



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

Experiencia y mito en la teoría estética de Walter Benjamin

Autor:

Bruno, Fernando

Tutor:

Ibarlucía, Ricardo

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 10-5-6

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS	ETIRAS
Nº 810.666	SA
19 NOV 2003	
Agr.	LIBRARIAS

Tesis de Licenciatura
Experiencia y mito en la teoría estética de Walter Benjamin
Fernando Bruno

Director: Prof. Ricardo Ibarlucía

Departamento de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Noviembre 2003

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

1/12/03

*Se trata de que la Ilustración reflexione sobre sí misma,
si se quiere que los hombres no sean traicionados por entero.
No se trata de conservar el pasado, sino de cumplir sus esperanzas.
Hoy, sin embargo, el pasado se prolonga como destrucción del pasado.*

Theodor W. Adorno y Max Horkheimer
Prólogo a la edición de 1944 de *Dialéctica de la Ilustración*

Aclaración Preliminar

Esta investigación tiene su origen en el Seminario de Grado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires “Arte y Técnica en Benjamin y Heidegger. Una confrontación”, dictado por el Prof. Ricardo Ibarlucía en el primer cuatrimestre de 2000. Durante esos encuentros, recibimos un primer acercamiento a la obra de Benjamin, no muy transitada en los claustros del Departamento de Filosofía. Los temas allí tratados refirieron particularmente a las relaciones entre arte y técnica y sus vinculaciones con las nociones de progreso y tradición en el marco de las filosofías de la historia de Heidegger y Benjamin, analizando las confluencias y divergencias de ambos pensadores. El suelo común sobre el que se desarrolló la confrontación fue la pertenencia generacional a los movimientos imperantes en la Alemania de comienzos del siglo XX: el neokantismo, el círculo de Stefan George, la recepción de Nietzsche y el expresionismo.

Sobre este sustrato aparecieron las primeras cuestiones que debían alentar la realización de este trabajo. En particular fueron fundamentales las observaciones sobre la interpretación benjaminiana de las transformaciones técnicas de la sociedad industrial en términos de declinación de la experiencia. Como parte del trabajo del seminario, se comenzó a trabajar en la traducción de la versión francesa de las “Variantes y paralipómenos” de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que presentamos aquí como anexo.

Dos años más tarde, el Prof. Ibarlucía dictó otro seminario que completaría aquel primer contacto con el pensamiento de Benjamin y que daría el impulso decisivo hacia las ideas que aquí intentamos exponer. Titulado “Walter Benjamin: lenguaje, arte, memoria”, este curso partía de la tentativa, ya puesta en marcha desde hace un par de décadas en círculos académicos extranjeros, de restituir el legado benjaminiano a la filosofía, buscando superar las limitaciones de una lectura de su obra sólo desde la óptica de la teoría literaria o de los estudios culturales tan a la moda en los años ochenta y noventa. El seminario proponía, en este sentido, el rescate de aquellos pensadores europeos que frente a la inédita crisis de la inteligencia europea de principios de siglo no se refugiaron en el irracionalismo, sino que buscaron ofrecer una respuesta racional reexaminando la tradición ilustrada. Ambos seminarios dieron origen a dos monografías que son aquí recogidas con

modificaciones e integradas al contenido global. La primera, “El concepto de experiencia en la obra temprana de Walter Benjamin”, fue presentada en las Segundas Jornadas de Estudiantes de Estéticas del Departamento de Filosofía de la UBA. La segunda, “El contenido de verdad del lenguaje. Walter Benjamin y Martin Heidegger” fue discutida en el marco del seminario “Poesía y mitología en el idealismo alemán: antecedentes en el siglo XVIII y proyecciones contemporáneas” perteneciente al Programa de Estudios de la Filosofía del Arte y de la Literatura del Centro de Investigaciones Filosóficas. Agradezco al Director y a mis compañeros de dicho Programa, especialmente a Fernando Moledo, por el tiempo dedicado a discutir las tesis que aquí presentamos, por sus valiosos comentarios y su permanente apoyo, sin los cuales no hubiera sido posible la realización de este trabajo.

Advertencia sobre las referencias bibliográficas

Las citas textuales de Benjamin utilizadas en este trabajo son presentadas con el siguiente formato: en primer lugar, se enuncia si corresponde a las *Gesammelte Briefe* (GB) o a los *Gesammelte Schriften* (GS); en segundo lugar, aparece el número de tomo, seguido por el número de volumen (si es necesario) y por el número de página correspondiente; en tercer lugar, en caso de existir, se reseña la referencia a la edición castellana; finalmente, si la traducción española ha sido modificada, se aclara con la fórmula “[trad. mod.]”.

I
INTRODUCCIÓN

1.1. Romanticismo y antimodernismo

La recepción crítica de la filosofía de Benjamin ha sufrido variaciones en los últimos cincuenta años. Luego de ser un pensador prácticamente ignorado durante su vida, quizás sólo respetado como crítico literario, su figura se ha agigantado hasta transformarse en una referencia ineludible en cualquier debate sobre filosofía contemporánea, particularmente en las esferas de la filosofía del arte y la literatura.¹ La recepción inicial de su obra se debe a sus dos grandes amigos y principales interlocutores filosóficos: Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. En 1950, en su “Caracterización de Walter Benjamin”, Adorno trazaba un punteo de temas en la obra de Benjamin que servirían de referencia ineludible para toda investigación posterior: el concepto de alegoría, su génesis en el *Trauerspiel* y su desarrollo en la sociedad burguesa; el problema de la filosofía de la historia como herramienta fundamental de comprensión filosófica; la obsesión por los componentes petrificados y obsoletos de la cultura; la cuestión del eterno retorno y de lo vivo como prehistórico, de lo más nuevo como lo más antiguo; la filosofía del lenguaje y el nombre; finalmente, el problema de la conciliación del mito en la sociedad técnica. Estos puntos han servido de guía a varias generaciones de investigadores ya que ciertamente reflejan con exactitud los problemas en los que el propio Benjamin se interesaba.

El objetivo de este trabajo es analizar el entrecruzamiento de las nociones de experiencia y mito en la teoría estética de Benjamin. Partimos de la hipótesis de que Benjamin se opone a dos modelos teóricos que hegemonizaron el pensamiento alemán desde finales del siglo XIX: por un lado, la unilateralidad del positivismo que exagera ciertos elementos de la teoría del conocimiento kantiana para imponer el sistema de las ciencias físico-matemáticas como el único susceptible de dar cuenta del mundo, excluyendo de esta manera toda relación con una metafísica posible; por el otro, el modelo vitalista que busca completar ese vacío apelando a categorías espirituales y a una remitificación de la esfera social basada en valores tales como la vivencia, el nacionalismo y la comunidad. El primero escapa exagerando las facultades del entendimiento; el segundo, a través del encantamiento de la sociedad. Ambos aportan su parte para la puesta en escena de los horrores del totalitarismo contemporáneo, que se alimenta tanto de uno como del otro.

¹ Para una reseña detallada de la recepción de la obra de Benjamin cf. Garber, K., “Étapes de la réception de Benjamin”, en Wismann, H. (Ed.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque International 27-29 Juin 1983*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1986.

El problema de la experiencia se presenta en Benjamin como tensión entre espiritualidad y técnica. Ahora bien, la disolución de las dicotomías no es su proyecto. Si acuerda con el diagnóstico del pesimismo cultural y reconoce la necesidad de reinstalar las reflexiones estéticas, literarias y metafísicas en la sociedad contemporánea, de ninguna manera adhiere a las teorías que postulan una restauración conservadora. Su posicionamiento respecto de la relación entre espiritualidad y técnica se basa en la permanente intención de no caer en la celebración acrítica de la civilización ni en su condena en nombre de los valores de la cultura. No hay una valoración totalizante de uno de los términos en conflicto; ambos se mantienen siempre en una “dialéctica en suspenso”. Por el contrario, lo que aquí llamaremos, siguiendo a Jeffrey Herf, “modernismo reaccionario” intenta, bajo el impulso romántico, presentar la realidad como un todo inquebrantable, como la perfecta fusión entre espiritualidad y técnica. De esta manera, el fascismo alemán buscó restaurar la experiencia del romanticismo, presentándola bajo el ropaje de la técnica. *El Trabajador* de Ernst Jünger debe verse como un intento de sustituir la huida romántica por la acción violenta, manteniendo la dimensión irracional del pensamiento contrailustrado y realizando a la vez una conciliación entre los valores de la *Kultur* alemana deshistorizados y los componentes técnicos propios de las sociedades de masas del siglo veinte.

Peter Bürger ha llamado la atención sobre la apropiación reaccionaria del romanticismo realizada por el pensamiento totalitario del siglo XX, señalando que una de las razones por las que el romanticismo es susceptible de ser incorporado al modelo del modernismo reaccionario se encuentra en el hecho de que “su expectativa de renovación no se basa en tendencias históricas concretas”. Esta carencia de mediaciones con la realidad – agrega Bürger– “constituye por una parte la fuerza utópica de este pensamiento, pero por otra parte lo catapulta fuera de la realidad. Precisamente por ello es un pensamiento predestinado, contra su intención, a ser el complemento ideal de una sociedad organizada por el capitalismo y administrada por la tecnocracia”.² Contrariamente, la lectura de Benjamin del romanticismo permite el rescate de algunas figuras por momentos olvidadas, casi siempre intencionalmente, como las de Friedrich Schlegel o Novalis, de sus teorías filosóficas y de sus reflexiones sobre el arte y la mitología. Michael Löwy ha señalado que

² Bürger, P., *Crítica de la estética idealista*, trad. de Ricardo S. Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1996, p. 49.

