Textos, imágenes, reproducciones. Sobre los hombros de Walter Benjamin

Carlo Ginzburg
Traducción de Rodrigo Zamorano
Revisión de la traducción por Zeto Bórquez

Comenzaré con el subtítulo de mi propuesta: «Sobre los hombros de Walter Benjamin»[1]. La célebre metáfora medieval –«enanos sobre los hombros de gigantes»– es notoriamente ambivalente. No cabe duda de que Walter Benjamin es un gigante; el experimento que montaré hubiera sido imposible sin sus provocativas ideas sobre las cuestiones mencionadas en el título de mi conferencia. Pero de acuerdo con la metáfora medieval, incluso un enano como yo puede sacar provecho de la prominente estatura intelectual de Benjamin y percibir algo que puede que a él se le haya escapado. Me abstendré de imaginar cómo Benjamin habría reaccionado al trabajo que realizaré. Con suerte, una trayectoria tortuosa me llevará a abordar oblicuamente su proyecto inconcluso.

I

1. Muchos años atrás escribí un ensayo acerca de los indicios en el que reflexionaba sobre la distinción, en nuestra cultura, entre textos que consideramos reproducibles e imágenes (más precisamente un tipo específico de imágenes) que consideramos únicas. Un manuscrito o una copia impresa de *L'infinito* de Leopardi puede reproducir el texto original, disponible en el escrito a mano del autor; por el contrario, una copia (o una reproducción) de una pintura de Rafael será, por definición, diferente del original. ¿Cómo explicar esta diferencia? La invención de la escritura, primero, y la invención de la imprenta, luego, propagaron (este fue mi argumento) una idea de texto como entidad invisible: «Se empezó por considerar no pertinentes al texto todos los elementos vinculados con la oralidad y la gestualidad». Esto llevó a una «paulatina desmaterialización del texto, progresivamente depurado de toda referencia a lo sensible: si bien la existencia de algún tipo de relación sensible es indispensable para que el texto sobreviva, el texto en sí no se identifica con su base de sustentación»[2].

Mi referencia –primero a la invención de la escritura y luego a la invención de la imprenta– muestra que consideraba la distinción entre textos reproducibles e imágenes no reproducibles como el resultado de una larga trayectoria histórica. Por el contrario, el historiador de la filosofía medieval Étienne Gilson y el filósofo Nelson Goodman consideraban que dicha distinción se basaba en una diferencia ontológica[3]. Las implicancias de la divergencia entre los dos enfoques surgirán pronto.

2. Cuando introduje la noción de texto invisible, «depurado de toda referencia a lo sensible», omití mencionar el breve y extremadamente denso ensayo de Walter Benjamin «La facultad mimética», escrito en 1933 y publicado solo póstumamente. De manera central, Benjamin propuso allí el concepto de «semejanza no sensorial», cuyo sentido es clarificado mediante el lenguaje, dado que la palabra escrita

> a través de la relación de su imagen [*Schriftbild*] con su significado, ilumin[a] la esencia de la semejanza no sensorial, y con más precisión en ciertos casos que como lo hace la palabra

> hablada. Pues es la semejanza no sensorial lo que viene a fundar las conexiones no sólo entre lo dicho y lo que quería decirse, sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y aquello que se ha escrito.[4]

Así como también, agregaría yo, entre lo escrito y lo escrito. ¿Es esta adición una tautología? No, no lo es, dado que la reproductibilidad de lo escrito supone una abstracción: la noción de texto invisible («no sensorial»).

Esta conclusión es propia, no de Benjamin. Si no me equivoco, él se acercó bastante a ella. En alemán, palabras como forma escrita (*Schriftbild*) y copia (*Nachbild*) sugieren una contigüidad entre palabra escrita e imagen (*Bild*) basada en un elemento sensible que, mediante la abstracción, se vuelve (según propuso Benjamin) una «semejanza no sensorial»5. Retrospectivamente, el ensayo «Sobre la facultad mimética» parece ser la célula generatriz del ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», cuya primera versión fue escrita dos años después. Pero en esta transición la intrincada relación entre palabra e imagen desapareció, pasando al primer plano un enfoque distinto y más acotado. Una rápida comparación de las oraciones iniciales de ambos ensayos resulta bastante decidora. He aquí el comienzo del ensayo «Sobre la facultad mimética»: «La naturaleza causa semejanzas. No hay más que pensar en el mimetismo. Pero la mayor capacidad de producir semejanzas la tiene el ser humano»[6]. Ahora, el comienzo de la primera versión de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»: «En el principio de la obra de arte está el hecho de haber sido siempre reproducible»[7].

Un conjunto de rápidas observaciones sobre una serie de invenciones tecnológicas que afectaron distintos tipos de reproducción –xilografía, litografía, fotografía– introduce el tópico del más célebre ensayo de Benjamin: la obra de arte (*das Kunstwerk*).[8]

3. Hace varios años, movido por la curiosidad, decidí hacer una revisión sistemática de la revista francesa *Revue des deux mondes* (Revista de los dos mundos), desde 1829 (el año de su fundación) en adelante. Tan pronto como comencé a hojear las páginas, el primer título del proyecto de Benjamin se me vino a la mente: París, capital del siglo XIX. Sentí que estaba siguiendo los pasos de Benjamin, quien consultó en repetidas ocasiones las páginas de la *Revue des deux mondes* para su *Libro de los Pasajes* (*Passagen-Werk*). De manera más importante, incluso el camino que semi-inconscientemente estaba siguiendo –el impacto de la reproducción mecánica en las palabras y las imágenes– se relacionaba con el proyecto de Benjamin, así como también, de modo indirecto, con los temas centrales de su famoso ensayo: la obra de arte y el aura.

