

**Daniel
Lesmes**

Universidad
Complutense de
Madrid,
Madrid,
España

SEMEJANZAS VIRTUALES, TRADUCCIONES VISUALES. LA IMAGEN, SU LECTURA Y SU TRADUCCIÓN EN WALTER BENJAMIN

La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* [N 3, 1]

I. Líneas de lectura

Leer una imagen nos exige, antes que nada, traducir. Aunque sería extraño entregarse a esa tarea como se hace entre dos idiomas; a fin de cuentas, las imágenes no hablan. Sin embargo, hay algo en ellas que nos permite percibir una suerte de analogía con el lenguaje, como si fueran un lenguaje diferente o, como afirma Jean-Luc Nancy, “lo *otro* de toda

lengua”¹. Si el silencio fundamenta esta afirmación, también hace evidente dónde reside la dificultad: puede que las palabras se carguen de una ciega autoridad y aprovechen ese silencio para codificar, disponer y promulgar su ley, aunque ningún poder efectivo podrán ejercer sobre ese silencio, que más bien resulta una suerte de subterfugio constitutivo de las imágenes, algo así como su movimiento de fuga. Por mucho que nos duela, al emplear las palabras como representación verbal de una representación visible, lo que vemos y lo que nombramos se aleja al igual que se hunde algo que vestimos y revestimos primero bajo un aspecto reconocible y luego bajo su concreta descripción.

No otra cosa hacemos cuando una imagen nos somete a un instante de confusión, por ejemplo cuando al despertar soy incapaz de reconocer un objeto de lo más familiar, tal vez porque su posición no es la acostumbrada o porque la luz entra en el cuarto de un modo particular. Lo que me figuro entonces –llamémosle un error o un errar con los ojos– puede resultar inquietante, pero esa inquietud se esfuma en cuanto reconozco la cosa de siempre y la puedo nombrar: es un reloj de pared, una balanza, la mujer en la reproducción de Manet que tengo frente a mi cama. Cuando conseguimos salir así de ese lugar de los malentendidos, todos sabemos que era una imagen pero ahora ya es imposible volverla a ver y mucho menos nombrar.

Con razón decía Deleuze que “la imagen nunca está en presente. Lo que está en presente ese eso que la imagen ‘representa’, pero no la imagen misma”². Las imágenes no se dejan cazar, por eso cabe preguntarse si existirá alguna otra manera de ofrecerles paso en la traducción hasta la

¹ Nancy, Jean-Luc (1999). *Autrement dire. Po&sie*, 89. París, 114.

² Deleuze, Gilles (2003). *Le cerveau, c’est l’écran* [1982]. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. París: Minuit, 270.

palabra legible, justo hasta su nombre ¿No sería eso tocar en las palabras lo “otro” inaccesible de las imágenes? Traducimos de una lengua a otra porque son mutuamente accesibles, pero el solo intento de traducir con palabras lo que es mudo e innominado en las imágenes bien podría conducirnos a una aporía, entendida literalmente como una falta de recursos. Y ciertamente sin recursos nos encontramos ante la imagen, tal vez como ante un texto cuyo idioma desconocemos por completo y para cuya lectura ni siquiera podemos recurrir a un diccionario. ¿Cómo conocer en un caso así lo que las imágenes quieren decir? Si se tratara en efecto de la imagen de una escritura ¿Cómo podríamos “sacar” una lectura de las líneas que allí se entrelazan una en una orientación que ni siquiera tiene por qué coincidir con la que tomamos al escribir?

Tal situación recuerda mucho al modo en que Theodor W. Adorno caracterizaba el procedimiento de lectura de Walter Benjamin: “estudiaba lenguas extranjeras clavando la mirada en cada palabra hasta que sabía lo significaba”³. Este apunte sólo podría entenderse por la inclinación que Benjamin sentía hacia un tipo de relación con los textos más cercana al de los antiguos copistas que al modo habitual en que entendemos la lectura. Si ante un idioma que sí se conoce “traducir es la manera más atenta de leer”⁴, en el caso de ignorarlo, ese grado de atención sólo podría corresponderle al copista. Además de clavar la mirada sobre una palabra desconocida también se puede comenzar a clavar la pluma y seguir con ella el curso de la tinta. ¿Será preciso saber exactamente lo que cada palabra quiere decir? Benjamin no lo aclaraba

³ Adorno, Theodor W. (1963). *Charakteristik Walter Benjamins*. En *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, p. 239.

⁴ José Salas Subirats, cit. en de Campos, Haroldo (1981). De la traducción como creación y como crítica. En *De la razón antropofágica y otros*. Madrid, México D.F.: Siglo XXI, 197. Vid. Paola di, Modesta (2015). *Arte que traduce. 1995-2015. La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión y recepción de las obras de arte* [tesis doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 182.

cuando advertía que “la fuerza de un texto varía si lo leemos o bien si lo copiamos”⁵, sólo insistía en que el copista “deja que el texto le mande”⁶, pues únicamente así “conocerá las nuevas vistas que en su interior desbroza el texto, al igual que se abre camino en su cada vez más espesa e interna selva virgen”⁷. Para él eso había sido, por ejemplo en China, una “garantía incomparable de cultura literaria”, y de hecho la propia práctica de copiar aún podía resultar “una clave para ir descifrando los enigmas de la China”⁸, comenzando, hemos de suponer, por esa enigmática escritura que bien puede servir para el iletrado como paradigma de la inaccesibilidad.

II. La imagen en la escritura

Decía Voltaire, con su acostumbrada ironía, que está claro que “el chino es en su origen la misma lengua que el alto alemán”, aunque desde Babel “los alemanes no entienden a los chinos”⁹. Justo desde esta misma lejanía habría que entender las frecuentes alusiones de Benjamin a China¹⁰ y, de paso perfilar la situación antes sugerida frente a una escritura de la que se desconoce todo. Por lo demás, nunca podrían estar más cerca las palabras y las imágenes: basta con que en nuestra ignorancia contemplemos ese tipo de escritura para entender la situación. En más de una ocasión se encontró Benjamin en semejante circunstancia, aunque como ejemplo se podría destacar la ocasión en que vio las

⁵ Benjamin, Walter (1991a). *Einbahnstraße*. En *Gesammelte Schriften* [en adelante *GS*], IV/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 90.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

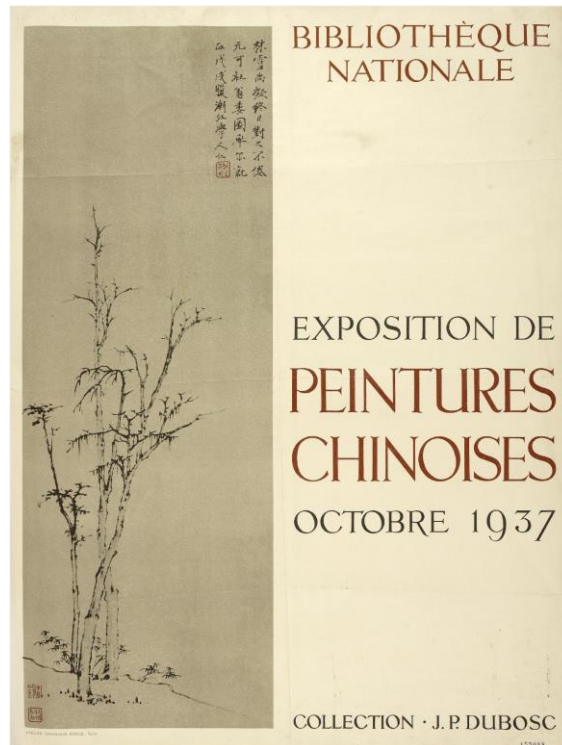
⁹ Voltaire (1821), *Dictionnaire philosophique*, t. II, París: Garnery, 276-277. Cit. en Derrida, Jacques (1987). *Des tours de Babel* [1985]. En *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée, 204.