“en la Alemania de fines del siglo XIX, el romanticismo (a veces denominado *neoromanticismo*) era una de las formas culturales dominantes, tanto en la literatura como en las ciencias humanas; se expresaba en numerosas tentativas de *reencantamiento del mundo*, donde el ‘retorno de lo religioso’ ocupaba un lugar preferencial”. En cambio, “la inflexión dada por Benjamin a la tradición romántica” se basa en el hecho de que “el ataque contra la ideología del progreso no se hace en nombre del conservadurismo pasatista sino de la revolución”.³

1.2. El método expositivo y el conocimiento

El presente trabajo procura ser fiel al proyecto benjaminiano tal como fue plasmado en una de sus pocas obras publicadas en vida como tal, *El origen del drama barroco alemán*; especialmente en el aparato teórico del prólogo “Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento”. Consideramos que el fracaso de Benjamin en obtener su habilitación con este trabajo merece la atención que le ha dedicado Irving Wohlfarth; en él ciertamente se encuentra una lectura del romanticismo discordante tanto de la recepción burguesa imperante en los ámbitos académicos como de la recepción antiburguesa e idealista propuesta desde el círculo de Stefan George.⁴

En la cita que inicia el libro sobre el *Trauerspiel*, extraída de los *Materiales para la historia de la Teoría de los colores* de Goethe, nos encontramos con que “la ciencia debería mostrarse siempre por entero en cada objeto individual estudiado”.⁵ Consideramos que aquí se encuentra la primera idea clave para la comprensión de la intención benjaminiana, dado que esta sentencia da el tono al resto del trabajo y es recuperada en muchas instancias a través de diferentes formulaciones. El segundo aspecto fundamental es la reubicación de la filosofía de la historia en el ámbito del conocimiento y el consecuente rechazo de un

³ Löwy, M., *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, traducción de Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 18-20. Benjamin dedicó uno de sus primeros artículos (publicado en 1913) al romanticismo, calificando su voluntad de verdad, belleza y acción como conquistas “insuperables” de la cultura moderna. Cf. *Romantik*, en GS II, 1, p. 46.

⁴ “Se puede observar una intrincada estrategia judeoalemana dentro y detrás del texto de Benjamin. Sin estar consciente aún de la alternativa marxista por la que más adelante optaría, tenía como objetivo el rescatar, de su declinación actual, las mejores tradiciones filológicas de la universidad alemana, para superar, y con ello subvertir, la actual intelectualidad (*Wissenschaft*) alemana, ‘burguesa e idealista’, sin hacer ninguna concesión, sin embargo, al idealismo anti-burgués de la escuela de George, la fuerza opositora que entonces prevalecía en la vida intelectual alemana”. [Wohlfarth, I., *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, traducción de Esther Cohen y Patricia Villaseñor, Taurus, Madrid, 1999].

⁵ GS I, 1, 208, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José M. Millanes, Taurus, Madrid, 1990, p. 9.

cientificismo artificial. Ahora bien, el movimiento realizado por Benjamin implica que, en el mismo momento en que la filosofía de la historia adquiere su prioridad, también lo hace la filosofía del lenguaje.

“La doctrina filosófica se basa en la codificación histórica. Por tanto, no puede ser invocada *more geométrico*. Cuanto más claramente las matemáticas prueban que la eliminación total del problema de la exposición (eliminación reivindicada por todo sistema didáctico rigurosamente apropiado) constituye el signo distintivo del conocimiento genuino, tanto más decisivamente se manifiesta su renuncia al dominio de la verdad, intencionado por los lenguajes”.⁶

En efecto, no se trata de anticipar deductivamente todo evento posible. El objeto de la filosofía es la exposición de lo acontecido en su verdad, no una estructura sistemática que pueda cerrarse sobre sí misma. Es en este punto que podemos ver cómo la teología juega para Benjamin un papel central. El mundo está impregnado de teología, en cada objeto respira un hálito de una verdad inalcanzable para el método científico mecanicista. Por esto es necesario para Benjamin un acercamiento sin miramientos a las cosas mismas para encontrar en el mundo microscópico sus relaciones con el todo, mostrando como el contenido de verdad sólo se deja tratar en los pormenores de la facticidad.

“La verdad, manifestada en la danza que componen las ideas expuestas, se resiste a ser proyectada, no importa cómo, en el dominio del conocimiento. El conocimiento es un haber. Su mismo objeto se determina por el hecho de que tiene que ser poseído en la conciencia, sea ésta o no trascendental (...) El objeto no existe ya como algo que se automanifiesta. Y esto último es precisamente lo que sucede con la verdad”.⁷

Se tratará para Benjamin entonces de buscar la esencia en las cosas mismas, y no por detrás de ellas. Siempre permanecerá igualmente aquello imposible de apresar, un resto de esencialidad que no se deja exponer sensiblemente, dado que “en cuanto unidad del ser y no en cuanto unidad en el concepto, la verdad está fuera del alcance de toda pregunta”.⁸ En el mismo sentido en que es planteado en el escrito “Sobre el lenguaje general y el lenguaje de los hombres”, una esencia espiritual sólo deja entrever algo de sí en tanto esencia ligüística. En términos del libro sobre el *Trauerspiel*, “para las ideas el significado de los fenómenos

⁶ GS I, 1, 208, *Ibid.*, p. 9.

⁷ GS I, 1, 209, *Ibid.*, p. 11.

⁸ GS I, 1, 210, *Ibid.*, p. 12.

se agota en sus elementos conceptuales”.⁹ De esta manera, los conceptos juegan simplemente un rol mediador entre ideas y cosas, sin avanzar nunca más allá de esta función propia del conocimiento. Si los conceptos agrupan especies en géneros, las ideas participan de un ámbito completamente diferente. Más bien se plasman en el nombre, en la palabra desligada de su función instrumental que recuerda al lenguaje adánico libre de valor comunicacional.

“La verdad no es una intención que alcanzaría su determinación a través de la realidad empírica, sino la fuerza que plasma la esencia de dicha realidad empírica. El único ser, sustraído a cualquier tipo de fenomenalidad, donde reside esta fuerza, es el ser del nombre. Este ser determina el modo en que las ideas son dadas. Pero ellas son dadas, no tanto en un lenguaje primordial, como en una percepción primordial en la que las palabras aún no han perdido su nobleza denominativa a favor de su significado cognoscitivo”.¹⁰

En el ámbito de la verdad, por lo tanto, no se puede tratar ni de un conocimiento inductivo ni de uno deductivo. En el instante en que una palabra adquiere una calidad conceptual, pierde su valor en tanto idea. Es por esto necesario según Benjamin alejarse de todo planteo deductivo que intenta postular la verdad en términos de lógica sistémica. Un enfoque inductivista del tipo de la empatía hermenéutica en el ámbito del arte es descartado, dado que supone el desbaratamiento de la relación de la idea con la cosa, en función de una proyección de los estados subjetivos del receptor en la obra. El contemplador va a la obra sólo para encontrarse consigo mismo, impidiendo que hable aquello que está entramado en la esencia lingüística misma de la cosa. Esta es la actitud con la que Benjamin intenta combatir: “Lo mismo que un enfermo que está bajo los efectos de la fiebre transforma en las acosantes imágenes del delirio todas las palabras que oye, así también el espíritu de nuestro tiempo ^{hecha} mano de las manifestaciones de culturas remotas en el tiempo o en el espacio para arrebatarlas e incorporarlas fríamente a sus fantasías egocéntricas”. De lo que se trata entonces es de postular “una verdadera comprensión capaz de revelar nuevas conexiones, no entre el crítico moderno y su objeto, sino en el interior del objeto mismo”.¹¹ Este es el espíritu que guiará tanto las investigaciones sobre el *Trauerspiel* como aquellas dirigidas al encantamiento del mundo

⁹ GS I, 1, 214, *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ GS I, 1, 216, *Ibid.*, p. 18.

decimonónico.

La idea, o el género o forma en el caso de la obra de arte, se presenta entonces siempre de manera incompleta en el objeto. Más bien, siempre se manifiesta en toda obra significativa como un ideal por alcanzar. El objeto mismo es el que se dispara más allá de sí, señalando permanentemente hacia aquello que permanece vedado al conocimiento. El interés estará puesto en el rechazo del símbolo como presentación de lo infinito en lo finito y la relevancia de la alegoría como señalamiento hacia lo infinito.¹² En este sentido, ninguna forma se deja apresar por los intentos, destinados siempre a ser fallidos, de plasmarla; de la misma manera que la idea de redención no puede ser colmada plenamente por ningún acontecimiento.

Por último vale la pena destacar las referencias del texto al concepto de origen. Tal como aparece formulado aquí, éste no refiere nunca a una evidencia fáctica de la génesis de un acontecimiento, sino a su prehistoria. De esta manera, ubicándose fuera del devenir temporal y por medio de una suerte de rememoración, el origen permitiría el reconocimiento del objeto en la idea que nunca llega a plenificar en sí mismo y, por otra parte, daría cuenta de la imposibilidad de la revelación en el ámbito del conocimiento.

1.3. La experiencia como problema

El punto de partida de este trabajo es la problematización del concepto de experiencia en la obra temprana de Benjamin. Posiblemente, este sea el tema al que menos atención han prestado los comentaristas y especialistas en la obra de Benjamin. Partiendo de la base del análisis de Norbert Elias en su libro *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* sobre los conceptos de *Kultur* y *Zivilisation*, intentamos insertar ambos conceptos en el marco teórico del joven Benjamin mostrando cómo se articulan las nociones de experiencia (*Erfahrung*) y vivencia (*Erlebnis*). Aparecen la ruptura con los movimientos de la juventud encabezados por Wyneken y la confrontación

¹¹ GSI, I, 234, *Ibid.*, p. 38.