4. Uno de los convolutos que constituye el *Libro de los Pasajes* está dedicado a las exposiciones universales. En el primer *exposé* del proyecto, redactado en 1935, el tópico se presentaba en los siguientes términos:

> Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede. Inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria de recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía.[9]

El *Libro de los Pasajes* es un proyecto inconcluso, interrumpido primero por la invasión nazi de Francia y luego por la trágica muerte de Benjamin. La obra a la que me abocaré –*De l'union des arts et de l'industrie* (Sobre la unión de las artes y de la industria), publicada en París en 1856– de seguro hubiera llamado su atención tarde o temprano. A su autor, Léon de Laborde, se le pidió escribir un «Rapport sur les Beaux-Arts et sur les industries qui se rattachent aux Beaux-Arts» («*Informe sobre las Bellas Artes y sob*re las industrias que se vinculan a las Bellas Artes»), como miembro de la Commission *française de l'Exposi*[ti]on Universelle des Londres (Comisión francesa de la Exposición Universal de Londres).

Di con De l'union des arts et de l'industrie a través de una respetuosa aunque severa crítica de

Gustave Planche publicada en la Revue des deux mondes.10 El nombre de Léon de Laborde no me resultaba familiar, pero apenas comencé a leer sus escritos quedé profundamente impresionado por su excepcional calidad intelectual. Tan pronto como comencé a hurgar en mi cáotica biblioteca, me enteré de que un crítico tan exigente como Francis Haskell, en su libro La historia y sus imágenes, lo llamaba un «autorizado pionero», que «había sentado las bases del análisis moderno y la elucidación de la civilización» de la Borgoña del siglo XV. Este texto, junto con otros trabajos de investigación, formaron la base a partir de la cual Léon de Laborde elaboró los dos volúmenes de *De l'union des arts et de l'industrie*, titulados respectivamente «Le passé» y «L'avenir» («El pasado» y «El futuro»): un manifiesto histórico-político que, si no me equivoco, hasta el momento ha recibido poca atención11. Pero antes de analizarlo, nos serán de utilidad algunos datos biográficos.

5. Léon conde de Laborde nació en 1807. Su abuelo, Jean-Joseph Laborde, empresario de gran éxito, murió en la guillotina en mayo de 1794. En su juventud Léon viajó al oriente con su padre, Alexandre de Laborde, y publicó un libro que contribuyó al descubrimiento de las ruinas de Petra[12]. En 1847 fue nombrado director del departamento de Antigüedad, Edad Media y Renacimiento en el Louvre, posición que perdió luego de la revolución de 1848. En 1854 asumió como director de los Archivos Imperiales (su hermana Valentine era muy cercana a la emperatriz Eugénie). Laborde murió en 1869. De la impresionante variedad de tópicos sobre los que trabajó con invariable erudición, surge un tema recurrente: la reproducción de textos e imágenes y su intrincada relación, explorada mediante el impacto de distintas tecnologías, de la imprenta a los grabados y la litografía[13].

Justo al comienzo de *De l'union des arts et de l'industrie* Laborde explica el significado del título de la obra, inspirado en la Gran Exposición que tuvo lugar en Londres en 1851: «El futuro de las artes, las ciencias y la industria está en su asociación» [«L'avenir des arts, des sciences et de l'industrie est dans leur association»][14]. Una cita inevitablemente extensa mostrará cómo la aproximación de Laborde vincula el pasado, el presente y el futuro:

> La sapiencia del buen gusto ya no es un arcano, un santo de los santos, donde se mantienen parapetados los sumos sacerdotes de impenetrables misterios. La religión, las letras, las ciencias, las artes, han sido ya suficientemente escamoteadas por algunos astutos que han mantenido al pueblo en la ignorancia, so pretexto que él era incapaz de encontrar provecho en la iniciación y demasiado dispuesto a hacer un mal uso de ella; pero el progreso de la humanidad, con la asistencia de Dios, han dado razón de estos obstáculos. El cristianismo vulgarizó el culto de Dios, la imprenta vulgarizó las letras, los sabios auténticos vulgarizaron la ciencia; la industria, es decir, el genio aplicado de las artes, se apresta a popularizar las artes.
> ¿Se es sinceramente menos religioso por serlo en comunidad con su prójimo; menos profundamente letrado porque uno tenga su Cicerón y su Virgilio impresos a la vez que cien mil otros lectores, en lugar de poseerlo manuscrito con diez o doce colegas; menos profundamente sabio por serlo más prácticamente? ¿Las artes, por último, perderán algo de su elevación por haber bajado sus miradas sobre la multitud, habrán rebajado su cumbre extendiendo su base? Desde luego que no.[15]