¹⁰ Sobre la particular relación de Benjamin con la cultura china, véase Gilloch, Graeme; Kang, Jaeho (2016). “Ink-play”: Walter Benjamin’s Chinese Curios. En *Sociétés*, 131, 119-130.

pinturas chinas del coleccionista Jean-Pierre Dubosc que se expusieron en la Biblioteca Nacional de París en octubre de 1937. Allí se mostraba como nunca se había hecho antes la llamada “pintura de los letrados”, donde ésta se relaciona con la escritura de un modo muy particular. Esto se hace evidente porque en estas obras la representación pictórica suele venir acompañada por un poema; aunque la relación entre pintura y escritura se hace más sutil si consideramos cómo estas obras pretenden semejanzas al modo en que Shi-Tao (1642-1707) decía que el “Único Trazo de Pincel” hace “posible participar en las metamorfosis del Universo”¹¹. El singular encanto de la naturaleza que representan estas obras no bastaría para comprender lo que dice Shi-Tao si sus trazos no se hicieran acompañar por esos otros trazos que en absoluto disimulan la artificialidad de toda escritura. Algo choca en esta simultaneidad, como si ahí se pusiera de manifiesto la diferencia que ese “Único Trazo de Pincel” puede engendrar. No por casualidad advertía Dubosc que estas obras no pueden considerarse ni pintura ni literatura, y precisamente en la reseña que Benjamin hizo de su exposición, éste fue el primer rasgo a destacar: aquí se expone la diferencia entre pintura y escritura, aunque para abrazar “aquello en lo que ambas parecen oponerse más irreductiblemente, es decir, el pensamiento y la imagen”¹².

¹¹ Shi Tao (1966). Les propos sur la peinture [ed. de Ryckmans Pierre]. *Arts asiatiques*, 14, 111.

¹² Benjamin, Walter (1991b). Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale. En *GS*, IV/I, 603.



[Fig. 1.] Cartel de la Exposición de pinturas chinas de la colección de Jean-Pierre Dubosc, en el que se reproduce una obra del letrado Wang Yuanqi (1642-1715). Se lee en la inscripción: “la nieve en los árboles permanece congelada, mientras yo no me canso de contemplarla”¹³

Estas obras ponen en juego dos modos de aproximarnos a las cosas: de una parte la representación naturalista, de otra la palabra poética. Habría que mirar atentamente ambas como si fuésemos copistas para entender cómo se aproximaba Benjamin a la imagen que surge entre ellas. Con la representación pictórica no tenemos demasiado problema, sabemos lo que significa. Pero con la caligrafía la cosa cambia, sobre todo si desconocemos la lengua en que está escrita. En este punto Benjamin se dejaba llevar por un sugerente comentario del estudioso Lin Yutang,

¹³ Agradezco al profesor Weijie Zhang de la Universidad de Nankín (China) el haberme facilitado una posible traducción de esta inscripción que en todo caso sería provisional, aunque fuese para entender que es la misma que Benjamin cita en su reseña y atribuye a Ts'ien Kiang. *Crf.* Benjamin, Walter (1991b), 603.

donde asegura que aquí la caligrafía también se asemeja a la naturaleza. Aunque él no se refería a la que el poema evoca, sino a todos esos animales sugeridos por los ideogramas, y así hablaba del paso “de los delgados zancos de la cigüeña, de las formas saltarinas y ligeras del galgo, de las enormes patas de los tigres, de la amplia melena del león y el paso lento de los elefantes” que entretejen “una red de mágica belleza”¹⁴.

Por supuesto, en esta red se insinúa algo más que un conjunto de signos arbitrarios, por lo menos algo distinto a una escritura en el sentido en que ésta se suele entender¹⁵. La sola sugerencia de que tengan algo que ver con los animales la pone del lado de la pintura como esa zoografía de la que con tanto temor habló Platón pero que, a fin de cuentas, al igual que a nosotros, también le resultaba impresionante, incluso luminosa (*deinon*)¹⁶. De lo que no cabe duda es de cuánto alimentan los animales nuestra imaginación, sobre todo por sus vivísimos movimientos. Quizás por eso, nada más citar el pasaje de Yutang, Benjamin acabaría por concluir que en estos “juegos de tinta” las semejanzas se presentan como “una cosa sumamente movediza [*mouvante*]”¹⁷. Como si la imagen no pudiera estarse quieta: por mucho que estos trazos tengan, en cuanto

¹⁴ *Ibid.*, 604.

¹⁵ *Cfr.* Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. París: Minuit, 49: “El concepto de escritura pictográfica o escritura natural sería”, por ejemplo, “contradictorio para Saussure”.

¹⁶ Platón (2010). *Fedro* [275d]. Madrid: Akal, 208-209. Vid. Derrida, Jacques (1967), 413. El adjetivo *δεινόν* que Platón emplea merecería un comentario más extenso. En el caso del *Fedro* suele traducirse como “terrible” o “temible”, como ocurre en la de Armando Poratti arriba señalada. En otras ocasiones aparece como “impresionante”, como en la traducción acordada por Carlos García Gual, Emilio Lledó Iñigo, Marcos Martínez Hernández, en *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 1988, 405. Según advertía el filólogo escocés William K. C. Guthrie, su valor no siempre es negativo, sino que en cierto punto pasa a referirse a la astucia y la habilidad. Entre los casos en que más destaca su ambigüedad, llama la atención la expresión según la cual “dar a luz es *deinón* [*δεινόν*]”, pues como él subraya “el hecho de la maternidad tiene un extraño poder”. *Vid.* Guthrie, William K. C. (1988). *Historia de la filosofía griega III. Siglo V. Ilustración*. Madrid: Gredos, 43

¹⁷ Benjamin, Walter (1991b), 604.

escritura, una forma y un vínculo fijos, cuando los miramos tal vez nos parezca, como a Benjamin, que “la multitud de “semejanzas” que contiene “los pone en movimiento”¹⁸.

III. Constelaciones

Las imágenes no dejan de moverse, y no es casual que a ese movimiento lo llamemos imaginación. Si por eso resulta tan complejo leer una imagen, igualmente las semejanzas nos ofrecen la oportunidad de su lectura, no sólo en lo que concierne a la representación visible de la naturaleza, sino también a la escritura, pues igualmente se podría decir que las palabras sólo alcanzan su plenitud en el momento de máxima semejanza con su significado. Aunque que este tipo de semejanzas no sea visible, habita las lenguas y hasta sus traducciones, de tal manera que incluso se podrían ordenar las palabras de cada lengua en torno a aquello que significan, e investigar “cómo sucede el que todas ellas (que a menudo no guardan la menor semejanza entre sí) sean semejantes a su significado”¹⁹.