¹² Benjamin parece recoger aquí, contra la relevancia del símbolo en la filosofía del arte de F.W.J. Schelling, algunos planteos de Friedrich Schlegel. Consideramos, en referencia a la sección "Alegoría y símbolo" de *El origen del drama barroco alemán*, que cuando Benjamin utiliza en la introducción a este libro la palabra símbolo (por ejemplo, "la idea es algo de naturaleza lingüística: se trata de ese aspecto de la esencia de la palabra en que ésta es símbolo") lo hace en un sentido amplio del término símbolo, que podría equiparse a signo y no a presentación de lo infinito en lo finito. Esta idea aparece reforzada en algunas afirmaciones de la misma Introducción, como por ejemplo "las ideas no son dadas en el mundo de los fenómenos". Este punto ha

con algunas ideas de Jünger, en particular sobre sus posturas en relación con la Primera Guerra Mundial y la *Fronterlebnis*. Asimismo, pretendemos mostrar de qué manera el diagnóstico de Benjamin sobre la situación filosófica de la Alemania de la década del diez, acorde con las tendencias imperantes en la línea del vitalismo, busca una reformulación del legado kantiano en términos de un concepto de experiencia más amplio que el contemplado por las ciencias físico-naturales. Tal como lo ha expresado Gary Smith, en estos trabajos de juventud de Benjamin “el concepto de conocimiento sólo puede ser retomado mediante una reconsideración de su naturaleza lingüística”.¹³

Estas primeras constataciones conducen al análisis de las concepciones de Benjamin en el ámbito de la filosofía del lenguaje y su posible relación con los eventos políticos de la época. El complemento para el concepto de experiencia “de grado cero” del neokantismo dado por el lenguaje asume en su obra características muy particulares. En este sentido, buscamos desarrollar una contraposición entre su concepción del lenguaje caído y el carácter absoluto del lenguaje poético heideggeriano. La noción fundamental de *das Ausdrucklose* aparece vinculada también a la obra de arte y en contraposición con las ideas hegemónicas en los ámbitos literarios alemanes que se encontraban en esos años bajo la enorme influencia del círculo de Stefan George. Emergen también categorías teológicas a través de la exégesis benjaminiana del *Génesis* desde la óptica de la filosofía del lenguaje. Al respecto, son de suma importancia las consideraciones de Winfried Menninghaus sobre la superposición entre los aspectos teológicos y lingüísticos en algunos escritos de Benjamin, mostrando al mismo tiempo la importancia de lo carente de expresión como categoría central en su teoría estética.¹⁴

Las reflexiones sobre el *Trauerspiel* y la tragedia impulsan el análisis de una posible teoría de la temporalidad en *El origen del drama barroco alemán*. Considerando el señalamiento de Gershom Scholem sobre la influencia de *La estrella de la redención* de Franz Rosenzweig en la obra de Benjamin, es necesario analizar la contraposición histórica entre el drama moderno y la tragedia clásica. Lejos de ser meros géneros, estas formas se

lado trabajado a continuación en el capítulo VII.

¹³ Smith, G., “Thinking through Benjamin. An introductory essay”, en Smith, G. (ed.), *Benjamin. Philosophy, aesthetics, history*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. XVIII.

¹⁴ Menninghaus, W., “Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin”, en AA. VV., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza Editorial / Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993.

transforman en la filosofía de Benjamin en ideas regulativas que abren el camino hacia el análisis de las diferentes determinaciones de la temporalidad. Filosofía del lenguaje y filosofía de la historia se entrecruzan en las esferas del destino trágico y de la dimensión dialógica moderna. Algunas de las ideas de la metafísica de la tragedia del joven Lukács son citadas explícitamente por Benjamin en su trabajo. En ellas, encontramos algunas claves para una mejor comprensión de la teoría de la tragedia. Del mismo modo, aparecen algunos elementos centrales para una comprensión más ajustada de las ideas sobre las que Benjamin reflexionaría hacia el final de su vida. Según Stéphane Moses, la interpenetración de las reflexiones sobre el *Trauerspiel*, el enmudecimiento del héroe trágico y la dimensión lingüística del drama moderno resignificada a la luz de la tradición bíblica se vinculan directamente con los planteos teológico-políticos de las *Tesis sobre filosofía de la historia*: “los conceptos teológicos que Benjamin utiliza no deben entenderse como metáforas de conceptos políticos; más bien, lo histórico-político es la apariencia externa de una oculta dialéctica teológica”¹⁵

Las relaciones entre narración y experiencia fueron tematizadas por Benjamin en su ensayo “El narrador”. Allí, encontramos que la narración está llegando a su fin en la medida en que la transmisión oral de experiencias está desapareciendo como consecuencia de la imposibilidad misma de poseer una experiencia en sentido global. En este sentido, buscamos un acercamiento a las nociones relativas al problema de la reproductibilidad técnica. Jean-Maurice Monnoyer, entre otros comentaristas, ha puesto el énfasis en la importancia de dos trabajos en la teoría de la reproductibilidad de Benjamin: *Pequeña historia de la fotografía* y el ensayo sobre Eduard Fuchs.¹⁶ El concepto de aura y el rol del coleccionismo juegan un papel central en la configuración de una nueva visión histórica. El tan transitado texto de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*” expone las nociones que abrirán el análisis de la experiencia del sujeto moderno. Del complejo trabajo, retenemos fundamentalmente las ideas de que las transformaciones técnicas modifican la noción misma de arte y de que la crisis de la reproducción artística se basa en una crisis de la percepción misma.

¹⁵ Moses, S., “Walter Benjamin and Franz Rosenzweig”, en Smith, G. (ed.), *Benjamin. philosophy, aesthetics, history*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. 243.

¹⁶ Monnoyer, J.-M., « Notice » de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », en *Écrits français*, Editions Gallimard / NRF, Paris, 2000, p. 120.

1.4. Filosofía y mito

Rolf Tiedemann ha señalado en su introducción a la edición de la *Obra de los pasajes* algunos elementos centrales de la obra de Benjamin. A los fines de este trabajo, retenemos la siguiente idea: la intención de los últimos escritos de Benjamin es diseccionar el dispositivo de ensueño decimonónico a través de todas sus formas: el comportamiento de los ciudadanos, la utilización de los objetos de la vida cotidiana, la edificación de la ciudad como centro vital, la producción artística. En su intachable interpretación del espíritu benjaminiano, Tiedemann evidencia que ese es el sueño que todavía vive el mundo occidental a comienzos del siglo XX, y la única forma de despertar de él es su atravesamiento teórico. La propuesta de Benjamin será entonces una fisiognomía materialista entendida como disciplina filosófica que descifre el sueño colectivo de la totalidad social a partir del fragmento, percibiendo los monumentos de la burguesía triunfante como ruinas.

El exhaustivo y ampliamente reconocido libro de Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*¹⁷ traza una particular reconstrucción de la *Obra de los pasajes*. De allí recogemos principalmente la concepción de la génesis del proyecto como emergente del cruce entre las reflexiones sobre el *Trauerspiel* (la historia como ruina y la mercancía como alegoría moderna) y su contacto con las vanguardias literarias (fijación en las cosas caídas en desuso, elementos oníricos en la vigilia). Además valoramos especialmente sus comentarios sobre la imagen como “expresión objetiva”, que podrían sintetizarse en el siguiente párrafo: “las imágenes no son impresiones subjetivas, sino expresiones objetivas. Los fenómenos – edificios, gestos humanos, arreglos espaciales– son leídos como un lenguaje en el que una verdad históricamente transitoria y la verdad de la transitoriedad histórica se expresa concretamente, y la formación social de la ciudad se vuelve legible dentro de la experiencia percibida”. En definitiva, la propuesta de pensar los pasajes como “réplica material de la conciencia interna”, como “inconsciente del sueño colectivo”¹⁸.

El problema de la teoría del mito ha sido tratado por Winfried Menninghaus, quien plantea el amalgamamiento teórico en la obra benjaminiana de elementos conceptuales

¹⁷ Buck-Morss, S., *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, traducción de Nora Rebochnikof, Visor, Madrid, 1995.

¹⁸ *Ibid.*, pp 45 y 58.

clásicos de la historia de la filosofía (verdad, libertad, belleza) con otras formas “ocultas” de la experiencia (aura, magia, ensueño). Asimismo, resulta fundamental su presentación del contraste y diálogo entre las concepciones anteriores del mito en la modernidad y la teoría de Benjamin.¹⁹ De esta manera, Menninghaus arriba a la constatación de que “Benjamin localiza potencias utópicas en las figuras espaciales mitológicas como aquellas de los sueños colectivos. Esta relativización de la concepción cerrada y constrictora del mito permite hablar de un equilibrio aproximativo entre la acentuación positiva y la acentuación negativa del concepto de mito en las últimas obras, y reconocer que el tema del estallido del mito es dialectizado por aquel de su salvataje”.²⁰ Por nuestra parte, intentamos analizar cómo funcionaría esta dialéctica entre ensueño y redención en relación con las correspondencias baudelairianas.

Richard Wolin retoma la dialéctica del mito estableciendo dos significados del sueño: uno positivo, cuando señala el elemento utópico; uno negativo, cuando refiere al encantamiento mítico de la sociedad burguesa. De la misma manera, pone el énfasis en el hecho de que la teoría de la experiencia de Benjamin está en última instancia basada en la filosofía de la historia y analiza la posibilidad de redención oculta en las *Correspondencias*.²¹ Por su parte, Hans Robert Jauss plantea la contraposición entre el análisis benjaminiano de la obra de Baudelaire y la propia teoría literaria de este último, señalando que en sus escritos conceptuales Baudelaire propondría la apertura hacia un nuevo orden poético que no excluye lo bello. Esta categoría habría sido para Jauss malentendida por Benjamin, quien concentrándose exclusivamente en la lírica de *Les fleurs du mal* remite la poética de Baudelaire a la imposibilidad de lo bello de manera unilateral.²² Jeanne-Marie Gagnebin ha polemizado con esta postura de Jauss argumentando que

¹⁹ Menninghaus, W., “Science des seuils. La théorie du mythe chez Walter Benjamin”, en Wismann, H. (Ed.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque International 27-29 Juin 1983*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1986. Menninghaus confronta la teoría de Benjamin con siete tradiciones modernas de reflexión sobre el mito: el Iluminismo, el Romanticismo, la filosofía de la religión de Hermann Cohen, Freud y la escuela psicoanalítica, la interpretación del arquetipo en C. G. Jung, la mitología surrealista de Aragon y la antropología estructuralista.

²⁰ Menninghaus, W., *op. cit.*, p. 557.

²¹ Wolin, R., “Experience and materialism in Benjamin’s *Passagenwerk*”, en Smith, G. (Ed.), *Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1989.

²² Jauss, H. R., “Reflections on the chapter ‘Modernity’ in Benjamin’s Baudelaire fragments”, en Smith, G. (Ed.), *On Walter Benjamin. Critical essays and recollections*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1995; y Jauss, H. R., “El rechazo baudelairiano del platonismo y la poética del recuerdo”, en *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus,

“Benjamin descubre ‘en’ Baudelaire una modernidad que no coincide con la modernidad ‘según’ Baudelaire, especialmente con las descripciones entusiastas de *El pintor de la vida moderna* (...) Baudelaire no sería entonces el primer poeta moderno por haber tematizado la modernidad, sino porque su obra entera remite a la cuestión de la posibilidad o imposibilidad de la poesía lírica en nuestra época”.²³ Creemos que en este último aspecto se encuentra una clave esencial para el análisis del siglo XIX que nos ocupa más adelante.