La palabra crucial en este pasaje es «*vulgariser*», vulgarizar. (Aquí Laborde está desarrollando las implicancias de un conocido *dictum* que circulaba en Francia desde la década de 1840).[16] La reproducción implica la vulgarización, pero no hay nada peyorativo en esta etiqueta. «El cristianismo vulgarizó el culto de Dios»: el impacto que la cristiandad tuvo en la religión y la imprenta en los textos se compara con el impacto que la industria tendría en las artes. La relación entre Rafael y Marcantonio Raimondi muestra que algo parecido ocurrió en el pasado: «Ni bien el grabado, proceso reproductor admirablemente empleado por Alberto Durero, ha aparecido en su aspecto expresivo, fácil y popular, es que Rafael se concentra en Marcantonio y forma a este alumno en la más perfecta comprensión de su pensamiento, en la más

hábil manera de dibujar»[17]. Pero algo nuevo, y en una escala mucho mayor, va a ocurrir. Ahora Laborde se vuelve un profeta:

> Al comienzo de todos los grandes descubrimientos hemos visto encogimientos de hombros, asentimientos condescendientes. Ayer era el barco a vapor y los ferrocarriles, hoy es la electricidad; mañana será el transporte aéreo; y así cada día vemos alzarse una idea frente a una masa de objeciones.
> La idea atraviesa las nubes y la niebla, resplandece sobre la humanidad entera; y se llega a quedar bizco de decir a los incrédulos: hay que confesar que ya amaneció. Lo mismo va a pasar con la vulgarización del arte.[18]

Según esta perspectiva, la «vulgarización del arte» –es decir, la reproducción de obras únicas– es el resultado de una larga trayectoria histórica orientada a la democracia, posibilitada por el progreso tecnológico:

> La intervención de las máquinas ha sido, en esta propaganda del arte, una época y el equivalente de una revolución; los medios reproductores son el auxiliar democrático por excelencia. Impugnar esta acción es ceguera; desdeñar esta influencia sería insensato; no prever el futuro de esta asociación del genio de las artes con la potencia de los nuevos medios de producción a bajo costo es de una mente limitada. La fundición del bronce, que multiplica las piezas maestras de Fidias y de los grandes escultores de la antigüedad había sido acogida por Grecia con agradecimiento; el Medioevo recibe como un don del cielo la imprenta, que es la escritura mecánica; ayer el barco a vapor, esa elocuente expresión de la sociedad moderna, daba esos brazos fuertes como ayuda a todos los productos de la industria impregnados de la influencia de las artes; hoy en día la fotografía, o el arte mecánico en una perfección ideal, inicia al mundo en las bellezas de las creaciones divinas y humanas. Todos estos medios reunidos expanden hasta en la cabaña del campesino la copia hábilmente reproducida del objeto de arte único y de la tela bordada a mano que solo él rico contaba entre sus posesiones.[19]

La hábil reproducción de un objeto artístico único supone la destrucción de su unicidad. Leyendo *De l'union des arts et de l'industrie* más de un siglo después, nos sentimos movidos a concluir que Laborde estaba consciente de que la época de la reproducción mecánica de las obras de arte había comenzado.

II

1. Presentar a Léon de Laborde como un precursor de Walter Benjamin sería ridículo. Intentaré hacer algo completamente distinto: establecer un diálogo imaginario entre Benjamin como observador y Laborde como actor utilizando las categorías de *etic* y *emic* propuestas por Kenneth Pike[20]. Si se hubiera encontrado con *De l'union des arts et de l'industrie*, Benjamin podría haber considerado a Laborde como un distante y exigente interlocutor. Pero la relación entre *etic* y *emic* inevitablemente allana el camino hacia una serie de cajas chinas. Hoy en día vemos a Benjamin y a Laborde como observadores y actores al mismo tiempo. Hasta el momento, he extraído una serie de pasajes del libro de Laborde *De l'union des arts et de l'industrie*. ¿Cómo llegó a esas conclusiones?

Una trayectoria bastante enrevesada es necesaria para responder a esta pregunta. Podemos comenzar con el tratamiento de Laborde de un fenómeno desconcertante: el resurgimiento de la arquitectura gótica:

> Es en los primeros años del siglo XIX que, por primera vez desde la Antigüedad, e imitando a los romanos de la decadencia, que hicieron falsificaciones del viejo estilo griego y egipcio, se tuvo la extraña idea de repetir el gótico. En primer lugar, Inglaterra quedó prendada con esa fantasía. Aunque no hubiese dejado, sobre todo en las provincias, de construir en estilo gótico, se puede decir que el movimiento producido en aquella época tuvo el carácter de una reacción. Horace Walpole lo activa, como un pasatiempo, animadamente, y sin jugarse allí demasiado. Las obras serias sobre las antigüedades góticas compuestas por ingleses, en nuestra Normandía y en la propia Inglaterra,

> prueban que desde entonces la gran y bella arquitectura derivada de la Antigüedad ya no satisfacía los gustos de la nación, que les hacía falta una diversión, una distracción: el gótico les sirve como un sonajero nacional.[21]

Las observaciones de Laborde sobre «las obras serias sobre las antigüedades góticas compuestas por ingleses, en nuestra Normandía y en la propia Inglaterra» aludían a una serie de libros en los que cada edificio había sido medido y dibujado por Augustus Charles Pugin y su hijo Augustus Welby, figura líder del movimiento neogótico.[22] Como señaló Kenneth Clark al comentar uno de ellos –*Specimens of Gothic architecture selected from various ancient edifices in England*, de Pugin y Williams, publicado en 1821–, «los primeros libros de especímenes estaban dedicados principalmente a mostrar los efectos sublimes y pintorescos del Gótico. El libro de Pugin ofrecía secciones de cada ornamento y dibujos geométricamente medidos de cada crochet y pináculo reproducidos. A partir de ahí, el sueño de Walpole de un Gótico correcto se volvió factible»[23].