Claro que con una escritura completamente desconocida no podemos realizar ese experimento; aunque ante tal escollo sí resulta pertinente preguntarnos si, en su origen, la lectura consistió acaso en leer semejanzas en lo todavía más lejano y más extraño que la escritura china: “leer antes del lenguaje”, es decir, “a partir de las vísceras, o de las estrellas o de las danzas”²⁰. La lectura comenzaría así por figurarnos una constelación, tal como en ese sueño que Benjamin relataba, en el que al vislumbrar en el cielo “un brillo salvaje” se sorprendió por cómo “las

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Benjamin, Walter (1991c). *Lehre vom Ähnliche*. En *GS II/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 207.

²⁰ Benjamin, Walter (1991d). *Über das mimetische Vermögen*. En *GS II/1*, 213.

imágenes, según las cuales se agrupa a las estrellas, se encontraban allí sensiblemente presentes”, de tal manera que “un León, una Doncella, una Balanza y muchas otras clavaban la mirada sobre la Tierra”²¹.

Tal vez nos cueste ver esas figuras, aunque nadie ignora que durante siglos se han visto fulgar en la bóveda celeste. Sabemos incluso que, antaño, los procesos del firmamento se consideraron imitables, y es eso lo que a Benjamin le interesó como “doctrina de la semejanza”. Una, por cierto, que no sólo se refiere a nuestra capacidad para nombrar este animal, esa mujer o aquel objeto a partir de lo que sólo son puntos de luz. De hecho, al considerar la lectura desde este punto de vista filogenético, como decía Benjamin, también tomaba en cuenta la antigua creencia en que un recién nacido se asemeja intensamente a la disposición de los astros en el momento de su nacimiento, acompañándole tal disposición durante su vida a través del ascendente zodiacal. Si en otro tiempo eso fundamentó la predicción como cierto tipo de lectura, ésta no pudo consistir en reconocer una simple proyección venida del cielo. Más bien se diría que ese conocimiento por las semejanzas, del cual apenas queda un rastro cuando las vemos, entrañaba “la obligación, que en otro tiempo fue formidable, de hacerse en efecto semejante y comportarse de modo semejante”²².

Ciertamente vemos las constelaciones, pero conocer en ellas a todos esos animales que recorren como zodiaco el firmamento exige esa capacidad que en el drama de Hugo von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, la Muerte reconoce en los seres humanos: “leer lo nunca escrito”²³. Entre sí las estrellas no configuran ninguna escritura. Podría suceder incluso,

²¹ Benjamin, Walter (1991a), 125.

²² Benjamin, Walter (1991d), 210.

²³ Hofmannsthal, Hugo von (1906). *Der Tor und der Tod*. Leipzig: Insel-Verlag, 44.

como advertía Platón, que a pesar de la belleza de esos “bordados” que hay en el cielo resulte ridículo intentar “captar en ellos la verdad de lo igual, de lo doble y de cualquier otra relación”²⁴. Digamos que para leer las figuras se precisan ideas, aunque tal vez no al modo en que la tradición ciceroniana asegura que éstas tienen lugar en la mente humana²⁵. Muy distinto es el enfoque de Benjamin cuando afirma que “las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas”²⁶, y que no están ya dadas en el mundo de los fenómenos pero tampoco como una intuición intelectual: “son más bien su virtual ordenamiento objetivo, su interpretación objetiva”²⁷. Algo así sólo se explica desde las semejanzas entre lo que nos parece único y extremadamente lejano en las estrellas y lo que siendo a ellas semejante, sin embargo nos resulta tan cercano y tan repetible como una palabra escrita²⁸.

IV. Semejanzas virtuales

La hipótesis de Benjamin, según la cual el lenguaje humano se corresponde con un estadio sofisticadísimo de las semejanzas se funda en su movimiento entre lo de arriba y lo de abajo, entre lo lejano y lo cercano, incluso entre la imagen y el pensamiento. Se entenderá entonces que no se reduzcan al simple parecido entre dos cosas, sino a “la relación de la imagen de las palabras o las letras con su significado [e incluso] con quien les da nombre”²⁹. Si en el firmamento no hay más animal que el figurado, se entenderá por qué frente a la imagen de una escritura

²⁴ Platón (1988). *República* [529e]. En *Diálogos IV*. Madrid: Gredos, 360-361.

²⁵ Vid. Panofsky, Erwin (2008). *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. En Cassirer, Ernst; Panofsky, Erwin. *Eidos und Eidolon; Idea*. Hamburgo: Philo Fine Arts, 63.

²⁶ Benjamin, Walter (1991e). *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. En *GSI/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 214.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, 215.

²⁹ *Ibid.*, 208.

desconocida, para Benjamin por completo desconocida, podía figurarse él tales animales moviéndose en virtud de las semejanzas. También los antiguos griegos vieron a las estrellas moverse, aunque no considerasen que las figuras, según las cuales podemos percibir tal movimiento, sean aprehensibles por la vista sino sólo por el pensamiento³⁰. Justamente por ese tipo de movimiento se podría entender que unas imágenes no es una cosa sino un acto³¹, incluso simplemente su intención al modo en que decimos que a uno se le ven las intenciones aunque estas no sean en absoluto visibles. De igual manera, al sopesar la relación entre la imagen (de las palabras) y su significado decía Benjamin que no es visible sino que constituyen “semejanzas no sensoriales”³² e incluso “virtuales”³³.

La palabra “virtual” es muy capaz de provocar múltiples malentendidos, pero en cualquier caso no designa un acto que vaya más allá de la intención, pues la *virtus* es fundamentalmente potencia. La expresión “semejanzas virtuales” que emplea Benjamin al menos indica esta posibilidad de la *virtus*: podrían ser visibles e incluso legibles, pero en todo momento se mantienen en suspenso, como si permanentemente dijeran “aún no”. Por eso sostiene Georges Didi-Huberman, con un tono próximo al de Benjamin, que aunque la *virtus* “no da nunca una dirección a seguir por el ojo, ni un sentido unívoco de la lectura”³⁴, sí hace posible un despliegue múltiple: “no uno o dos significados unívocos, sino constelaciones enteras de sentido que están ahí como redes de las que tendremos que aceptar el no conocer nunca ni la totalidad ni la

³⁰ Platón (1988), [529d], 360.

³¹ Cfr. Sartre, Jean-Paul (1965). *L'imagination*. París: Presses Universitaires de France, 162.

³² Benjamin, Walter (1991c), 207.

³³ Benjamin, Walter, (1991b), 604.

³⁴ Didi-Huberman, Georges (1990). *Devant l'image*. París: Minuit, 27 y 28.

clausura”³⁵. ¿Cómo saber entonces lo que una imagen quiere decir?
¿Cómo puede siquiera una imagen volverse legible³⁶?

