banalidad) y no los descarta, sino que los reactiva para embalar y para atar objetos en los que inscribimos la historia de la vida personal y privada y también, por contrapunto, de la vida social. A partir de todo esto, es posible preguntarnos desde dónde mirar la propia historia, las propias imágenes; desde dónde mirarnos. Además, sería interesante investigar si este uso particular de las fundas (para envolver a la muerte, a lo podrido y a lo que se destruye) instaura una historia de pedestales, pensada como reliquia, o si concibe a la historia como acción (sin afirmar por eso que la historia-emblema no despliega operaciones en su construcción).

En las *Cajas Camembert* los objetos no exponen una imagen eterna del pasado como en el interior burgués. Las fundas o las cajas no muestran las huellas de su inquilino ni sus posesiones, sino que reflejan lo que se desacraliza y lo que perturba el fondo místico de la autoridad. La obra exhibe las huellas de lo que se descompone, de lo que se desecha en el doble sentido de la palabra: como residuo o como lo descartado, lo olvidado o lo oprimido. Muestra cosas que una vez tuvieron dueño y que fueron anheladas y adoradas, pero que se volvieron productoras de recuerdo.

Según Benjamin, en este momento se invierte el mecanismo propio del fetichismo de las mercancías: el verdadero método es plantar las cosas en nuestro espacio y no ir nosotros hacia ellas. De esto se desprenden las energías revolucionarias que el surrealismo descubre en lo anticuado, en las ruinas de la modernidad burguesa. Entonces: ¿qué tipo de memoria activan las obras de Heredia?, ¿qué imágenes se construyen a partir de los restos en los cuales no habíamos posado la mirada?, ¿qué nos habilita a pensar lo podrido como marco de aquello que se da y que, de algún modo, está o estaba ausente?

Heredia le devuelve a la sociedad las marcas desechadas del paso del tiempo. Habla de lo más cercano, de lo más banal y renueva el viejo mundo de los objetos al volver a plantar en nuestro espacio sus restos. No obstante, no intentamos pensar la memoria a partir de sus obras como una posesión de lo recordado, sino como una aproximación dialéctica a la relación entre las cosas pasadas con su lugar. Es necesario entender a la rememoración no como conmemoración, sino como actualización de ese pasado trunco o fracasado, de ese pasado que no pudo ser, un pasado en el que actualizar no implica volver a traer, sino crear algo nuevo.<sup>7</sup>

¿Podemos pensar, entonces, que a partir de la construcción activa de la memoria que Benjamin sostiene, el arte puede hacer visible aquello *otro* que estaba ausente, esa otra historia oprimida que según Martín-Barbero irrumpe con lo masivo y con lo popular? Esta pregunta cuestiona la noción de arte como productor de objetos y propone pensarlo como productor de experiencias y de conocimiento más allá de la función referencial de la imagen, en la dialéctica de destrucción y de construcción. Esto presenta otros problemas que nos hacen pensar en las producciones de Heredia atravesadas por la alienación del hombre en la sociedad de consumo, por la obsolescencia y por la violencia ejercida en los golpes de estado en el Conosur. Es decir, nos permiten pensar en la confluencia entre aquellas obras que en tiempos de opresión y de persecución política fueron consideradas populares porque estaban invisibilizadas y porque se oponían a la norma hegemónica, y aquellas otras que configuraban una imagen crítica de los relatos hegemónicos acerca del arte y de la memoria.

## LO QUE TAPA A UN CUERPO

“En la moda, la fantasmagoría de las mercancías se adhiere a la piel.”

Buck-Morss (1995)

“Y vuelvo a pensar que sólo desaparece lo que no deja huella.”

Quieto (2011)

Al parecer, el único cambio posible, la variación, es una característica de las fundas y no de los hombres. “La moda prescribe el ritual a través del cual el fetiche de la mercancía quiere ser adorado” (Buck-Morss, 1995). Por eso, cambia tan rápido y se convierte en otra cosa distinta, aparentemente nueva que se encuentra entre la seducción y la muerte.<sup>8</sup> La moda impulsa el *quid pro quo* que resulta en la fragmentación del cuerpo viviente. Si llevamos el planteo al extremo, pensamos en un envoltorio que en lugar de rejuvenecer el cuerpo, lo consume, lo mata, lo violenta, lo fragmenta y lo ata. Eso es lo que sucede en *Los Amordazamientos*, de Heredia, realizados entre 1972 y 1974 [Figura 4]. Se trata de objetos ensamblados, compuestos por prótesis dentales amordazadas por telas encoladas y montadas en soportes de madera.