De acuerdo a lo hasta aquí desarrollado, y luego de recapitular algunos aspectos de la actitud surrealista frente al mundo de los objetos de la sociedad burguesa avanzada, intentamos exponer cómo allí puede encontrarse una de las claves para la disolución del mito moderno. Asimismo, consideramos las tensiones entre el encantamiento mítico y la posibilidad de una nueva *physis* a partir de las transformaciones técnicas. El rol del análisis de la alegoría en Benjamin es confrontado con la tradición romántica y con las poéticas de Baudelaire. En último término, ensayamos un pequeño análisis sobre la recuperación de la teología en el marco del materialismo histórico, considerando las *Tesis sobre filosofía de la historia* como apertura hacia un concepto de experiencia metafísica materialista. En efecto, la filosofía de Benjamin nos desafía, mostrando la presencia de un pasado olvidado, y no por eso concluido, en el presente. Tal es el espíritu que intentamos recoger y que aparece plasmado en una carta de Adorno fechada el 10 de noviembre de 1938, escrita luego de la lectura de la primera formulación del *Baudelaire*. En ella, Adorno reprocha a Benjamin el hecho de que “el trabajo mora en la encrucijada entre magia y positivismo”, señalando que “ese lugar está embrujado” y que “sólo la teoría podrá romper el maleficio: su propia e implacable teoría, su teoría especulativa en el mejor sentido del término”.²⁴ Esta frase da cuenta de la terrible tarea a la que ambos autores intentaron enfrentarse, tarea que se proyecta todavía con toda su fuerza en nuestro presente.

Madrid, 1986.

²³ Gagnebin, J.-M., “Baudelaire, Benjamin e o moderno”, en *Sete aulas sobre linguagem*, Imago Editora, Río de Janeiro, 1997, p. 149.

²⁴ Benjamin, W. y Adorno, Th., *Correspondencia 1928-1940*, Editorial Trotta, Madrid, 1998, pp. 272-273.

II

ERFAHRUNG Y ERLEBNIS

DOS MODELOS DE EXPERIENCIA EN EL JOVEN BENJAMIN

2.1. Experiencia y sistema

El concepto de experiencia en la obra temprana de Walter Benjamin es desplegado de diversas maneras. En este capítulo intentaremos llevar adelante la presentación de un pensamiento que, a pesar de la aparente falta de articulación formal entre los diferentes escritos, contiene en sí la ineludible presencia de un espíritu sistemático animado por la búsqueda permanente de principios a partir de los cuales reubicar efectivamente la filosofía ilustrada en la realidad social de la Alemania de comienzos del siglo XX. En este sentido, propondremos que el pensamiento de Benjamin puede verse como ese incansable “combate en favor de la responsabilidad” que él mismo asumía en 1913. El concepto de experiencia cobra, en este contexto, su auténtica relevancia: la disquisición y pericia técnica propias del filósofo encuentran su realización en la batalla por la recuperación de una instancia metafísica que de sentido a las transformaciones producidas en una sociedad que vivía una de las mutaciones más extremas de su historia. De esta manera, la urgencia de Benjamin por reubicar aquellas entidades excluidas de la experiencia fenoménica dentro del sistema del conocimiento alcanza toda su significación a la luz de los acontecimientos políticos de su tiempo.

La apelación al espíritu del sistema tal como aparece planteada en *El concepto de crítica de arte del romanticismo alemán* lleva a reflexionar sobre la esencia del pensamiento, sus preguntas y determinaciones ocultas o evidentes, más allá de su forma de presentación explícita. Esto no significa ignorar la forma como un condicionante de lo expresado, sino más bien no descartar por asistemático un pensamiento que se presenta de manera fragmentaria. En todo caso, la exposición no-sistemática tendrá que ver con la imposibilidad de postular un principio dentro del sistema que sea en sí mismo autofundamentado. Al respecto, Benjamin recuerda que para Friedrich Schlegel “la filosofía comienza por el medio [y esto] significa que no identifica ninguno de sus objetos con la reflexión originaria, sino que los ve como un punto de intersección en el *medium*”.¹ La expresión lingüística del pensamiento, el conocimiento a partir de conceptos y no una intuición en el interior del sistema, será entonces el espacio inmediato de reflexión, aquel que dará al sistema el sustento para ser. El lenguaje, el ámbito en el que discurre el sistema

¹ GS I, 1, 43, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Península, Barcelona, 1995, p. 72.

constituye, por lo tanto, la esencia del análisis. La posibilidad de un pensamiento sistemático se vincula íntimamente con una teoría gnoseológica que encuentra su finalidad en la captación conceptual de las entidades metafísicas, espacio huérfano que debe ser reconquistado a través de la reflexión sobre el lenguaje y su vinculación con una concepción correlativa de la experiencia. La reflexión sobre el sistema conduce e introduce, de este modo, al problema del concepto de experiencia.

2.2. Desarrollo inicial del concepto de “experiencia”

El concepto de experiencia comienza a ser problematizado por Benjamin en su artículo “Experiencia”, aparecido originalmente en la revista *Der Anfang*, en octubre de 1913. Esta publicación se inscribía en el marco de la *Jugendbewegung*, movimiento heterogéneo que conjugaba en su interior diferentes corrientes encausadas por la figura del pedagogo y reformador de la enseñanza media Gustav Wyneken. Su principal punto de encuentro era el rechazo de un estadio degradado de las fuerzas sociales representado por la burguesía decadente y el interés material. La juventud, con sus ideales espirituales, era vista por Wyneken como el antídoto necesario frente a la situación terminal que enfrentaba la vieja Europa en vísperas de la Primera Guerra Mundial.

El clima de la época en Alemania estaba signado por la necesidad de la refundación de la *Kultur* en contraposición a los aborrecidos valores de la *Zivilisation* burguesa transnacional. Una exposición detallada de esta oposición puede encontrarse en el libro de Norbert Elias *El proceso de la civilización*.² Allí, Elias se ocupa de marcar tajantemente la distinción: “el concepto francés e inglés de ‘civilización’ puede referirse a hechos políticos o económicos, religiosos o técnicos, morales o sociales, mientras que el concepto alemán de ‘cultura’ se remite substancialmente a hechos espirituales, artísticos y religiosos, y muestra una tendencia manifiesta a trazar una línea divisoria entre los hechos de este tipo y los de carácter político, económico y social”.³ Esta oposición se remonta en Alemania al siglo XVIII e involucra en esa época a la nobleza cortesana francoparlante y a la clase media intelectual de habla alemana excluida de toda participación política. Con el posterior

² Benjamin conoció y apreció la obra *Über den Prozess der Zivilisation* publicada en Basel en 1939. Cf. al respecto su carta a Elias del 13 de mayo de 1938, en GB VI, p. 77.

³ Elias, N., *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, traducción de Ramón García Cotarelo, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1987, p. 58.

y prolongado proceso de ascenso de la burguesía alemana a las posiciones dominantes, la oposición es resignificada: las críticas pasan, de apuntar a la corte y la nobleza, a dirigirse directamente a Francia y el resto de la “occidentalidad”. La antítesis social se transforma en nacional, manteniendo todos sus componentes originales. Del lado de la *Kultur* resurgen valores tales como naturalidad, espiritualismo, idealidad, nacionalismo y comunidad, frente a la artificialidad social, el materialismo y el cosmopolitismo economicista de la *Zivilisation*. Durante las primeras décadas del siglo XX, ambas posiciones asumen formas irreductibles y la Gran Guerra se transforma en el campo donde van a ser dirimidas las diferencias. Tal como señala Eberhard Kolb, en el transcurso de estos pocos años “los aparatos propagandísticos de ambos lados alcanzaron una intensidad sin precedentes, arrebatando pasiones patrióticas e intentando por todos los medios transformar la guerra en una cruzada por ideales e ideologías particulares, sosteniendo que el enemigo era una encarnación del mal”.⁴

En el contexto de este debate entre *Kultur* y *Zivilisation*, los trabajos de Benjamin dentro del marco de la *Jugendbewegung* conjugan, por un lado, fuertes posicionamientos gnoseológicos que apuntan a la esencia misma del trabajo filosófico; por el otro, las discusiones políticas de una Alemania convulsionada y el proyecto de una cultura de la juventud propulsado por Wyneken. En el artículo “Experiencia”, Benjamin expone sus concepciones sobre el concepto de experiencia a partir de la contraposición de dos actitudes frente a la vida: por un lado, la de los adultos; por el otro, la de la juventud. Este pequeño ensayo es de extrema importancia en su acercamiento al problema de la *Erfahrung*. El mismo Benjamin, en un manuscrito de 1929 afirmaba, que “en un temprano ensayo he movilizado todas las fuerzas de la juventud contra la palabra ‘experiencia’. Y ahora esta palabra ha devenido un elemento integral en muchos de mis asuntos. No obstante, he permanecido fiel a mí mismo. Mi ataque corta la palabra sin destruirla. Penetra en el centro del problema”.⁵

El trabajo comienza afirmando que, al enfrentarnos al concepto de experiencia, en el contexto histórico en que está siendo planteado, nos vemos inmersos en una lucha. Este “combate a favor de la responsabilidad” está siendo llevado adelante por la juventud en

⁴ Kolb, E., *The Weimar Republic*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988, p. 23.