Leemos sin mucho problema lo escrito en la propia lengua, por eso, si se trata de leer las imágenes, parece apropiado seguir preguntándose por su relación con las palabras. A poco que lo pensemos habrá que descartar toda relación de parecido, pues ¿cómo entender, si no, que ni siquiera al imitar el sonido de los animales coincidan las lenguas? En castellano, por ejemplo, los perros hacen *guau* y los gallos quiquiriquí, y en inglés aquéllos hacen *woof* y éstos *cock-a-doodle-do*³⁷..., sería absurdo pensar que hay mayor parecido entre las imágenes y las palabras que entre éstas y los sonidos que hacen las cosas. Pero si la relación entre las palabras y lo que significan fuese decididamente arbitraria y proyectásemos los nombres de un modo más o menos convencional, eso sería como, si al preguntarle a un jurista por qué existe una prohibición, dijera simplemente: porque lo dice la ley. Ni las cosas se llaman como se llaman porque así las llama un poder autoritario al que debemos creer, ni su nombre se debe a una suerte de tautología que hace coincidir su sonido con la mera apariencia. Ahora bien, si pensamos la imagen no desde el parecido sino desde lo virtual; si la pensamos no desde un poder que inviste de *facto* su nombre sino considerando su intención de mostrarse, de exponerse y aparecer, entonces tal vez podamos entender de otro modo su relación con las palabras y por ende con la lectura.

Para leer una imagen hay que reconsiderar lo que es la intención, de ahí que Benjamin fuera tan cuidadoso con las palabras y en este caso no hablase de la “intención” que los alemanes adjudican a la palabra *Absicht*,

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Benjamin, Walter (1991f). *Das Passagen-Werk* [N 3, 1]. En *GSV/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 578

³⁷ *Cfr.* Saussure, Ferdinand de (1967). *Cours de linguistique générale*. París: Payot, 102.

donde la vista (*sicht*) se proyecta hacia un horizonte ya previsto. En contraste, la que Benjamin nombra como *Intention* convoca a las semejanzas en una doble dirección, de un modo, por cierto, muy similar a cómo los escolásticos empleaban el término *Intentio* para referir un tipo de conocimiento por el cual quien conoce toma la forma de lo conocido sin perder la propia³⁸. De ahí que al afirmar Benjamin que las semejanzas acaban formando “un espejo donde se refleja el pensamiento”, diga de inmediato que también el pensamiento está “dentro ya de esta atmósfera de semejanzas”³⁹. Algo así veía él en las pinturas de los letrados chinos, y sin duda por eso le llamó tanto la atención su técnica *xieji*, que viene a significar “pintura de idea”, pues, en efecto, aquí la imagen y el pensamiento vienen a relacionarse en lo que él nombró con su depurado francés: “l’image-pensée”⁴⁰.

V. La violencia en la interpretación

Llama la atención que los textos que Benjamin reunió precisamente bajo el título de “Imágenes-pensamiento” (*Denkbilder*) se presenten en cierto

³⁸ Obviamente una afirmación como ésta ha de ser precisada, aunque sea simplemente señalando la importancia que tuvo este término en el pensamiento alemán a partir de Franz Brentano, quien hacía derivar su concepto de *Intentionalität* de la gnoseología escolástica. Brentano, Franz (1874). *Psychologie vom empirische Standpunkt*. Leipzig: Duncker & Humblot, 115, 116: “Todo fenómeno psíquico se caracteriza por lo que los escolásticos de la Edad Media llamaron la inexistencia intencional (incluso mental) [...] Santo Tomás de Aquino enseña que lo pensado está intencionalmente en el que piensa”. Este apunte no es ni mucho menos gratuito, sobre todo si se tiene en cuenta la enorme influencia que desde este mismo punto tuvo en autores como Edmond Husserl y Sigmund Freud, que para mal o para bien interesaron profundamente a Benjamin. Éste le da otra vuelta de tuerca al concepto de *Intention* en “La tarea del traductor” (Benjamin, Walter (1923). *Die Aufgabe des Übersetzers* [1921-1923]. En Baudelaire, Charles, *Tableaux parisiens* [trad. de Walter Benjamin]. Heidelberg : Verlag von Richard Weissbach, VII-XVII). Para profundizar algunos de estos matices remito a la edición crítica en lengua francesa de este texto de Benjamin por parte de Lamy, Laurent; Nousse, Alexis (1997). *L’abandon du traducteur. Prolégomènes à la traduction des ‘Tableaux parisiens’ de Charles Baudealaire*. *TTR*, 10 (2), 13-69.

³⁹ Benjamin, Walter (1991b), 604.

⁴⁰ *Ibid.*

modo dominados por la pregunta de si “la potente afición por las imágenes no se alimentará de una sombría obstinación en contra del saber [*Wissen*]”⁴¹. Con ello parecía retomar la tradicional división entre lo sensible y lo inteligible, aunque de un modo ciertamente sutil, como si ese saber estuviese permanentemente sometido al exhorto platónico de “salvar los fenómenos”⁴². Tal es el desafío antes sugerido entre las constelaciones y las ideas, entre los animales y sus nombres, aunque también se puede aquí entender por el modo en que las imágenes parecen huir de las palabras o, más bien, por la propia violencia que ejercemos sobre ellas cuando las nombramos. A fin de cuentas esto es algo que hasta los más empeñados lectores de imágenes han admitido sin demasiados rodeos. Alguien Erwin Panofsky, por ejemplo, supo reconocer en su artículo de 1932 “Sobre la descripción y la interpretación de las artes figurativas” que las imágenes ejercen una curiosa resistencia a la palabra. Por eso decía que “una descripción formal en sentido estricto es una imposibilidad práctica”, pues “cada descripción, en cierto modo antes de comenzar, ya convierte los factores de la representación en símbolo de lo representado”⁴³.

Por ilustrarlo como él hacía de un modo algo polémico⁴⁴: cuando vemos un animal representado y de inmediato le ponemos nombre, bien sea

⁴¹ Benjamin, Walter (1991f). *Kurze Schatten II*. En *GS*, IV.1, 427.

⁴² Benjamin, Walter (1991e), 214.

⁴³ Panofsky, Erwin (1998), “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”. En *Deutschsprachige Aufsätze II*. Berín: Akademie Verlag, 1.065.

⁴⁴ En este artículo Panofsky tomaba posiciones en el durísimo debate, que tuvo lugar en Davos durante el mes de marzo de 1929, entre Martin Heidegger y Ernst Cassirer, de cuya lectura de Platón el historiador era deudor. No es casual que aquí Panofsky cite el libro que ese mismo año provocó el debate y que precisamente lo haga en relación a la violencia en la interpretación. *Vid.* Heidegger, Martin (1991). *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 201 y 202. Cit. en Panofsky, Erwin (1998), 1.072.

como “alce” (*Elch*) o bien como “ciervo” (*Hirsch*)⁴⁵, alejamos lo estrictamente formal al tiempo que se ejerce una violencia interpretativa, puesto que ese nombre la imagen no lo dice (*Ungesagtes*)⁴⁶. Por eso también podríamos equivocarnos, por inexperiencia o incluso por incultura, llamando “ciervo” a lo que se representa como “alce”⁴⁷. Tanto si acertamos como si no, desde el punto de vista de la Panofsky lo que se pone en juego al reconocerlo es la facultad cognoscitiva y la posesión de conocimiento de quien interpreta y alberga la idea –correcta o no– de lo que ve⁴⁸. Pero para extraerla de lo visto hace falta una violencia idéntica a la de la propia interpretación de lo que vemos. De ahí que resulte bastante problemático distinguir entre significados “naturales” y “convencionales” como hacía él. Si insistía en que los primeros dependen de la experiencia vital (*Daseinserfahrung*) y los segundos de la cultura que podamos tener, al relacionar ambas con una idea interiorizada, nada nos asegura que el nombre de “alce” sea menos convencional (artificial o incluso cultural) que un “caballero”⁴⁹. De hecho, cabría preguntarse si la crítica de Benjamin contra los que piensan “que la palabra es signo de las cosas (o de su conocimiento) que

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, 1.073.