Junto con varias otras figuras destacadas de la escena intelectual europea, tanto Léon de Laborde como Augustus Welby Pugin fueron integrantes del jurado de la Gran Exposición de Londres en 1851 (Pugin murió al año siguiente). En su juventud, Laborde había estado fascinado con el movimiento gótico, como nos lo deja saber en una confesión a medias realizada en un comentario retrospectivo:

> Inútil contar en detalle la vuelta y el auge del gótico nuevo. Se ha cumplido como moda […] No un café que quisiera hoy en día una decoración ojival, no un fabricante de muebles que pretendiese hacer una silla con celosías y apuntados; he visto rechazar en París, por el jurado de la Exposición de Londres, el último péndulo en catedral gótica; solo yo voté por su admisión, como esos viejos pescadores que sacan indulgencia del recuerdo de sus faltas.
> Mi error, no obstante, no fue absoluto, porque mis estudios y viajes me habían protegido del entusiasmo ciego. Desde mis primeras tentativas había asignado al gótico un rol y me parecía justo, aunque hoy incluso estoy dispuesto a añadir algo más. Poco importa. El rol del gótico me pareció desde entonces puramente arqueológico.[24]

¿A qué se refería Laborde al hacer hincapié en el rol «puramente arqueológico» que en último término le atribuía a la arquitectura gótica? Las implicancias ideológicas y estéticas de este comentario se explicitan en el siguiente pasaje:

> Me detuve en consecuencia en esta conclusión: se estudiará en las clases de la Escuela de Bellas Artes el bizantino, el romano y el gótico, en la medida en que será necesario para aprender a restaurar los monumentos construidos en esos estilos, así como para concederles el lugar que les corresponde en la historia del arte; pero no se harán de ninguna manera pastiches de bizantino, de romano y de gótico.
> ¿Se nos reprochará olvidar que el estilo gótico es la *arquitectura cristiana*? Aquellos que repiten esa majadería ¿querrán excluir del cristianismo toda plegaria bajo naves semicirculares?[25]

2. El blanco de las sarcásticas preguntas retóricas de Laborde era Pugin, junto con la recepción de su obra. El compromiso de Pugin con el movimiento neogótico estuvo notoriamente asociado con una forma de catolicismo extremo, que fue calurosamente aclamado, en especial fuera de Inglaterra. Una edición revisada de su libro *The True Principles of Christian Architecture*, traducido al francés como *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne: avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel* [Los verdaderos principios de la arquitectura ojival o cristiana: con anotaciones sobre su renacimiento en la actualidad], fue publicada en Bruselas en 1850. La introducción incluía un comentario de los editores sobre *Virgen con niño* de Miguel Ángel, exhibida en la iglesia de Notre Dame en Brujas:

> Una figura puramente pagana en mármol blanco, como la de Notre-Dame, en Brujas, que se atribuye a Miguel Ángel, nunca producirá nada, cualquiera sea su belleza como obra de arte. No hay nada allí que encante o atraiga;

> es una diosa más o menos imponente, eso es todo.[26]

Para los partidarios del movimiento neogótico, el renacimiento de los verdaderos principios de la arquitectura cristiana podía llevar a un rechazo del Renacimiento (con R mayúscula) como movimiento pagano. Incluso el joven Laborde debe haber encontrado intolerable este chovinismo estético. Ciertamente, en su *De l'union des arts et de l'industrie* reelaboró la idea de un renacimiento contemporáneo como un proyecto enfocado en la idea de un *renaissance populaire*, un «renacimiento popular»:

> … los franceses, mejor dicho todos los franceses, sacrificaron su último escudo al lujo vistoso así como al lujo elegante. Bajo el influjo de esas disposiciones, la nación entera se aficionó al gusto por las artes, el amor a los monumentos, la pasión por las imágenes, igual que síntomas de un renacimiento popular en el que me gustaría ver al Estado tomar parte de todos esos esfuerzos. Digo renacimiento popular, porque ya no se trata, como en el siglo VIII, con Carlomagno, como en el siglo XIII, con San Luis, como en el siglo XVI, con Francisco I, como en el siglo XVII, con Luis XIV, del renacimiento de las artes en la corte de Francia, sino de un renacimiento tan bello, tan fuerte y más fecundo porque bajando a la calle se extiende a todo el país.[27]

3. Volveré sobre esta idea de un «renacimiento popular» en un momento. Pero primero quisiera analizar el foco de Laborde en Francia y su diálogo polémico con los partidarios franceses del movimiento neogótico:

> No, como se dice, no excluimos ningún estilo de la arquitectura cristiana, pero nos preguntamos que se devuelve en Francia a nuestra *arquitectura nacional*. ¡Ah! Ese es otro tema. ¿Dónde tomamos nuestra nacionalidad? Como antigüedad el siglo XII no es remontar muy atrás; como territorio, en el antiguo dominio real, es decir, en cinco o seis departamentos alrededor de París, es bastante modesto; y de hecho, antes del siglo xii, no hay gótico y fuera de estos límites es otro gótico, y más allá todavía, del otro lado del Loria o en la mitad de Francia ya no se trata del gótico.[28]

«No, como se dice»: ¿quién dijo esto? La respuesta es fácil. Laborde estaba dirigiéndose agresivamente, sin nombrarlo, al líder del movimiento neogótico francés, el famoso arquitecto Eugéne-Emmanuel Viollet-le-Duc. En un panfleto titulado *Du style gothique au dix-neuvième siècle* [Del estilo gótico en el siglo XIX], Viollet-le-Duc había citado en su totalidad (y atacado) un documento publicado en 1846 por la Académie Royale des Beaux-Arts: *Considérations sur la question du savoir s'il est convenable, au XIXè siècle, de bâtir des églises en style gothique* [Consideraciones sobre la cuestión de si es apropiado, en el siglo XIX, construir iglesias de estilo gótico]. El *secrétaire perpétuel de l'Académie*, Desiré Raoul-Rochette, conocido arqueólogo que firmaba el documento, había sido sumamente elocuente: «revivir en nuestros días aquello que ha dejado de existir hace cuatro siglos» [«*faire revivre de nos jours ce qui a cessé d'exister depuis quatre siècles*»] era absurdo. Y a continuación:

> ¿Pero dónde están […] los elementos de semejante resurrección, inaudita hasta ahora en los fastos del arte? ¿Dónde está su necesidad, en las condiciones de la sociedad actual? ¿Dónde está la poderosa mano que puede agitar a una nación entera al punto de hacerla retroceder cuatro siglos atrás? ¿Dónde está el ejemplo de un pueblo que haya roto con su presente y con su futuro para volver a su pasado?[29]

Viollet-Le-Duc replicó a su vez:

> Lo que agita y agitará a una nación entera, señores, es vuestro amplio desdén por nuestros monumentos que hoy alabáis de la boca para afuera y como distinguiendo de la opinión; es vuestro tremendo desprecio por esos edificios verdaderamente nacionales, que ni la fruición del Renacimiento por lo antiguo, ni el orgullo de Luis XVI que hacía rebrotar todo lo que no había construido él mismo, ni la indiferencia del último siglo, logró destruir, ya sea en nuestro suelo o en la memoria del pueblo.[30]

4. Resulta claro que la controversia entre Raoul-Rochette, *secrétaire perpétuel de l'Académie*, y Viollet-le-Duc impactó profundamente a Laborde. El «renacimiento popular» defendido por Laborde no era un «renacimiento de las artes en la corte de Francia», como había sido el caso de movimientos similares en el pasado: «bajando a la calle él se extiende a todo el país». Como recordarán, Laborde sostenía que «la intervención de las máquinas ha sido, en esta propaganda del arte, una época y el equivalente de una revolución; los medios reproductores son el auxiliar democrático por excelencia». A todos los elogia enfáticamente, incluso al más reciente, como indicamos antes, la fotografía:

> hoy en día la fotografía, o el arte mecánico en una perfección ideal, inicia al mundo en las bellezas de las creaciones divinas y humanas. Todos estos medios reunidos expanden hasta en la cabaña del campesino la copia hábilmente reproducida del objeto de arte único y de la tela bordada a mano que solo él rico contaba entre sus posesiones.[31]

Pero según Laborde, la desaparición de los objetos de arte únicos provocada por las tecnologías nuevas y antiguas era parte de una gran transformación social:

> La sociedad cambia su rostro, abre a un futuro indefinido de asociación democrática y de centralización popular que pone los intereses de la comunidad y el disfrute de los placeres al alcance de todos. En política, las asambleas y sus vastos auditorios; en la industria, los concursos de toda clase y las exposiciones universales; en ciencia, los grandes anfiteatros de los cursos públicos abiertos a los obreros, las inmensas salas de los museos y de las bibliotecas; en la armada, espacios abiertos donde se hace maniobrar a regimientos enteros de infantería y de caballería; en la sociedad, los grandes clubes, los grandes cafés; en los disfrutes, los teatros diurnos, los circos, los hipódromos; en las necesidades de las ciudades, las estaciones de ferrocarril, los halls y los mercados, las calles mismas, cubiertas y envidriadas: ¡así de exigente se vuelve el bienestar!.[32]

Todo cambia, incluidas «las calles mismas, cubiertas y envidriadas». El París de Laborde ya es, en cierto sentido, el París de Benjamin que muestra sus *passages*.