⁵ GS, II, 902.

contra de la concepción vital de los adultos, que se sostiene en su ocultamiento detrás de una máscara. Esta máscara “inexpresiva, impenetrable, siempre igual sí misma”, es precisamente la “experiencia”. Encontramos, de este modo, un primer sentido de “experiencia”. Esta “*Erfahrung*” que se postula como auténtica es en realidad una experiencia vaciada de todo contenido. Los adultos se dirigen a la juventud apelando a ella, bajo el supuesto de haber ya pasado por lo que los jóvenes están viviendo: “¿Qué quieren demostrar? Una cosa antes que nada: que también ellos han sido jóvenes, también han deseado lo que deseamos nosotros ahora, también dejaron de creer en sus padres y la vida les enseñó que éstos tenían razón. Los adultos se sonríen con aire de superioridad: a nosotros también nos sucederá lo mismo”.⁶ De este modo, la experiencia postulada por los adultos jamás eleva su mirada hacia valores espirituales y se conforma con su contenido material; afirma que no hay nada más allá de lo dado fenoméricamente, de las relaciones internas con lo rutinario. Una vida así determinada se desarrolla en el contacto con lo eternamente repetido y orientado hacia el pasado. Frente a este tipo de falsa experiencia, la juventud conoce algo distinto más allá de ella: la voluntad en la existencia de la verdad y el espíritu, voluntad que se eleva por sobre la pobreza de la experiencia postulada por los adultos:

“¿Habremos de llevar (...) la misma vida de aquellos que no conocen lo que es el espíritu y cuyo inerte ‘yo’ acaba siendo arrojado por la vida como por olas a las rocas? No. Toda nuestra experiencia posee ya un contenido. Su contenido será el que le dé nuestro espíritu (...) La experiencia carece de sentido y de espíritu sólo para aquellos que carecen de antemano tanto del uno como del otro”.⁷

Nos encontramos aquí para Benjamin con un auténtico concepto de *Erfahrung*, del que la juventud participa. Su consistencia está dada por el compromiso espiritual de quienes lo llevan adelante. Quien ve en la verdad una guía para su vida, siempre experimentará con sentido. La juventud sabe que toda experiencia posee ya el contenido dado por el espíritu y es, en este sentido, un recordatorio permanente de su voz. La “experiencia” de los adultos muestra en contraposición su verdadera cara: es, en definitiva, la hipóstasis de una vivencia individual (*Erlebnis*). El “filisteo”, convencido de que el

⁶ GS II,1, 54, “<<Experiencia>>”, en *La metafísica de la juventud*, traducción de Luis Martínez de Velasco, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993, p. 93.

⁷ GS II,1, 55, *Ibid.* p. 95.

espíritu no existe, postula su vivencia personal, un pasado siempre igual a sí mismo, como única experiencia posible para todos. Su acción estará, en consecuencia, vaciada de todo sustrato moral. Su inserción social se limitará a la mera repetición de lo ya acontecido: “vivir (*erleben*) sin espíritu puede ser algo infame, pero desde luego resulta bastante cómodo”. Frente al desenmascaramiento, lo que se postulaba como *Erfahrung*, termina mostrándose como una mera *Erlebnis*. Tal como señala Benjamin citando el *Zaratustra*, “al final de su peregrinaje, uno sólo se vivencia sí mismo (*man erlebt immer nur sich selber*)”.⁸ Al contrario, la juventud, sostenida por un concepto superior y verdaderamente universalizable de experiencia vivirá en el espíritu y su tarea transformadora de la sociedad mantendrá este contenido siempre presente.

De esta manera, en 1913, Benjamin, inmerso aún en el universo referencial de Wyneken, enarbola la juventud como la portadora de una auténtica experiencia del mundo. Esta caracterización va a diluirse luego del rompimiento con la *Jugendbewegung*, pero lo que permanecerá es la idea y la búsqueda de una experiencia espiritual que vuelva a ocupar el centro de la escena cognitiva posibilitando un reingreso de la metafísica al campo del conocimiento. En otro pequeño escrito del año 1913, titulado “La posición religiosa de la nueva juventud”, declara que “el movimiento de una juventud que despierta señala el camino de aquel punto infinitamente lejano que llamamos religión. El movimiento mismo es para nosotros la más firme garantía de que su dirección es correcta”.⁹ Benjamin pasará, en los años de la guerra, de esta férrea defensa de la juventud a una refinada crítica del rol de la voluntad. Los hechos demostraron que el movimiento mismo no garantizó la corrección de la dirección y que el punto infinitamente lejano de la religión terminó convirtiéndose en la cercanía atroz del culto a la *Fronterlebnis*. El contenido histórico concreto con el que se llena ese concepto religioso regulador en la juventud alemana de la Primera Guerra culmina siendo la negación del pensamiento crítico. Ernst Jünger, a quien Benjamin se refiere específicamente en el escrito “Teorías del fascismo alemán” que reseñamos más adelante, señala entusiastamente en varias ocasiones esa identificación del espíritu juvenil con el éxtasis del frente de batalla. Destaca, por ejemplo, que “habíamos abandonado las aulas de las universidades, los pupitres de las escuelas, los tableros de los

⁸ GS II,1, 56, *Ibid.*, p. 93.

⁹ GS II,1, 72, “La posición religiosa de la nueva juventud”, en *op. cit.*, p. 113.

talleres, y en unas breves semanas de instrucción nos habían fusionado hasta hacer de nosotros un único cuerpo, grande y henchido de entusiasmo. Crecidos en una era de seguridad, sentíamos todo anhelo de cosas insólitas, de peligro grande. Y entonces la guerra nos había arrebatado como una borrachera”.¹⁰ Frente a esta situación, el esquematismo que aparece en el mencionado trabajo de Benjamin, en afirmaciones tales como “las luchas juveniles son juicios de Dios”¹¹ será modificado en los años inmediatamente posteriores. Al estupor propio de la época, sin duda debe sumarse como un elemento fundamental en la biografía de Benjamin la muerte de su amigo Hans Heinle, quien, frente a las predicciones apocalípticas vinculadas a la guerra, se suicidó junto a su novia. Ya en 1916, año en que la guerra perdía su fascinación inicial y pasaba a extenderse en el tiempo y en sus consecuencias más allá de los cálculos previstos, Benjamin redacta su “Sócrates”. Este artículo refuta con sus afirmaciones toda una ideología del compromiso, aquel de la juventud que veía en la guerra el acontecimiento que venía a interrumpir para siempre la decadencia social, política y moral alemana.

Siendo un trabajo extremadamente complejo a pesar de su reducida extensión, “Sócrates” apunta, en uno de sus aspectos, al enfrentamiento con esta juventud que ciegamente se interna en el horror del campo de batalla. En esta lectura, podría equipararse la figura del filósofo griego con aquellos personajes que hacían un llamado activo a la participación en la guerra como rito purificadorio y, especialmente, por estar Benjamin inmerso en su entorno, a Gustav Wyneken. Sócrates aparece retratado como una figura mítica que extrae su capacidad exclusivamente de la voluntad. Sócrates “intoxica a la juventud, la seduce (*er verführt sie*)” transformándose en una suerte de *Führer*. Él mismo es “el sacrificio de la filosofía a los dioses míticos”.¹² La pregunta socrática está vaciada de carácter espiritual, irónicamente finge no conocer su respuesta, cuando, en verdad, impone su contenido abruptamente, “la pregunta socrática acosa a la respuesta como los perros a un noble ciervo”.¹³ El veredicto es definitivo y no abre lugar a dudas. En una carta del 9 de marzo de 1915 dirigida a Wyneken con motivo de su ruptura con el movimiento, Benjamin afirma: “al Estado que le ha arrebatado todo, ha terminado sacrificando la juventud. Pero la

¹⁰ Jünger, E., *Tempestades de acero*, seguido de *El bosquecillo 125* y *El estallido de la Guerra de 1914*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Tusquets Editores, Barcelona, 1993, p. 5.

¹¹ GS II,1, 74, “La posición religiosa de la nueva juventud”, en *op. cit.*, p. 115.

¹² GS II,1, 129-130, “Sócrates”, en *op. cit.*, p. 175.

¹³ GS II,1, 131, *Ibid.*, p. 178.

juventud pertenece sólo a aquellos que la miran, que la aman y aman en ella, sobre todo, la *idea*. Esta se ha caído de sus manos y continuará sufriendo anónima. Vivir con ella es el reto que le arranco”.¹⁴ Sacrificio al Estado, sacrificio a los dioses míticos, la juventud empeña su vida y sus valores engrosando las filas del ejército alemán en pos de la vivencia cultural del peligro de la guerra. Empezamos a vislumbrar cómo la carencia de una experiencia metafísica moderna se ve complementada por la apelación dogmática a través de la carga mítica de una gesta heroica.

2.3. Ernst Jünger y la *Fronterlebnis*.

Los escritos de Jünger son un claro ejemplo de las consignas fundamentales de lo que Jeffrey Herf llama “modernismo reaccionario”, y constituyen la respuesta alemana a la falta de asimilación por parte del pensamiento ilustrado de los factores irracionales que inundan todo núcleo social. Jünger sintetizaba en sus posturas la aceptación de la tecnología moderna y su racionalidad de medios y fines con el antirracionalismo y el romanticismo. En efecto, la tecnología no era vinculada de ninguna manera con el materialismo sino que formaba parte de una esfera poética y espiritual en la configuración del nuevo mundo. La efectivización de la guerra y su derroche de fuerzas tecnológicas y espirituales en una avalancha de violencia constituían el gesto para deshacerse del decadentismo burgués.

En su diario de memorias escrito durante la guerra, de la que participó casi en su totalidad en el frente, publicado posteriormente bajo el título de *Tempestades de acero*, Jünger brinda una acabada descripción de cómo era vivida la guerra por aquellos jóvenes alemanes inmersos en el núcleo del emergente modernismo reaccionario. Su relato apunta a la búsqueda del peligro en oposición al aburrimiento burgués, sentimiento que para el soldado “era más enervante aún que la cercanía de la muerte”. La sociedad alemana retratada por Jünger está ávida de grandes batallas y reniega permanentemente de los pequeños enfrentamientos. Desde esta óptica, frente a la aparición del peligro, el ser humano despierta de la individualista actitud burguesa y pasa a ser partícipe de un mundo diferente: “no cabe duda de que algunos proyectiles potentes, los llamados ‘bocados difíciles’ contribuyen a levantar la moral. Entonces está uno con los suyos y queda liberado

¹⁴ GB I, 264.

del molesto papeleo”.¹⁵ La batalla crea vínculos entre los hombres, la inactividad los aísla. La *Fronterlebnis* deja la lección de un sentido comunitario logrado a partir de la vida en la trinchera y la pertenencia a una nación que unía todas sus fuerzas por una misma causa: “con nuestros propios hombres ejercemos todos los oficios. ¿Y por qué no, si se nos han enviado aquí representantes de todos los estamentos y de todas las profesiones? Lo que uno no sabe hacer, lo sabe hacer el otro”.¹⁶ La compañía funciona como una familia en la que cada uno se ocupa de los demás y es protegido por el resto: “de vez en cuando, si brillaba una bengala de iluminación, veía yo un casco de acero al lado de otro casco de acero, un machete al lado de otro machete. Aquello me infundió un sentimiento de invulnerabilidad. Podíamos ser aplastados, pero no vencidos”.¹⁷ El espanto de la guerra (“un fuego que sólo podía compararse con un espectáculo producido por la naturaleza”) es rescatado por Jünger a través de su teatralidad y su asimilación con un hechizante fenómeno poético: “esos instantes en que la totalidad de la guarnición se hallaba de pie detrás del parapeto, en un estado de máxima tensión, encerraban algo mágico; recordaban ese segundo en que nadie respira, ese segundo que antecede a una representación teatral decisiva, cuando la música se interrumpe y se encienden las candilejas”.¹⁸ Analizaremos los comentarios de Benjamin sobre este aspecto más adelante.