⁴⁹ Me refiero por supuesto al célebre ejemplo con el que Panofsky explicaba en 1939 su método iconológico, en el que “un conocido que me saluda en la calle quitándose el sombrero” y a partir del “color”, las “líneas”, los “volúmenes” y cierto movimiento en todo ello entiendo que es un “caballero” (*gentleman*) que me saluda de esa manera tan particular y cargada de historia. Cfr. Panofsky, Erwin (1972). *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. Boulder, Oxford: Icon, 3 y ss. Nótese también que en la traducción de Bernardo Fernández tradujo ese *gentleman* simplemente por “hombre” y no por “caballero” en *Estudios sobre iconología* (1972). Madrid: Alianza, 13.

se estableció por convención”⁵⁰ no podría aplicarse a todos esos significados en su conjunto.

La oposición que las imágenes representan para el conocimiento se nos muestra entre el signo (*sêma*) y el cuerpo (*sôma*), o si se quiere entre lo artificial y lo natural como dos envolturas según la afirmación platónica de que “el cuerpo (*sôma*) es sepulcro (*sêma*) del alma”⁵¹. En este punto se entenderá que una imagen nunca esté en presente, al punto de que tal vez lo único que pudiéramos decir con ella fuera algo del tipo “*Et in Arcadia Ego*”, tal como reza la inscripción que Panofsky lee y relea sobre los sarcófagos pintados por Poussin en otro artículo de 1936⁵². La imagen desbarata la frase, hace imposible su significado inicial y queda en cualquier caso demasiado lejos en cuanto la leemos. Se podría decir que desplaza los significados, enredando lo “natural” preiconográfico, donde Panofsky situaba “los problemas fundamentales de la creación artística” (“*Künstlerischen Grundprobleme*”)⁵³, y lo convencional iconológico, que queda fuera del ámbito de lo artístico (*außerkünstlerischen*)⁵⁴. Entre la naturaleza que ama esconderse y la historia que expone sus nombres en un determinado momento y con unos determinados códigos para Panofsky sólo recuperables mediante un saber literario (*literarisches Wissen*)⁵⁵, la imagen –tan problemática para él– es esa cesura insalvable en que el arte abre los sentidos. Y lo hace

⁵⁰ Benjamin, Walter (1991g). Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. En *GS II/1*, 150.

⁵¹ Platon (2002). *Cratilo* [400c]. Madrid: Trotta, 97

⁵² Panofsky, Erwin (1955). *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition*. En *Meaning in The Visual Arts*. Nueva York: Anchor Books, 295-320

⁵³ Panofsky, Erwin (1998), 1.068.

⁵⁴ *Ibid.*, 1069

⁵⁵ *Ibid.*, 1.073.

muy a menudo, por cierto, produciendo equívocos, múltiples sentidos que ni siquiera pueden verse reducidos a una simple ambigüedad.

VI. El peligro de una la mirada

Un alce puede parecernos un ciervo; un galgo, un podenco; una liebre, un conejo... Alcanzaríamos el extremo de esos parecidos si el animal que más se parece a ese conejo fuese, por ejemplo, ¡un pato! Con ello el conocimiento acaba por aceptar la oposición que le muestran las imágenes y sus tenaces lectores, a los que debemos seguir interrogando, intentan establecer una “lingüística de la imagen”, ya no desde lo correcto y lo incorrecto, sino desde la duda: “¿Conejo o pato?” (*Rabbit or duck?*), tal es la conocida pregunta que dispuso Gombrich bajo un dibujito en el que se representa en una misma cabeza un conejo y un pato, y la que él mismo respondía con esta declaración: “no podemos tener al mismo tiempo la experiencia de lecturas alternativas”⁵⁶. No obstante cabe advertir que cuando ese dibujo se publicó por primera vez en el diario satírico *Fliegende Blätter* se presentaba de manera distinta. También había una pregunta: “¿Qué animales se parecen más entre sí?”, y debajo subrayaba el dibujo otra respuesta: “Conejo y pato” (*Kaninchen und Ente*)⁵⁷. Como si Gombrich tratase de responder al ardid del dibujo con uno de propia cosecha, este cambio es digno de mención, ya que la sustitución de la conjunción copulativa (“Y”) por la adversativa (“O”) refuerza su declaración hasta el punto de encontrar un eco formal en algunas sutiles diferencias entre la reproducción que él emplea y la impresión de las *Fliegende Blätter* (figs. 2 y 3). Porque en paralelo a la sustitución de un rótulo por el otro, esos ligeros cambios permiten

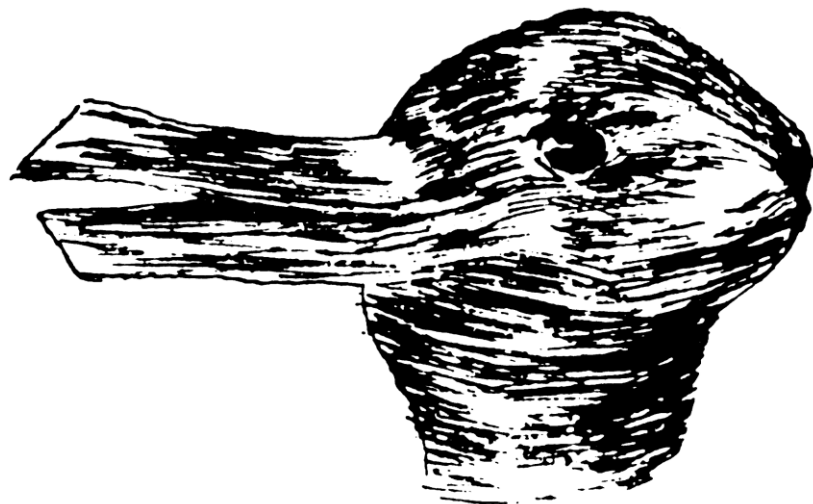
⁵⁶ Gombrich, Ernst H. (1984). *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres: Phaidon Press, 4 y 5.

⁵⁷ *Fliegende Blätter* [23 de octubre de 1892], 147.

polarizar la lectura, como si al mismo tiempo que en el *motto* de Gombrich se impone la “O” (del “¿Pato o conejo?”) fuera desapareciendo el “ojo” sobre el que pivota la primera versión, desplazándose así la dinámica de la imagen desde el centro hacia los extremos.



[Fig. 2.] Conejo y pato, en *Fliegende Blätter*, 23 de octubre de 1892, p. 147.



[Fig. 3.] ¿Conejo o pato?, en E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 1960, p. 4.