FIGURA 4. *Los Amordazamientos* (1972-1974), ALBERTO HEREDIA

El cuerpo desmembrado y fragmentado, su imposibilidad de decir, dialoga con otras series producidas por esos años, como *Los Embalajes*, *Los Sexos*, *Las Lenguas*, *Los Engendros*.<sup>9</sup> Sin embargo, particularmente en *Los Amordazamientos*, la causa del desecho es la violencia de Estado y se muestra como huella de la destrucción, no de los objetos, sino de los cuerpos. En este sentido, tomamos la hipótesis de Mariana Marchesi,

quien sostiene que en el seno de la dictadura argentina “si el objetivo del espacio político fue deshacer y desechar estos cuerpos, desde el campo simbólico algunos artistas plantearon su reconstrucción y su resignificación” (Marchesi, 2006). Eso es algo que también se refleja en la escultura argentina de los años sesenta y setenta: se trata de esos objetos y de cuerpos tocados por demás. Desde esta perspectiva, se puede pensar el cuerpo desecho y el cuerpo como desecho “que, en tanto tal, puede ser percibido como residuo o huella de la violencia” (Marchesi, 2006).

Aquí el procedimiento de atar, de envolver o de vendar se relaciona con la impronta autobiográfica de la serie, dado que Heredia, unos años antes, sufrió un accidente y debió estar durante largos períodos de tiempo completamente enyesado. En sus palabras acerca de ese momento, aparece la relación entre enmendar el cuerpo y *fajarlo*, en el doble sentido de la palabra, para sujetarlo al orden establecido de los cuerpos y de las cosas. Nuevamente, se ve un orden íntimo, pero fundamentalmente, histórico y político. Esos procedimientos se conjugan, a su vez, con los canales por los que circulan estas obras, ya que, a raíz de la muestra de estas *otras marcas*, Heredia recibe una amenaza de muerte de la Triple A y debe exiliarse (Bucellato, 1998).

El trabajo sobre la figura humana y sobre la imposibilidad de representarla en su totalidad implica un corrimiento hacia el detalle, hacia el fragmento que habla por el conjunto. Esas bocas hablan por el cuerpo violentado, aún en la imposibilidad de decir. Esto supone invertir el punto de vista y hacer visibles/legibles –¿audibles?– las huellas de la historia, lo no dicho, aquello que permanece oculto y oprimido. Además, significa generar un nuevo cruce entre lo individual-interior y lo social-colectivo, como un nuevo punto de tensión que se produce en coordenadas diferentes a las estudiadas por Benjamin, pero que vuelve a centrarse en una problemática que atraviesa algunos de los planteos de este autor y a las imágenes durante el siglo xx: ¿Cómo representar lo irrepresentable?

De este modo, se vuelven a poner duda las complejas relaciones entre el arte, lo popular y la memoria, con el riesgo de caer en el marco de las operaciones que lo hegemónico ejerce para neutralizar lo que estaba por fuera, quitándole capas de conflicto y volviéndolo a sacralizar para incorporarlo a lo oficial. Otro uso posible de las fundas y, claro está, de aquello que tapa a un cuerpo.

Ahora bien, también podemos señalar que la elipsis utilizada como mecanismo de las imágenes opera, en las obras de Heredia,

como fragmentación que denuncia el cuerpo que *está siendo* violentado. Además, anticipa su muerte y su desaparición forzada. El cuerpo (real), censurado e invisibilizado, es la condición de existencia de la imagen: el cuerpo representado-fragmentado-amordazado. Grüner plantea esto como un modo de invisibilidad estratégica. Al respecto, explica:

[Se trata de] una apelación a lo que Benjamin llamaba la historia subterránea de los vencidos, pero lo es a la manera estrictamente benjaminiana: no una apelación a reconstruir el recuerdo de los vencidos tal como fue en el pasado [...] sino “tal como relampaguea hoy en un instante de peligro”. Es una apelación, pues, no a la Memoria en abstracto, sino a la construcción activa de la memoria anticipada de un futuro de redención (Grüner, 2012).

## CONSIDERACIONES FINALES

Para Benjamin pensar lo menor, lo marginal, lo no dicho o lo popular no es pensar en lo premoderno, sino en otras cosas: en los vínculos oscuros que unen a la modernidad con lo indecente –o con el horror– y en la posibilidad de redimir el pasado oprimido. Al recordar algo, todo lo pasado puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en su momento de existencia y puede activar la fuerza de su utopía frustrada. Así, el recuerdo es una imagen fugaz que revela la discontinuidad de la historia y del tiempo, en el momento en el que el mecanismo de las fundas es desarticulado.

Sin embargo, existe otro riego entre el siglo de las fundas y el siglo de las desapariciones –como denomina Grüner al siglo xx–, algo que está profundamente ligado al problema de las imágenes y de la percepción: el riesgo de visibilizar lo que estaba invisibilizado y, al hacerlo, matarlo o violarlo en lugar de redimirlo o de dejarlo vivir.