En su artículo “La movilización total”, de 1930, Jünger analiza la singularidad de la Gran Guerra. En ella “el genio de la guerra se compenetró con el espíritu del progreso”. Si el progreso fue el gran culto del siglo XIX, la guerra se transforma en el nuevo altar de los sacrificios de toda una nación en busca de su purificación. Mientras que la movilización general de las guerras anteriores sigue siendo *parcial*, el nuevo modelo de enfrentamiento borra las distinciones entre los soldados profesionales y la sociedad civil: “la imagen de la guerra en cuanto acción armada va penetrando cada vez más en la imagen más amplia de un gigantesco proceso de trabajo; junto a los ejércitos que se enfrentan en los campos de batalla surgen los nuevos ejércitos del tráfico, del abastecimiento, de la industria del armamento, el ejército del trabajo en general”.¹⁹ Esta entrega absoluta de toda célula social a la potestad del Estado apunta directamente en contra del principio de individualidad

¹⁵ Jünger, E., *op. cit.*, p. 53.

¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹ Jünger, E., “La movilización total”, en *Sobre el dolor*, Tusquets Editores, Barcelona, 1995, p. 97.

burgués. “La movilización se ejecuta a sí misma”, “los países se transformaron en fábricas gigantescas que producían ejércitos en cadena para enviarlos día y noche a los campos de batalla”.²⁰ Presentada de este modo como un ideal de unidad nacional comunitaria, la guerra se transforma en un fenómeno de rango cultural.

La experiencia de la guerra es, según Jünger, formadora de un nuevo tipo de hombre. “En estos hombres está viva una fuerza elemental que subraya, pero a la vez espiritualiza, la ferocidad de la guerra: el gusto por el peligro en sí mismo, el caballeresco afán de salir airoso de un combate. En el transcurso de cuatro años, el fuego fue fundiendo una estirpe de guerreros cada vez más pura, cada vez más intrépida”.²¹ De este modo, la auténtica existencia la conquista el hombre en el combate. El soldado es postulado como instancia supratemporal, como modelo de la esencia del hombre nuevo. El frente de guerra es asimilado con el frente de trabajo; y, en este sentido, en su determinación fáctica, el soldado asume las formas del trabajador. En la figura del trabajador se realiza un nuevo concepto de libertad empapado por valores primarios y ajeno a las valoraciones de la sociedad burguesa, que no puede evitar que lo elemental se le imponga. Si la Alemania del siglo XIX ha estado signada para Jünger por el tragicómico intento de importar a una nación valores que no le son propios, la historia se ha desarrollado de tal inevitable manera, que el auténtico espíritu alemán aflora a comienzos del siglo XX: “nosotros hemos sido unos malos burgueses. No estaba cortado a nuestra medida ese traje que ahora se encuentra ahí hecho unos harapos”.²² Los alemanes “no supieron hacer uso de la libertad que había quedado instaurada con la proclamación de los derechos universales del hombre: y es que para los alemanes era esa libertad un instrumento que no guardaba la menor relación con sus órganos más íntimos y propios”.²³ Esta libertad se impone como moralidad universal y no contempla el modo de existencia propio de cada nación en la que se impone. Este movimiento fue puesto en evidencia por la guerra de 1914, que marca para Jünger el final de la dictadura del pensamiento económico. La desatada lucha contra Alemania y, posteriormente, las cargas por la responsabilidad del conflicto y las compensaciones

²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²¹ Jünger, E., *Tempestades de acero*, seguido de *El Bosquecillo 125* y *El estallido de la Guerra de 1914*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Tusquets Editores, Barcelona, 1993, p. 148.

²² Jünger, E., *El trabajador. Dominio y figura*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Tusquets Editores, Barcelona, 1993, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 20.

económicas exigidas en consecuencia, en nombre de la *Zivilisation* liberaron todo lo peligroso y elemental que se hallaba contenido bajo el molde de la racionalidad. La permanente búsqueda de seguridad burguesa se vio desplazada. En una figura extrañamente benjaminiana, Jünger ilustra esta idea: “el triunfo del mundo burgués ha encontrado su expresión en el empeño de crear Parques Naturales, en los cuales se conservan cual curiosidades los últimos restos de lo peligroso o lo extraordinario”.²⁴ Esta sutil advertencia nos acerca a uno de los puntos centrales que buscamos analizar: en la medida en que la sociedad ilustrada ubica al peligro dentro del ámbito del absurdo, el error y la inmoralidad, de aquello no elaborable bajo los patrones racionales, estos valores explotan en un estallido de sangre: “en la guerra total cada una de las ciudades, cada una de las fábricas es una plaza fortificada; cada una de las naves mercantes, un buque de guerra; cada uno de los alimentos, contrabando; cada una de las medidas activas o pasivas, algo que tiene un sentido bélico”.²⁵

En el planteo de Jünger, lo elemental ya había aparecido históricamente bajo la forma de la actitud romántica; pero, limitada por su horizonte temporal, esta aparición tomó la forma de una posición defensiva que apela a la lejanía: “el hombre romántico pretende instaurar las valoraciones propias de una vida elemental en la que no participa, pero cuya validez vislumbra (...) El hombre romántico se percata de que el mundo burgués es incompleto, pero el único medio que sabe oponer a tal mundo es la huida”.²⁶ No fue, como tal, la concreción de una auténtica voluntad de poder. Ahora bien, “el estallido de la guerra del '14 pone punto final a este tiempo, trazando por debajo de él una gruesa raya roja (...) En el júbilo con que los voluntarios saludan esa guerra hay algo más que la liberación que sienten unos corazones a los que de la noche a la mañana se les revela una vida nueva y más peligrosa. En ese júbilo se esconde al mismo tiempo la protesta revolucionaria contra las viejas valoraciones, cuya vigencia ha prescrito irrevocablemente”.²⁷ La protesta del soldado es, de este modo, radicalmente distinta a la romántica; se orienta a la acción presente y no busca escapatorias en el pasado. Aquella estaba “condenada al nihilismo por cuanto consistía en una escapatoria, en una simple antítesis frente a un mundo que estaba

²⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁵ *Ibid.*, p. 141.

²⁶ *Ibid.*, p. 57.

²⁷ *Ibid.*, p. 58.

hundiéndose, razón por la cual dependía incondicionalmente de él. Pero en la medida en que bajo esa protesta se hallaba latente una herencia heroica auténtica, en la medida en que bajo ella había amor, tal protesta trasciende el espacio romántico y penetra en la esfera del poder (...) La transformación del espacio romántico en espacio elemental está en correspondencia con el paso de la protesta romántica a una acción que no tiene ya como característica propia la huida, sino el ataque”.²⁸ En la nueva época inaugurada por la Primera Guerra, es el burgués, quien manteniendo su carácter esencialmente defensivo, busca la escapatoria en el pasado: “el concepto mismo de orden entendido en el viejo sentido se convierte ahora en un concepto romántico. El burgués vive de alguna manera en los buenos viejos tiempos de la anteguerra y aparece como el hombre que procura evadirse de una realidad enteramente peligrosa huyendo a la seguridad, que se ha vuelto utópica”.²⁹ La nación alemana venía, para Jünger, a cumplir su rol histórico de tomar la posición de la acción: “unos verán en esto la recaída en una barbarie moderna; otros lo saludarán como un baño de acero. Lo importante es ver que de nuestro mundo se ha apoderado un flujo nuevo y todavía indomado de fuerzas elementales”.³⁰

Benjamin ha llamado la atención sobre esta “especie nueva de barbarie” en su trabajo “Experiencia y pobreza”. Allí realiza una refinada crítica sobre los problemas que acarrea para la realidad alemana la postulación de la *Fronterlebnis* como paradigma de acción comunitaria. Retomando la problemática del concepto de experiencia, analiza el regreso de la nación alemana del campo de batalla. El resultado es concluyente: “las personas volvían mudas”. Aquellos veteranos de la trinchera “añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso”.³¹ Ahora bien, la lucidez de Benjamin radica en su intento de incorporar dentro de una reformulación de los esquemas del pensamiento ilustrado esas fuerzas ocultas. Si esta tarea no es llevada a cabo, éstas se reencauzan bajo la forma del totalitarismo, en el orden jerárquico (“la imagen de la libertad reflejada en un espejo de acero”) del Estado

²⁸ *Ibid.*, p. 59.

²⁹ *Ibid.*, p. 60.

³⁰ *Ibid.*, p. 61.

³¹ GS II, 1, 218, “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos*, prólogo traducción y notas de Jesús Aguirre, Editorial Planeta-Agostini, Madrid, 1994, p. 172.

jüngeriano, que ve en la guerra total la purificación de una sociedad enferma, en la *Fronterlebnis* el modelo de realización histórica de la humanidad.

¿Cuáles son entonces los contenidos que dan sentido a la *Fronterlebnis* para Jünger? Podríamos sintetizarlos diciendo que la experiencia de la guerra ha otorgado al hombre el despertar de un nuevo concepto de libertad vinculado a la acción y el sacrificio, de un nuevo orden de mando estatal capaz de sustituir al caduco modelo del contrato social: “la reivindicación suprema que el trabajador es capaz de plantear consiste en ser el portador, no de una sociedad nueva, sino de un Estado nuevo”.³² La libertad entendida como acción se opone a toda pasividad y es vivida en todos aquellos momentos en que se realiza una transformación efectiva del mundo. Toda reivindicación de libertad es, por tanto, reivindicación de trabajo: “trabajo es el *tempo* de los puños, de los pensamientos y del corazón; trabajo es la vida de día y de noche; trabajo es la ciencia, el amor, el arte, la fe, el culto, la guerra; trabajo es la vibración del átomo y trabajo es la fuerza que mueve las estrellas y los sistemas solares (...) El grado de libertad de la persona singular es directamente proporcional al grado en que esa persona es un trabajador”.³³

La transpolación de la vivencia de la guerra hace pensar a Jünger en un modelo de autoconciencia de desastrosas consecuencias. Al pensarse a sí mismo y postularse como tipo para la humanidad, el soldado se ve como una figura perteneciente a una mítica ahistórica. El trabajador, que posee una relación elemental con la guerra, se presenta a sí mismo como un ser bélico. Lo que queda como compromiso es la responsabilidad de la ofrenda de sangre. El nuevo orden de mando, “sustituye a la modificación del contrato social”, sustrayendo al trabajador de “la esfera de las negociaciones, de la compasión, de la literatura” y alzándolo a la esfera de la acción. Esta aparición no es un producto de procesos económicos, sino la efectivización de una nueva relación con lo elemental y el poder que impulsa el surgimiento de una nueva “figura”: el tipo. Este nuevo hombre se encuentra inserto en un mundo del que participa, inmediatamente integrado existencialmente y de manera no rescindible, en un conjunto de relaciones totalizantes. Su libertad es obediencia, destino en el orden: “la diferencia esencial entre el burgués y el trabajador no consiste en la sucesión temporal en el dominio, no está en la antítesis entre

³² Jünger, E., *op. cit.*, p. 33.