Ese ojo ha dejado prácticamente de mirarnos en la reproducción de Gombrich, tal vez porque él quería ir al grano de la representación. Si era el ojo de un conejo y de un pato, también podía serlo de muchos otros animales: el resto de la representación configura su contexto, la connota de tal manera que a medida que desaparece se impone una decisión. Ésta sería más fácil de tomar si, por ejemplo, tras la cabeza del animal hubiera un estanque con patos, o si el que mirase la foto fuese precisamente un cazador de conejos. Aunque de eso mismo advierte Gombrich, porque probablemente ese cazador vería conejos hasta en un terrón de tierra o en un montón de hojas, “a menos que haya aprendido a refrenar [*hold in the check*] su imaginación”⁵⁸. Se trata, pues, de saber diferenciar y articular percepciones, se trata de controlarlas⁵⁹. En eso se funda para Gombrich la relación del conocimiento con la imagen, que ya desde el primer momento tiende a la representación. De hecho, si ante este dibujo nos preguntáramos por lo que está “realmente ahí”, es decir, si quisiéramos ver “la forma aparte de su interpretación”, nos convenceríamos de que no es posible hacerlo, como tampoco lo es “tener conciencia de que toda experiencia dada *tiene que ser una ilusión*”⁶⁰. Las percepciones, por tanto, representan “hipótesis” que “exigen ‘respuesta’”⁶¹, y éstas se dan tan rápido que no es posible establecer “ninguna distinción rígida, por consiguiente, entre percepción e ilusión”⁶². Que la “representación” sea correcta o no lo sea dependerá de cómo la distingamos y la articulemos precisamente desde su contexto, es decir, desde sus extremos puestos bajo control.

⁵⁸ Gombrich, Ernst H. (1994). Visual Discovery through Art. En *The Image and the Eye*. London: Phaidon, 36.

⁵⁹ Gombrich, Ernst H. (1984), 21

⁶⁰ *Ibid.*, 5.

⁶¹ *Ibid.*, 22

⁶² *Ibid.*

Sin embargo, tal control ha de comenzar por lo que en el dibujo parece mirarnos, pues esa mirada, a diferencia de sus extremos, nunca remite ni nunca va al grano. Por eso la puntería del cazador prefiere obviarla, pues se hace difícil matar a un animal mientras nos mira. De igual modo, esta mirada podría enturbiar la nuestra en una zona de desbordamiento⁶³: ¿tal vez por eso Gombrich “va centrándose en la respuesta del organismo [del lector] y no ya en el estímulo [de la imagen]”⁶⁴? Reconozcamos que incluso sometido a una simple ambigüedad, hay algo en este dibujo que se resiste a ser nombrado de una u otra manera. Las imágenes nos hacen oscilar en una lectura que no se detiene en los extremos, sino que sigue parpadeando compulsivamente en el intervalo. En el propio pasar del “conejo” al “pato” y viceversa, las imágenes no se dejan atrapar. Se diría que revolotean e incluso se agitan con violencia en torno a ese ojo convertido en ojo del huracán, como algo indecible más allá incluso de toda ambigüedad, algo inquietante como el *deinon* de Platón, fantasmal, virtual o, sencillamente, visual⁶⁵.

VII. Romper esquemas

Al contrario que Gombrich, Benjamin insistió en que las semejanzas virtuales en la imagen “no se excluyen entre sí, antes se enredan y forman un conjunto que atrae al pensamiento, como hace la brisa con un velo de gasa”⁶⁶. Lo visual no pertenece a ese “mundo invisible de las ideas” del que Gombrich se proponía escapar, pero tampoco al “mundo visible” de las representaciones al que quería acudir. Estamos tan acostumbrados a

⁶³ Cfr. Barthes, Roland (2002). Droit dans les deux. En *Œuvres complètes*, V [1977-1980]. París : Seuil, 355.

⁶⁴ *Ibid.*, 21.

⁶⁵ Digo “indecible” como Derrida, Jacques (1994). Force de loi. Le “Fondament mystique de l’autorité”. París: Galilée, 54. Digo “visual” como Didi-Huberman, Georges (1990), 26.

⁶⁶ Benjamin, Walter (1991b), 604.

tomar lo visible por lo visual como a entender la imagen como representación. Cuando Gombrich afirma que “todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ante el mundo, más que en el mundo visible en sí”⁶⁷, roza este problema. Cuando prescribe que “la forma de una representación no puede apartarse de su finalidad, ni de las demandas de la sociedad en la que gana adeptos su determinado lenguaje visual”⁶⁸, lo acrecienta. Aunque él asegure que la diferencia entre un historiador del arte y un historiador de la información visual es que a éste “sólo le concierne el éxito” mientras que a aquél “debe observar también los fracasos”⁶⁹, en ambos casos habla de un uso intencional de la imagen. Sin embargo, en todo lenguaje nos encontramos con innumerables asociaciones, ambigüedades, incluso equívocos que representan el riesgo de no cumplir con esa “finalidad” ni con esas “demandas”.

Gombrich lo ilustra estupendamente al recordarnos que para decir reloj los ingleses cuentan con dos palabras según sea de pared (*clock*) o de pulsera (*watch*), mientras que un alemán sólo cuenta con una (*Uhr*). Así, si un inglés no viese ese reloj y sólo se le dijera la palabra *Uhr*, por mucho que conozca esa palabra, al imaginar el reloj probablemente se encuentre con el escollo de esta ambigüedad de las connotaciones, a no ser que sólo le interesase la información más básica que se pueda comunicar –que el reloj marca la hora, por ejemplo–, y simplemente le baste con su imagen-esquema⁷⁰. ¿Por eso dice Gombrich que “desde el punto de vista de la información, ciertamente no es nada difícil discutir la representación

⁶⁷ Gombrich, Ernst H. (1984), p. 71.

⁶⁸ *Ibid.*, 73.

⁶⁹ *Ibid.*, 69.

⁷⁰ La expresión “imagen-esquema” nos remitiría de vuelta a la órbita kantiana donde designaría, al menos desde la lectura de Kant que hizo Heidegger, una “sensibilización de los conceptos”, algo desde luego muy cercano al planteamiento de Gombrich. *Vid.* Heidegger, Martin (1991), 94.

[*portrayal*]"⁷¹? No cabe duda de que los esquemas facilitan mucho las cosas, tanto como lo hace la anterior supresión de la mirada del animal, aunque aquí tal vez un simple error podría reavivarla y mostrar lo errático de toda imagen, incluso una discontinuidad como la que hallamos entre una pared y una muñeca al traducir *Uhr* como *watch* o como *clock*. En general hay muy pocas maneras de acertar y muchas de errar, sin embargo en el malentendido por las connotaciones –es decir, en la errancia del sentido en la imagen– se hace patente un resto de vida en eso que une las imágenes y las palabras⁷², incluso en lo que une la misma cosa a tantas palabras como lenguas hay.

Si cada lengua tiene sus propias palabras para la misma cosa, quizás sea porque con ellas sólo se nos muestra una faceta de lo que las cosas pueden ser⁷³, al igual que un reloj puede ser de pared o de pulsera, e incluso podría ser de arena y llamarse *sablier* en francés, o podría medir el tiempo con un balanceo y llamarse simplemente *pendule*. Llamamos a las cosas por su nombre debido a la intención que en ellas se nos comunica, de ahí nuestro interés en su etimología. Si al ponerles nombre ejercemos una violencia interpretativa, quizás no sea éste tan arbitrario ni tan convencional como pensábamos. Pongamos incluso que al nombrar una cosa ya estamos pasando de un lenguaje a otro, como si se tratase de una suerte de traducción –Benjamin habla incluso de “la traducción del lenguaje de las cosas al lenguaje del hombre”–; pues bien, esa traducción no consistiría únicamente en pasar de lo mudo a lo sonoro

⁷¹ Gombrich, Ernst H. (1984), 73.