Habría que seguir pensando, entonces, cómo la puesta en jaque de la distancia contemplativa (que implica una nueva matriz de percepción que rompe con las envolturas y que pone a los hombres, con ayuda de las técnicas, en situación de usarlas) supone el problema político de los contextos de lectura, del arte y, a fin de cuentas, de la historia.

La diacronía de la historia –su orden en el tiempo– es interrumpida por la sincronía de la imagen –un desorden del tiempo–, que produce una instantánea de percepción: la imagen dialéctica. El índice histórico

y el índice de memoria que Benjamin atribuye a las imágenes consisten en la capacidad de estas de volverse material de recuerdo para una época dada y de hacer saltar la historia en un instante de percepción. Se trata de una concepción de las imágenes no como cosas sino como momentos de percepción, en el acto por el cual un pasado olvidado y oprimido se ilumina o se vuelve visible en el proceso mismo de su desaparición.

Hay algo que nos dice que lo que importa es lo que falta y que, por eso, toda imagen dialéctica es, necesariamente, la conjunción de los objetos no escritos y de las imágenes lectoras, que exige un gesto político (despertar) para asumir la historia a contrapelo, la historia residual o desde el punto de vista de la baja.

## BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W. (1973). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "Experiencia y pobreza". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (1990). "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (2007a). *Libro de los Pasajes*. Tiedemann, R. (ed.). Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_ (2007b). "Sobre el concepto de historia". En *Conceptos de Filosofía de la Historia*. La Plata: Terramar.

Buccellato, L. (1998). *Alberto Heredia retrospectiva* [catálogo]. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la Medusa.

Fenves, P. (2010). "¿Existe una respuesta a la estatización de la política?". En Uslenghi, A. (comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Grüner, E. (2006). "Arte y terror: una cuestión moderna". *Confines*, (18). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez Girardot, R. (2005). "Dos naufragios en el mar incógnito de Walter Benjamin". *Katatay*, año 1/2.

Herlinghaus, H. (2004). *Renarración y desencantamiento*. Madrid: Iberoamericana.

Ibarlucía, R. (1993). "Benjamin y el surrealismo". En Massuh, G. y Fehrmann, S. (eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura*. Buenos Aires: Alianza.

Longoni, A. (2011). "Apenas, nada menos". En Quieto, L. *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova.

Marchesi, M. (2006). "Cuerpos des-hechos: destrucción y reconstrucción del cuerpo en la plástica argentina de los años 70". *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México DF.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Colombia: Convenio Andrés Bello.

\_\_\_\_\_ y Herlinghaus, H. (eds.) (2000). *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*. Madrid: Iberoamericana.

Pereda, C. (1993). “Lecciones de la bajeza”. En Massuh, G. y Fehrmann, S. (eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura*. Buenos Aires: Alianza.

Sarlo, B. (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

### FUENTES DE INTERNET

Giudici, A. (2003). “Alberto Heredia, el legendario creador del arte podrido”. [en línea]. Consultado el 20 de abril de 2015 en <[edant.clarin.com/diario/2003/12/12/5-0461.html](http://edant.clarin.com/diario/2003/12/12/5-0461.html)>.

Romero, P. (2010). “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”. *Círculo de Bellas Artes* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <[http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva-LeerMinerva-Completo.php?art=141&pag=1#leer](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinerva-Completo.php?art=141&pag=1#leer)>.

### NOTAS

- 1 Al respecto, Benjamin menciona que la época que inventa las fundas es incapaz de analizar la técnica que las produce en términos dialécticos. El desarrollo desmedido de las fuerzas de producción –que sobrepasa las necesidades de los hombres y cuyo botón es la capacidad de experiencia– y el dominio arrasador de la técnica en la guerra, está reservado para ser experimentado por el siglo siguiente.
- 2 No sólo la miseria social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, de las cosas esclavizadas y de las que esclavizan (Benjamin, 1990).
- 3 Ricardo Ibarlucea (1993) plantea que el surrealismo toma el concepto marxiano de fetichismo de las mercancías como principio poético al interior del *trompel'oeil*.
- 4 Benjamin acuerda con Adorno en analizar a la cultura como punto desde el cual pensar las contradicciones sociales. Sin embargo, a diferencia de Adorno, piensa que los procesos de masificación emancipan al arte y a la cultura de su existencia parasitaria en el ritual burgués.
- 5 “La huella es la aparición de una cercanía por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás [...]. En la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros” (Benjamin, 2007a).

- 6 A partir de este año Heredia comienza a trabajar con materiales no convencionales.
- 7 Este sentido del concepto de rememoración se desarrolla de esta manera en la tesis "Sobre el concepto de historia" (2007b), de Benjamin.
- 8 Para Benjamin, la única novedad en el mundo capitalista es que ya no hay novedad posible.
- 9 Todas las series fueron realizadas entre 1972 y 1974, a excepción de *Los Embalajes*, realizada entre 1967 y 1973.