³³ *Ibid.*, p. 69.

las cosas viejas y las nuevas (...) desde el fondo mismo de su ser el trabajador está capacitado para poseer una libertad que es enteramente diferente de la libertad burguesa”.³⁴ La dinámica tecnológica está íntimamente ligada con el trabajador, es el símbolo y el instrumento de esta figura; despojada de todos sus elementos económicos y progresistas es, en esencia, poder y dominio.

El lenguaje de la técnica habla de revolución total. De esta manera, simultáneamente al surgimiento de medios nuevos, aparecen hombres nuevos: “el agricultor que comienza a trabajar con caballos de vapor, en sustitución de los caballos de sangre, no pertenece ya a un estamento. Es un trabajador que trabaja en condiciones especiales y que coopera en la destrucción de los órdenes estamentales igual que lo hicieron sus antecesores que se pasaron directamente a la industria”.³⁵ La técnica, en cuanto a su directa determinación del espacio vital del hombre nuevo, asume el carácter cultural de una nueva religión: “en medio de las filas de espectadores de una película o de una carrera automovilística cabe observar ya hoy una piedad más honda que la que logramos percibir debajo de los púlpitos o delante de los altares”.³⁶ Y este nuevo mito viene a imponer una comunidad en la que no queda espacio para la entidad particular. Como señala Herf, “mientras que la izquierda conectaba el avance de la tecnología con la Ilustración, los modernistas reaccionarios como Jünger encontraban la belleza de la técnica precisamente en su ataque al mayor logro de la Ilustración: el individuo autónomo”.³⁷

Por otra parte, si bien el tipo viene a anunciar el ocaso del individuo, del genio; también conforma la desaparición de la masa y de las clases. La destrucción del orden estamental a través del desarrollo tecnológico es asimilado por Jünger con la división del trabajo, teniendo ésta también en sí el germen para el surgimiento de un cuerpo nacional orgánico y de un nuevo orden mundial que cifra sus esperanzas en el ambiente bélico que se vive en toda Europa. Al respecto, señala que “mientras están intensificándose el crecimiento y la fragmentación de las áreas especiales y, con ello, el crecimiento y la fragmentación de las profesiones, de los géneros y posibilidades de actividad, ocurre que la

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

³⁵ *Ibid.*, p. 78.

³⁶ *Ibid.*, p. 152.

³⁷ Herf, J., *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, traducción de Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1993, p. 228.

actividad misma está simultáneamente uniformándose y en cada uno de sus matices expresa, por así decirlo, el mismo movimiento primordial”.³⁸

Hemos visto como Jünger relata la experiencia de la trinchera. Siguiendo a Herf, podemos afirmar que “los románticos políticos de la derecha separaban la idea de la *Kultur* de las dimensiones humanísticas de la Ilustración alemana, así fuesen relativamente débiles. Por el contrario, equiparaban la *Kultur* con primeros principios suprahistóricos –la vida, la sangre, la raza, la lucha, la voluntad, el sacrificio– que no requerían ninguna justificación racional”.³⁹ Benjamin vio el problema con claridad escalofriante: el pensamiento crítico ha dejado de lado el análisis de los elementos metafísicos por estar éstos fuera del alcance de una experiencia sistematizable de acuerdo a los postulados fenoménicos de la ciencia moderna; en consecuencia, estos valores son recuperados por el pensamiento reaccionario totalitario, que se erige en su falso guardián: “jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano”.⁴⁰

Es posible dilucidar la importancia que otorga Benjamin a la vinculación entre el pensamiento del irracionalismo tecnificado, las categorías filosóficas de la Ilustración y el surgimiento del totalitarismo considerando que él mismo ha dedicado una reseña a la colección de ensayos que bajo el título de *Guerra y Guerreros* editó Ernst Jünger en 1930, donde se incluía “La movilización total”.⁴¹ Una afirmación fundamental ocupa el centro del artículo: “esta nueva teoría de la guerra, que tiene su origen rabiosamente decadente inscrito en la frente, no es más que una transposición descarada de la tesis de *l'art pour l'art*”.⁴² El modernismo reaccionario pierde de vista el entramado social, las condiciones históricas de la realización de la técnica; busca una autonomía heroica basada en el endiosamiento de la forma, “el uniforme es para ellos el máximo objetivo”. La guerra y la

³⁸ Jünger, E., *op. cit.*, p. 102.

³⁹ Herf, J., *op. cit.*, p. 107.

⁴⁰ GS II, 1, 214, “Experiencia y pobreza”, en *op. cit.*, p. 168.

⁴¹ Esta reseña, titulada “Teorías del Fascismo Alemán” apareció en *Die Gesellschaft* 7, 1930. El libro editado por Jünger contenía ensayos de Wilhelm von Schramm, Friedrich Georg Jünger, Ulbrecht Günther, Ernst von Salomon, Friedrich Hielfcher, Werner Best, y Gerhard Günther, además del ya citado trabajo del propio Jünger “La movilización total”. Cf. Jünger, E. (hgs), *Krieg und Krieger*, Junfer und Dünnhaupt Verlag, Berlin, 1930.

⁴² GS III, 240, “Teorías del fascismo alemán”, en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia*, introducción y selección de Eduardo Subirats, traducción de Roberto Blatt, Ediciones Taurus, Buenos Aires, 1999, p. 49.

destrucción devienen un fin en sí mismas. Como respuesta a la derrota alemana, continúan celebrando “el culto de la guerra aun donde no había ya enemigo real”. Para estos nuevos nacionalistas, la guerra que conciben como abstracción metafísica se reduce, en última instancia, “al intento de resolver en el ámbito de la técnica, mística y espontáneamente, el secreto de una naturaleza ideal, en vez de emprender el rodeo que, desde una perspectiva de los asuntos humanos significaría la evaluación del empleo de la técnica y de las clarificaciones que pudiera aportar”.⁴³

Su vivencia particular intenta imponerse como la experiencia alemana, con el holocausto acechando a cada momento: “las virtudes de dureza, reserva e inflexibilidad que tanto festejan, más que al soldado, describen las características del curtido luchador de clases. Lo que aquí realmente se insinúa tras la máscara del que inicialmente fuera voluntario de la Guerra Mundial y luego mercenario de la posguerra es, efectivamente, el concienzudo combatiente de clases fascista”.⁴⁴ Alemania ha perdido la oportunidad de hacer una verdadera revolución de clase surgida del hundimiento del modelo burgués de dominación provocado por la guerra. Al contrario son las fuerzas reaccionarias las que toman el rédito de la derrota, transformando la humillación de las pérdidas en el combate en una victoria de la forma y la belleza y la destrucción masiva en una experiencia redentora: “si Alemania no logra extraerse de estas maniobras de medusa que la están envolviendo, sacrificará su porvenir”.⁴⁵

2.4. El concepto de experiencia y la metafísica

En el trabajo “Sobre el programa de la filosofía venidera”, manuscrito de 1918 publicado póstumamente, Benjamin retoma el problema de la teoría del conocimiento, trazando una anticipación de los recorridos que una filosofía basada en un auténtico concepto de experiencia deberá recorrer. La tarea de la filosofía por venir será retomar el legado kantiano, despojarlo de la modelización de las ciencias físico-matemáticas y, de este modo, recobrar la instancia de la profundización metafísica como productora de certeza y verdad.

⁴³ GS III, 247, *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴ GS III, 247-248, *Ibid.*, p. 56

⁴⁵ GS III, 249, *Ibid.*, p. 57.

El dilema con el que se enfrenta Benjamin es el mismo en el que Kant se sumergió: el interés filosófico pretende validez universal, pero la experiencia se determina siempre a partir de lo particular. El planteo inicial se acerca tanto al de Kant que es posible pensar que Benjamin también se está preguntando, desde una realidad histórica transformada, por fuera del horizonte temporal que limitó a Kant, por la posibilidad de la existencia de juicios sintéticos *a priori*. Ahora bien, si el planteo inicial es el mismo, para Benjamin, Kant cometió en la *Crítica de la razón pura* y en los *Prolegómenos* el pecado de asignar un rol privilegiado y unilateral al entendimiento como órgano de todo conocimiento. Como consecuencia, la realidad de la que se ocupa la gnoseología kantiana es una realidad de rango inferior basada en una experiencia reducida al mínimo de significación. Experiencia de grado cero que está en el fundamento de la ciencia newtoniana y que Kant habría incorporado acríticamente: “en su propio radicalismo sólo contó con una experiencia de valor cercano a la nulidad y de, digámoslo, triste significado”,⁴⁶ dejando de lado la presencia metafísica que, de este modo, no encuentra su lugar en el entramado metodológico del conocimiento. Esta es para el joven Benjamin la gran falencia de la Ilustración: relegar, en su intento de emancipar al sujeto, a un plano degradado toda potencia espiritual que pudiera otorgar contenido a la experiencia. Al respecto, señala que “Kant jamás negó la posibilidad de la metafísica. Sólo quiso establecer los criterios según los cuales esta posibilidad puede ser comprobada en casos individuales. La experiencia en tiempos de Kant no requería metafísica; las condiciones históricas no hacían más que favorecer la eliminación de sus reclamaciones, ya que lo que sus coetáneos reivindicaban de ella sólo era expresión de debilidad e hipocresía”.⁴⁷

La mala recepción de esta herencia es asimilada a un concepto negativo de metafísica que se transformó en la característica esencial de la modernidad: todo el énfasis está puesto en el sujeto que asume él mismo las características de un objeto (*Gegenstand*), de manera que la dicotomía entre sujeto y objeto no es resuelta. Esta concepción metafísica es igualada por Benjamin con aquellas experiencias alucinatorias realizadas por pueblos primitivos, enfermos mentales y videntes de poca monta en las que los sujetos se identifican con los objetos de sus percepciones; podríamos afirmar, en las cuales las

⁴⁶ GS II,1, 159, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *op. cit.*, p. 76.