⁷² *Cfr.* Benjamin, Walter (1991h). Traumkitsch. En *GS II/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 621.

⁷³ *Cfr.* Benjamin, Walter (1923), XV.

por la onomatopeya, sino que sería, en su forma más básica, “la traducción de lo innominado [*Namenlosen*] en el nombre”⁷⁴.

Tan mudo como las imágenes es ese “lenguaje de las cosas”, quizás porque de ellas no conocemos más que lo que vemos. Aunque si aún se puede seguir afirmando, como hacía Goethe, que “uno sólo ve lo que ya sabe y entiende”⁷⁵ no es porque ese conocimiento se limite a lo visible, pues a menudo ocurre que el que es corto de vista ve mejor un objeto del cual se retira que uno al que se acerca⁷⁶. Entre el lenguaje de las cosas y el nuestro media la imagen como si fuera el lugar mismo de esa traducción. Que alcance la representación como un “acabamiento duradero para lo que la palabra nombra en lo que los ojos ven” no significa que la forma (*Gebilde*) de las cosas cesen en su transformación⁷⁷. De ello da cuenta, precisamente, la imagen artística, pues no renuncia a las metamorfosis propias de las cosas, sino que las capta como sólo el arte puede hacerlo: a modo de imagen (*abbildhaft sichtbar*)⁷⁸.

VII. Conclusión: la traducción virtual como traducción visual

No hablamos ya de un arte imitativo tal como se suele entender esa palabra; ni tampoco de las bellas apariencias como manifestaciones sensoriales de una “verdad” intemporal. De hecho, esa intemporalidad es de todo punto problemática desde que el fundamento de la experiencia

⁷⁴ Benjamin, Walter (1991g), 150-151.

⁷⁵ Goethe, Johann Wolfgang von (1870). *Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich v. Müller* [ed. Karl A. H. Burkhardt]. Stuttgart: J. G. Gotta'schen Buchhandlung, 29: “Man erblickt nur, was man schon weiß und versteht”.

⁷⁶ Este es el ejemplo que pone en la introducción a los *Propileos* Goethe, Johann Wolfgang von (1994). *Einleitung in die Propyläen*. En *Werke*, t. 12. Munich: Verlag C. H. Beck, 43.

⁷⁷ Cfr. Arnaldo, Javier (2019). *Vemos lo que sabemos. La cultura de la visión en Goethe*. Madrid: Abada, 60.

⁷⁸ Benjamin, Walter (1991i). *Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe. Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. En *GS I/1*, 113.

de lo verdadero (cuando miramos, por ejemplo, el reloj de verdad o acariciamos a un verdadero animal) no podría renunciar al tiempo, ni siquiera a ese movimiento con que las cosas continúan su camino, su curso, su marcha, su vida más allá de la representación efectuada. Aceptemos al menos que el fundamento de lo verdadero (al ver, por ejemplo, una verdadera mujer por la calle, de ningún modo ideal, sino tal como pasa por delante) reside en la cualidad de alejarse y abrir los sentidos e incluso el sentido mismo de su paso. Algo similar ocurre con las obras de arte, pues sobre ellas ni hay lecturas cerradas ni todo ha sido escrito. Si a una obra de arte se le puede asignar una *mímesis* de las cosas, ésta habrá de considerarse fundada más bien en una *methexis*, es decir, en una participación, justo en el sentido en que Benjamin afirmaba que quien conoce por las semejanzas se hace también semejante a ellas. Eso suele ocurrir con nuestros cuerpos cuando escuchamos música y su ritmo pasa y es el de nuestros pies. No hablamos, por tanto, de un arte del parecido, sino quizás lúdico en su dialéctica con las apariencias. Y si éstas concretasen un solo aspecto visible y fijo de las cosas, el juego de la *mímesis* (ese juego que muestran en su tono más artístico en verbos como *spielen, to play, jouer...*) consigue hacerla más completa, más consumada y hasta más perfecta.

Sin embargo, que Benjamin hable del arte como “mímesis perfeccionada”⁷⁹ sólo puede explicarse a través de la traducción, pues también al traducir lo que en el silencioso lenguaje de las cosas no tiene nombre, es decir, al nombrarlo se añade lo que en ellas estaba latente y era virtual en su imagen: el conocimiento (*Erkenntnis*)⁸⁰. Tal vez por eso no sólo habla Benjamin de “semejanzas virtuales” en las imágenes, sino

⁷⁹ Benjamin, Walter (1991j), Ms. 986. En *GS VII*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 668.

⁸⁰ Benjamin, Walter (1991g), 151.

también de una “traducción virtual” (*virtuelle Übersetzung*)⁸¹. Que podamos nombrar algo en tantos lenguajes como hay, impide cualquier esquema de la imagen debido a los matices que cada palabra muestra, e incluso impide reducirla al presente visible de la representación. La imagen despliega los tiempos al igual que la traducción que podemos hacer de lengua muerta a otra que aún sigue viva entraña una cuestión de tiempo: allá donde apunta su torre de Babel, la palabra no cristaliza en lo atemporal, sino que en ella destella lo eterno. La propia traducibilidad lo permite y aun lo exige incluso si pertenece a una lengua muerta, pues la traducción brota de lo que en ella sobrevive como “núcleo” (*Kern*), es decir, de una supervivencia (*Überleben, Fortleben*) que “es eterna en lo fundamental”⁸².

También decía Benjamin que “es esencial a la imagen el contener algo eterno [...] gracias a una integración en la imagen misma de aquello que es fluido y cambiante”⁸³. Fluido y cambiante, como son las semejanzas virtuales, ha de ser también lo que une cada palabra con su significado y consiente e incluso demanda su traducción. Fluido y cambiante será también el “índice histórico” que Benjamin asigna a la imagen leída (*Das gelesene Bild*), pues tal índice de las imágenes “no sólo dice que pertenecen a un tiempo concreto; sobre todo dice que sólo en un tiempo concreto alcanzan legibilidad”⁸⁴. Igual que el paso desde un poema hasta su traducción, el que va de la imagen producida hasta la imagen leída despliega la historia de tal manera que ya no tendría sentido pensarla como tiempo vacío y homogéneo sobre el que surgen las obras de arte⁸⁵. Es ésta una buena noticia para los historiadores del arte: no se puede

⁸¹ Benjamin, Walter (1923), XVII.

⁸² *Ibid.*, IX.

⁸³ Benjamin, Walter (1991b), 604

⁸⁴ Benjamin, Walter (1991f), [N 3, 1], 577.

⁸⁵ *Cfr.* Benjamin, Walter (1991k). Über den Begriff der Geschichte [XIV]. En *GS I/2*, 701.

pensar la imagen y la historia por separado. Pues si la imagen leída tuviese algo que ver con la traducción, el concepto de historia también sigue la senda de la traducibilidad que conecta palabra con palabra en virtud de lo que a su paso sobrevive como núcleo original⁸⁶. Digamos que un reloj no se detiene precisamente porque se puede traducir, aunque con cada traducción es de esperar que salte la hora. Así, a esa hora de las supervivencias, la historia traza el perímetro de lo vivo en la traducción, alejándonos de cualquier sustancialización del original, pues si aquí la traducción se refiere a una “transformación y renovación de lo vivo”, también Benjamin nos dice que con cada traducción “cambia el original”⁸⁷, incluso hasta convertir un reloj alemán (*Uhr*) en un despertador.