III

1. La ausencia de referencias a *De l'union des arts et de l'industrie* en las notas reunidas para el *Passagen-Werk* es parcialmente remediada por una serie de observaciones sobre el pintor flamenco Antoine Wiertz, quien fuera objeto de desdeñosos comentarios por parte de Baudelaire, debidamente mencionados por Benjamin, para quien en cambio constituye un ejemplo de «la disputa entre el arte y la técnica»[33]. En un artículo publicado en la revista *La Nation* en junio de 1855 e incluido luego de manera póstuma en sus *Oeuvres littéraires* (1870), Wiertz alaba enfáticamente la invención de la fotografía. Benjamin cita un largo pasaje de su artículo, que presenta como «Una profecía de 1855»:

> Nos ha llegado, hace pocos años, una máquina, el honor de nuestra época, que, cada día, sorprende a nuestro pensamiento y espanta a nuestros ojos. Esta máquina, antes de un siglo, será el pincel, la paleta, los colores, la destreza, el hábito, la paciencia, la ojeada, el toque, la pasta, la veladura, la *triquiñuela*, el modelado, la terminación, el acabado. Antes de un siglo ya no habrá albañil en pintura: solo habrá arquitectos, pintores en toda la acepción de la palabra.
>
> Que no se piense que el daguerrotipo mata el arte. No, mata la obra de la paciencia, rinde homenaje a la obra del pensamiento. Cuando el daguerrotipo, ese niño gigante, alcance la edad de la madurez; cuando toda su fuerza, toda su potencia se hayan desarrollado, entonces el genio del arte le tomará de repente del cuello y exclamará: «¡Mío! ¡Ahora eres mío! Vamos a trabajar juntos».[34]

El artículo de Wiertz y *De l'union des arts et de l'industrie* se publicaron de manera simultánea: el primero en junio de 1855 y el segundo en 1856.

Laborde debe haber leído el artículo de Wiertz mientras estaba corrigiendo las pruebas de los dos volúmenes y más de mil páginas de su obra. Es indudable que la relación entre la fotografía y la pintura había estado en el aire por varias décadas. Lo ausente del entusiasta elogio de la fotografía de Wiertz era la dimensión política de la reproducción como fenómeno general, apuntando (como hizo hincapié Laborde) a «un futuro indefinido de asociación democrática y de centralización popular» [«*un avenir indéfini d'association démocratique et de centralisation populaire*»]. Tras esas vagas palabras, Benjamin hubiera reconocido la distorsión de la democracia plebiscitaria del Segundo Imperio. Pero cuando leemos la observación de Laborde según la cual «los medios reproductores son el auxiliar democrático por excelencia», inevitablemente recordamos otro libro que Benjamin nunca mencionó: *Dialogue aux Enfers entre Machiavel et Montesquieu* [Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu], de Maurice Joly, publicado anónimamente en Bruselas en 1864 y luego infamemente plagiado en *Los protocolos de los sabios de Sion*[35]. Pero en el extraordinario *Dialogue* de Joly hay mucho más que eso. Su subtítulo, *La politique de Machiavel au XIXe siècle* [La política de Maquiavelo en el siglo XIX], parece hoy totalmente inadecuado: a lo largo del siglo XX el Maquiavelo de Joly se ha leído como un profeta de las dictaduras contemporáneas. Para un lector del nuevo milenio, su voz amarga, sarcástica y paradójica sigue siendo profundamente perturbadora. El énfasis de Joly en la manipulación de las masas mediante la prensa puede traducirse a otras tecnologías basadas en la reproducción, desde el cine (Benjamin) hasta Internet.

2. No sabemos si Léon de Laborde leyó *Dialogue aux Enfers* de Joly. Aparentemente, las imágenes de la sociedad de Laborde y Joly no podrían estar más distantes. Pero incluso en el caso de *De l'union des arts et de l'industrie* podríamos hablar (haciéndonos eco de Benjamin) de «Una profecía de 1856». El *renaissance populaire* de Laborde, es decir, «un futuro indefinido de asociación democrática y centralización popular», se basaba en la multiplicación de objetos de todo tipo generados por las nuevas tecnologías. Todo esto evoca el tipo de sociedad de consumo que nos es familiar. Laborde identificaba el progreso tecnológico (y el capitalismo) con el progreso a secas. Pero por lo menos en una ocasión se anuncia un tono más oscuro:

> Hace diez años, cada grabador en madera inscribía su nombre claramente al pie de una obra sin importancia: hoy en día, hojeemos los diarios y los libros ilustrados, el *Magasin pittoresque*, la *Illustration*, el *Musée des Familles* y otras publicaciones pintorescas de bajo costo, no se encontrará ningún nombre al pie de los notables grabados de todas esas publicaciones. El grabado en madera todavía es un arte; pero cada uno siente que una interpretación, incluso perfecta, un *fac-símil*, incluso exacto, de la obra de otro, no es más meritorio que copiar bien una carta; y el remitente del ministerio no pone su nombre al pie de su copia.[36]

Comparar un grabado con la copia de una carta implica en ambos casos una premisa definitiva: lo que he venido llamando «texto invisible», que se extiende de los textos a las imágenes. Según Antoine Wiertz, la fotografía habría emancipado a la pintura de su materialidad, volviéndola una «cosa mental», argumento que terminó (sin mencionar a Leonardo) con las palabras: «Inteligencia humana, ¡sigue funcionado!, ya está, ¡funciona!»[37]. En la misma línea, Charles Blanc había saludado con entusiasmo las reproducciones fotográficas de los dibujos de Rafael:

> ¡Cuestión admirable! El astro que había iluminado en secreto las obras maestras del genio, las populariza hoy atravesándola con sus miradas.
> ¡La democracia de la belleza nos viene del sol![38]

3. Cabe señalar que hubo voces disonantes. Un informe oficial fue el encargado de comentar *De l'union des arts et de l'industrie* de Laborde. El autor del informe, el conocido músico Jacques Fromental Halévy, escribió sin titubeos:

> Laborde se ocupa principalmente de demostrar que el arte debe dejar de ser un goce puramente aristocrático, que debe, al contrario, difundirse y vulgarizarse, pero que, a tal propósito, tiene necesidad de asociarse con la industria […] A nuestro parecer, esa extrema difusión, esa «vulgarización», conllevarían un resultado inevitable, infalible: la absorción del arte por la industria…[39]

Estas palabras fueron escritas hace casi dos siglos. Hoy, la unicidad de las imágenes –el aura de Walter Benjamin– se ve cada vez más amenazada. ¿Es irreversible esta fragilidad? Nadie lo sabe.