Cuando Benjamin afirma que “lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido que una idea”⁸⁸, señala exactamente en esa dirección, es decir, a todo lo que en ese despertador hay de virtual y, por tanto, de visual. De cualquier manera, esta imagen del vestido está “cargada de tiempo hasta estallar”⁸⁹. Y no creo, por cierto, que sea en absoluto arbitraria, de hecho me arriesgaría a decir que algo en ella remite al “festón y el dobladillo” con que Benjamin se las tuvo que ver al traducir el poema que Baudelaire dedicó a “una que pasa” (“*À une passante*”). El traductor la llamó sencillamente una Dama (“*Einer Dame*”), pero mantuvo de manera literal lo que es el corazón del poema: su ojo, donde “germina el huracán”⁹⁰. Tan duro es el ojo con que la imagen nos mira que ante él únicamente podemos abrir los nuestros de par en par. El primer par se abre desde que el arte (y todo artista)

⁸⁶ Benjamin, Walter (1923), XV.

⁸⁷ *Ibid.*, X.

⁸⁸ Benjamin, Walter (1991f), [N 3, 2], 578.

⁸⁹ *Ibid.*, [N 3, 1], p. 578.

⁹⁰ Baudelaire, Charles [trad. Benjamin, W.] (1923), 30-31.

muestra las semejanzas virtuales de ese ojo, rodeándolo del modo que le es característico, con sus transformaciones, pues si fijamos en él la mirada también podría ser el ojo de un animal, incluso la esfera misma de un reloj sin manecillas, como el que Baudelaire tenía en su cuarto y en cuya esfera había escrito: “¡Es más tarde de lo que crees!”⁹¹. Sin embargo, nuestra mirada tiene un segundo par: éste se abre desde que la traducción (y quizás algún historiador del arte) vuelve a sentir cómo le mira ese ojo en el instante más propicio para su legibilidad (*einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit*)⁹². Tal vez en ese momento entienda él que nunca es demasiado tarde para conocer el nombre de quien nunca lo dijo, de esa desconocida de la que sólo queda una imagen.

⁹¹ Benjamin, Walter (1991f), [J 90 a 1], 485.

⁹² *Ibid.* [N 3, 1], p. 578

Referencias

Adorno, Theodor W. (1963). Charakteristik Walter Benjamins. En *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 232-247.

Aristóteles (1993). *Peri Hermeneias*. En *Tratados de lógica (El Organon)*. [Traducción de Francisco Larroyo]. México D. F.: Porrúa.

Arnaldo, Javier (2019). *Vemos lo que sabemos. La cultura de la visión en Goethe*. Madrid: Abada.

Barthes, Roland (2002). Droit dans les deux. En *Œuvres complètes, V. 1977-1980*. París: Seuil, 355-357.

Benjamin, Walter (1923). Die Aufgabe des Übersetzers [1921-1923]. En Baudelaire, Charles, *Tableaux parisiens* [trad. de Walter Benjamin]. Heidelberg: Verlag von Richard Weissbach, VII-XVII.

Benjamin, Walter (1991a). *Einbahnstraße* [1928]. En *Gesammelte Schriften, IV/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 83-148.

Benjamin, Walter (1991b). Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale [1938]. En *Gesammelte Schriften IV/1*, 603-605.

Benjamin, Walter (1991c). Lehre vom Ähnliche [1933]. En *Gesammelte Schriften II/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 204-210.

Benjamin, Walter (1991d). Über das mimetische Vermögen [1933]. En *Gesammelte Schriften II/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 210-213.

Benjamin, Walter (1991e). *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925-1928]. En *Gesammelte Schriften* I/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 203-430.

Benjamin, Walter (1991f). *Das Passagen-Werk* [1927-1940]. En *Gesammelte Schriften* V. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, Walter (1991g). Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen [1916]. En *Gesammelte Schriften* II/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 140-157.

Benjamin, Walter (1991h). Traumkitsch. En *Gesammelte Schriften* II/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 621-622.

Benjamin, Walter (1991i). Die frühromantische Kunsttherorie und Goethe. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. En *Gesammelte Schriften* I/1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 110-119.

Benjamin, Walter (1991j). Ms 986 [c. 1935-1936]. En *Gesammelte Schriften*, VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 667-668.

Benjamin, Walter (1991k). Über den Begriff der Geschichte [1939-1940]. En *Gesammelte Schriften* I/2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 691-704.

Deleuze, Gilles (2003). *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. París: Minuit.

Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. París: Minuit.

Derrida, Jacques (1987). Des tours de Babel. En *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée.

Derrida, Jacques (1994). Force de loi. Le “Fondement mystique de l’autorité”. París: Galilée.

Didi-Huberman, Georges (1990). *Devant l’image*. París: Minuit.

Gilloch, Graeme; Kang, Jaeho (2016). “Ink-play”: Walter Benjamin’s Chinese Curios. En *Sociétés*, 131.

Gombrich, Ernst H. (1984). *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres: Phaidon Press.

Gombrich, Ernst H. (1994). Visual Discovery through Art. En *The Image and the Eye*. London: Phaidon, 11-39.

Guthrie, William Keith Chambers (1988). *Historia de la filosofía griega III. Siglo V. Ilustración*. Madrid: Gredos.

Lamy, Laurent; Nouss, Alexis (1997). L’abandon du traducteur. Prolégomènes à la traduction des ‘Tableaux parisiens’ de Charles Baudealaire. *TTR*, 10 (2), 13-69.

Nancy, Jean-Luc (1999). Autrement dire. *Po&sie*, 89, 114-119.

Panofsky, Erwin (1972). *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. Boulder, Oxford: Icon.

Panofsky, Erwin (1998), “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst” en *Deutschsprachige Aufsätze II*. Berín: Akademie Verlag.

Panofsky, Erwin (2008). *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. En Cassirer, Ernst; Panofsky, Erwin. *Eidos und Eidolon; Idea*. Hamburg: Philo Fine Arts.

Paola di, Modesta (2015). *Arte que traduce. 1995-2015. La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión y recepción de las obras de arte* [tesis doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Platón (1988). *Fedón, Banquete, Fedro*. En *Diálogos III* [trad. de Carlos García Gual, Emilio Lledó Íñigo, Marcos Martínez Hernández]. Madrid: Gredos.

Platón (1988). *República*. En *Diálogos IV* [trad. Conrado Eggers Lan]. Madrid: Gredos.

Platón (2002). *Cratilo o del lenguaje* [trad. Atilano Domínguez]. Madrid: Trotta.

Platón (2010). *Fedro*. [ed. bilingüe de Armando Poratti]. Madrid: Akal.

Sartre, Jean-Paul (1965). *L'imagination*. París: Presses Universitaires de France.

Saussure, Ferdinand de (1967). *Cours de linguistique générale*. París: Payot.

Shi Tao (1966). *Les propos sur la peinture* [ed. de Ryckmans Pierre]. *Arts asiatiques*, 14, 81-146.