NOTAS

1. Una versión preliminar de este texto fue presentada con el título "Texts, Images, Reproductions: On the Shoulders of Walter Benjamin" en la Italian Academy for Advanced Studies in America de la Universidad de Columbia, en Nueva York, el 10 de marzo de 2022. Estoy muy agradecido con David Freedberg y Perry Anderson por sus observaciones críticas y con Manfred Posani Loewenstein por sus sugerencias.
2. Carlo Ginzburg, "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, trad. Carlos Catroppi, Barcelona, Gedisa, 1999 [1986], pp. 138-175, (p. 148). Leemos en la versión citada por el autor: <<progressive dematerialization of the text, which was gradually purified at every point of reference related to the senses: even though a material element is required for a text's survival, the text itself is not identified by that element>>. Carlo Ginzburg, "Clues: Roots of an Evidential Paradigm", *Clues, Myths, and the Historical Method*, trad. John y Anne C. Tedeschi, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1989, pp. 96-125, (p. 107).
3. Carlo Ginzburg, "Textos invisibles, imágenes visibles", trad. Nicolás Kwiatkowski, *Anuario TAREA* 1.1 (2014): 155-167; "Invisible Texts, Visible Images", en *Coping with the Past. Creative Perspectives on Conservation and Restoration*, eds. Pasquale Gagliardi, Bruno Latour y Pedro Memelsdorff, Firenze, Leo S. Olschki, 2010, pp. 133-160. Véase la página 158 (versión castellana) para la distinción de Goodman entre las artes "autográficas" y las "alográficas".
4. Walter Benjamin, "Sobre la facultad mimética", *Obras*, Libro II, Vol. 1, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, ed. española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, 2007, pp. 213-216, (p. 215).
5. Pascal David, "Bild", en *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, bajo la dirección de Barbara Cassin, Paris, Seuil, 2004, pp. 191-195.
6. Walter Benjamin, "Sobre la facultad mimética", op. cit., p. 213.
7. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproducción mecánica", *Escritos franceses*, ed. Jean-Maurice Monnoyer, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, pp. 133-221.
8. Sobre esta cuestión, y en una perspectiva muy distinta a la sugerida aquí, véase Sigrid Weigel, "El relámpago del conocer – pintura y fotografía como palimpsesto del pensamiento imaginal de Benjamin", en *Gramatología de las imágenes*, trad. Niklas Bornhauser, Palinodia, 2026 [2015], pp. 429-73.

9. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, p. 42.
10. Gustave Planche, "L'art et l'industrie", *Revue des deux mondes*, 1er juillet 1857, pp. 185-210.
11. Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, 2 vols., Paris, Imprimerie Impériale, 1856; Léon de Laborde, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris, Imprimerie Impériale, 1856. La importancia de este trabajo ha sido debidamente enfatizada por Pierre Francastel, *Art et technique au XIXe et XXe siècles*, Paris, 1956, pp. 28-29; Karlheinz Barck, "Kunst und Industrie bei Léon de Laborde und Gottfried Semper. Differente Aspekte der Reflexion eines epochengeschichtlichen Funktionwandels der Kunst", *Art social und art industriel: Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, eds. Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß y Françoise Gaillard, München 1987, pp. 241-268.
12. Léon de Laborde, *Plan de la ville de Petra et de ses environs, levé sur les lieux par Léon de Laborde*, 1829; Léon de Laborde y Linant, *Voyage de l'Arabie Pétrée*, Paris, Giard, 1830; Léon de Laborde y L.-M.-A. Linant de Bellefonds, *Pétra retrouvée: voyage de l'Arabie Pétrée*, 1828; prefacio y notas de Christian Augé y Pascale Linant de Bellefonds, Paris, Pygmalion, 1994.
13. Léon de Laborde, *Essais de gravure pour servir à une histoire de la gravure en bois*, Paris: impr. de J. Didot l'aîné, 1833; *Histoire de la découverte de l'impression et de son application à la gravure, aux caractères mobiles et à la lithographie*, [Paris]: Impr. de A. Éverat, [ca. 1839]; *Histoire de la gravure en manière noire* [Paris: Impr. de J. Didot l'aîné, 1839 (tome v, *Histoire de l'impression*); *Débuts de l'imprimerie à Mayence et à Bamberg, ou Description des lettres d'indulgence du pape Nicolas V, "Pro regno Cypri"*, imprimées en 1454, Paris, Techener; Strasbourg, Levrault; Leipzig, R. Weigell, 1840; *Débuts de l'imprimerie à Strasbourg ou Recherches sur les travaux mystérieux de Gutenberg dans cette ville et sur le procès qui lui fut intenté en 1439 à cette occasion*, Paris, Techener, 1840; *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Paris, Vinchon, 1853. Véase también *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. L.J.S.E. Marquis de Laborde… ancien conservateur du Musée du Louvre…*, Paris 1871. Se trata de una invaluable herramienta de investigación.
14. Léon de Laborde, *De l'union*, I, p. 2.
15. Léon de Laborde, *De l'union*, II, pp. 26-27.
16. Véase Alphonse Karr, *Les guêpes*, Paris, 1839, p. 55: «El daguerrotipo […] ha dado mucho que hablar, ha hecho escribir mucho; también yo quisiera pronunciarme sobre esto. No conozco nada tan despreciable como todo lo que tiende a 'vulgarizar el arte', como se dice, y que no llegará nunca sino a hacer arte vulgar. El hombre de talento o de genio se eleva hasta el arte; el arte no debe nunca rebajarse completamente hasta el imbécil y el cretino». Véase también Louis Blanc, "De la gravure", *Almanach de la France démocratique*, 1845, pp. 89-93. Estoy enormemente agradecido con Manfred Posani Loewenstein por habeDFrme mostrado estos textos.
17. Léon de Laborde, *De l'union*, I, p. 81.
18. Léon de Laborde, *De l'union*, I, p. 39.
19. Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 75. El pasaje es citado en Karlheinz Barck, "Kunst und Industrie", op. cit., p. 250.
20. Carlo Ginzburg, "Nuestras palabras y la suyas. Una reflexión sobre el Oficio de Historiador, hoy", trad. América Bustamante Piedragil y Carlos Alberto Ríos Gordillo, *Contrahistorias. Pensamiento Crítico y Contracultura* 19 (2012): 7-24.
21. Léon de Laborde, *De l'union*, II, pp. 359-60.
22. *Historical and descriptive essays accompanying a series of engraved specimens of the architectural antiquities of Normandy, ed. by John Britton, the subjects measured and drawn by Augustus Pugin…, and engraved by John and Henry Le Keux*, London, printed for the proprietors, 1828.
23. Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, new ed., Harmondsworth, Penguin, 1964 [1928], p. 66, refiriéndose a Augustus Pugin y Edward James Willson, *Specimens of Gothic architecture selected from various ancient edifices in England*, 2 vols., London, Nattali and Bond, 1821.
24. Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 360-361.
25. Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 361.
26. *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chré-tienne: avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel / remanié et dévoloppé d'après le texte anglais de A. W. Pugin par T. H. King, Bruxelles et Leipzic* [sic], Mayer et Flatau, 1850, p. XXVII (Introducción).
27. Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 12.
28. Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 362.
29. Citado en Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc architecte, *Du style gothique au dix-neuvième siècle*, Paris, V. Didron, 1846, p. 10.
30. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc architecte, *Du style gothique au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 27.
31. Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 75.
32. Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 476.
33. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 999; *Gesammelte Schriften*, Band V, 2: *Die Passagen-Werk*, ed. R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 1222). Jack Post, "The Telescoping of the Past through the Present. Antoine Wiertz and Walter Benjamin's Philosophy of (Art) History", *Image [and]*

Narrative 15.4 (2014), pp. 40-58, resulta ser bastante decepcionante.

34. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, p. 683; *Gesammelte Schriften*, *Die Passagen-Werk*, p. 824. Antoine J. Wiertz, "La photographie", *Oeuvres littéraires*, Paris, 1870, p. 309.
35. [Maurice Joly], *Dialogue aux Enfers entre Machiavel et Montesquieu, ou la politique de Machiavel au xixe siècle, par un contemporain*, Bruxelles, 1864. La ausencia de comentarios por parte de Benjamin sobre la fuente de los *Protocolos* es señalada por Jeffrey Mehlman, "Thoughts on the French Connection", en *The Paranoid Apocalypse, A Hundred-Year Retrospective on The Protocols of the Elders of Zion*, eds. Richard Landes y Steven T. Katz, New York, New York UP, 2012, p. 95. Véase Carlo Ginzburg, "Rappresentare il nemico. Sulla preistoria francese dei Protocolli", *Il filo e le tracce: vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 185-204.
36. Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 78. A partir de este y otros pasajes, Karlheinz Barck, en su ensayo "Kunst und Industrie" (que tiene como lema una cita de Walter Benjamin) interpretó la obra de Laborde, de manera poco convincente, como una defensa conservadora del arte por el arte.
37. Antoine Wiertz, "La photographie", *Oeuvres littéraires*, p. 310.
38. Ch. Blanc, "Les dessins de Raphaël", *Gazette des Beaux-Arts* 4 (1859): 193-209, especialmente pp. 198-99.
39. *Rapport sur l'ouvrage de M. le comte de Laborde (…) intitulé De l'union des arts et de l'industrie, adressé à LL. EE. les ministres d'état et de la maison de l'Empereur, de l'instuction publique et des cultes, de l'agriculture, du commerce et des travaux publics*, Paris 1858, pp. 4-6. Una aria de la ópera *La judía* de Halévy ("Rachel quand du Seigneur") se menciona de manera célebre en *En busca del tiempo perdido*.