⁴⁷ GS II,1, 160, *Ibid.*, p. 77.

vivencias personales son transformadas en experiencias nacionales. Este tipo de metafísica es, entonces, mitología, superstición, charlatanería; cancela, en definitiva, toda posibilidad de una auténtica experiencia.

“No puede ponerse en duda que en el concepto kantiano de conocimiento, un Yo corpóreo e individual que recibe las impresiones mediante los sentidos y que, sobre la base de ellas forma sus representaciones, tiene el papel preponderante, aunque sea sublimadamente. Pero esta concepción es mitología, y en lo que respecta a su contenido de verdad, no es más valiosa que toda otra mitología del conocimiento (...) Desde *esta* perspectiva, y en lo que se refiere a las nociones ingenuas de recepción y percepción, la ‘*Erfahrung*’ kantiana es metafísica o mitología, sólo que moderna y particularmente estéril en términos religiosos. La experiencia, referida al hombre de cuerpo espiritual individual y a su conciencia, y entendida apenas como especificación sistemática del conocimiento, no pasa de ser mero *objeto* del conocimiento verdadero; su rama psicológica”.⁴⁸

La teoría gnoseológica deviene, en consecuencia, psicologismo, reduciendo al sujeto trascendental a mera conciencia empírica, en oposición a toda experiencia auténtica, que se basa en una conciencia trascendental liberada de todo subjetivismo. No debemos buscar, por lo tanto, en la conciencia empírica ni la experiencia ni el conocimiento: “la tarea de la filosofía venidera es concebible como hallazgo o creación de un concepto de conocimiento que se remita simultáneamente a un concepto de experiencia *exclusivamente* derivado de la conciencia trascendental, y que permita no sólo una experiencia lógica sino también una religiosa. Ello no infiere el conocimiento de Dios, pero sí posibilitar la experiencia y enseñanza de Dios”.⁴⁹

Finalmente, llegamos en este punto al esbozo para la rectificación de la experiencia moderna: “la gran corrección a emprender sobre la experiencia unilateral matemático-mecánica, sólo puede realizarse mediante la referencia del conocimiento al lenguaje, como ya Hamann lo intentará en tiempos de Kant”.⁵⁰ Si el conocimiento filosófico encuentra su única expresión en el lenguaje, “el concepto resultante de la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento creará un correspondiente concepto de experiencia”,⁵¹ capaz

⁴⁸ GS II,1, 161-162, *Ibid.*, p. 78. Nótese que Benjamin utiliza aquí el mismo entrecomillado sobre la palabra *Erfahrung* que aparecía en el artículo “Experiencia”.

⁴⁹ GS II,1, 164, *Ibid.*, p. 80.

⁵⁰ GS II,1, 168, *Ibid.*, p. 84.

⁵¹ GS II,1, 168, *Ibid.*

de incluir en su interior a los ámbitos relegados por la Modernidad, incluido el de mayor envergadura: la religión.

La solución de Benjamin, apenas perfilada en este trabajo, va a apuntar en consecuencia, al carácter lingüístico del conocimiento, aspecto fundamental que el kantismo sistemáticamente ha ignorado. Este enfoque ya había estado delineado en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Retomando ese trabajo, y luego del recorrido trazado, notamos que allí se ha puesto el énfasis, como hemos visto, no sobre la sistematización formal, sino sobre el espíritu del sistema, que debe encontrarse en el lenguaje. El lenguaje (“intuición no-intuible del sistema”) es el *medium* que posibilita la expresión filosófica y, por lo tanto, el ámbito absoluto de la reflexión. Tomando nuevamente como modelo a Friedrich Schlegel, Benjamin señala que su pensamiento es “*absolutamente conceptual*, esto es, lingüístico. La reflexión es el acto intencional de la absoluta comprensión del sistema, y la forma de expresión adecuada para este acto es el concepto”.⁵² En una de sus formulaciones particulares, en tanto arte, el lenguaje es para Schlegel el *medium* absoluto de la reflexión, y como tal remite en su movimiento a la totalidad del devenir histórico. Este mismo concepto de lo Absoluto aparece en diferentes formulaciones: arte, armonía, genio, religión, historia. El logro de Schlegel se basa en que todas estas categorías, a pesar de su apariencia meramente mitológica, siguen atadas a una filosofía del lenguaje:

“En lo que concierne particularmente a la intuición intelectual, el modo de pensar de Schlegel, al contrario que el de numerosos místicos, se caracteriza por su indiferencia frente a la intuibilidad; no remite a intuiciones intelectuales y estados extáticos. Más bien busca, por resumirlo en una fórmula, una intuición no-intuible del sistema, y es precisamente en el lenguaje donde la encuentra (...) el término, el concepto, contenía en su opinión el germen del sistema”.⁵³

Todo pensamiento conceptual es, según este desarrollo, necesariamente lingüístico, y sobre esta constatación se erige la posibilidad lógica de una metafísica que encuentra su punto de apoyo en una permanente conexión en el *medium* de reflexión de los conceptos,

⁵² GS I,1, 47, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Ediciones Península, Barcelona, 1995, p. 77.

⁵³ GS I,1 47, *Ibid.*

que permite al mismo tiempo la recuperación de la unidad sistemática y de un concepto complejo de experiencia.

En la obra temprana de Benjamin, el re-encausamiento y la corrección del proyecto ilustrado, que implica la incorporación de la espiritualidad del lenguaje, permite imaginar una nueva experiencia que, a partir de su esencia lingüística, contenga a cada momento la ineludible presencia metafísica. El pensamiento racional en la obra de Benjamin se pregunta por los valores espirituales suprasensibles, pero también se enfrenta con lo mítico, con el terror; en definitiva, con todas aquellas entidades que están más allá de la vivencia fenoménica. Sin esta dimensión, permanecería como un esqueleto vacío de insípida acción, un esquema carente de fuerzas que, en su intento por apresar lo dado inmediatamente a la conciencia, perdería su potencial transformador del mundo. En tanto la filosofía abandona el pensamiento de la profundidad, otras fuerzas mitologizantes ocupan este espacio huérfano: el irracionalismo tecnificado se erige en la metafísica alemana de la guerra, dejando un tendal de vidas perdidas a su paso y el camino abierto hacia la *Shoa*. La experiencia metafísica es reemplazada por la absolutización de la *Fronterlebnis* y sus promesas de unidad a partir de la comunidad de hombres armados en las trincheras. Es necesario, por lo tanto, analizar los textos gnoseológicos de Benjamin de estos años en estrecha relación con el surgimiento de las fuerzas del modernismo reaccionario y el posterior ascenso de la estetización política nazi. El peligro del totalitarismo estaba a la vuelta de la esquina: “nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo ‘actual’. La crisis económica está a las puertas y tras ella, como una sombra, la guerra inminente”.⁵⁴

⁵⁴ GS II,1, 219, “Experiencia y pobreza”, en *op. cit.*, p. 173.

III
EL CONTENIDO DE VERDAD DEL LENGUAJE

Este capítulo se propone rastrear el recorrido intelectual transitado por Walter Benjamin luego de la escritura de su trabajo “Sobre la filosofía futura”. Tal como lo reseñamos en la sección anterior, allí se anunciaba de manera programática que “la gran corrección a emprender sobre la experiencia unilateral matemático-mecánica sólo puede realizarse mediante la referencia del conocimiento al lenguaje”. Intentaremos entonces analizar los trabajos de Benjamin referidos a la filosofía del lenguaje y tratar de desentrañar cómo fue evolucionando su pensamiento en confrontación con el de Heidegger y otros autores de la época.

3.1. Entidad espiritual y entidad lingüística

En primer lugar, analizaremos algunas de las formulaciones de Benjamin tal como eran presentadas en los mismos años en que escribía su trabajo sobre la tarea de la filosofía por venir. La afirmación inicial del artículo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, de 1916, sostiene que “toda expresión de la vida espiritual del hombre puede concebirse como una especie de lenguaje”.¹ Esta sentencia es complementada por un agregado que indica que toda comunicación de una esencia espiritual es lenguaje y que, por lo tanto, la palabra humana es sólo un caso particular entre los lenguajes que pueblan el mundo:

“No existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga, de alguna forma, participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual”.²

Ahora bien, si seguimos con atención el desarrollo propuesto por Benjamin, este comunicar de las cosas no puede entenderse en sentido instrumental. Tal como aparece señalado en referencia a la obra de arte en el comienzo del trabajo sobre la tarea del traductor, que sirvió de introducción a la propia traducción que Benjamin realizó de los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, “el concepto de un destinatario ideal [implícito en una consideración instrumental del lenguaje] es nocivo para todas las explicaciones teóricas sobre el arte, porque éstas han de limitarse a suponer principalmente la existencia y la

¹ GS II, I, 140, “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres”, en *Illuminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, traducción de Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1999, p. 59.

² GS II, I, 140-141, *Ibid.*, p. 59.

naturaleza del ser humano (...) ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan (...) ¿qué ‘dice’ una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquel que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación”.³ De esta manera, si toda expresión es en su esencia más íntima lenguaje, comunicar es expresar una esencia espiritual particular. Esta expresión no es encuadrable dentro del modelo emisor-mensaje-receptor de la lingüística tradicional sino que en el análisis de Benjamin asume una forma particular que analizaremos con más detenimiento en lo que sigue del trabajo. De acuerdo a esto, aseguramos por el momento que la expresión no es una propiedad exclusiva del lenguaje humano.

Luego de esta primera constatación, y continuando con el análisis del propio Benjamin, nos enfrentamos al hecho de que la entidad espiritual que se comunica *en* el lenguaje,⁴ no es el lenguaje mismo, sino algo que es diferente a él. Arribamos así al pilar fundamental para la constitución de su teoría del lenguaje: la distinción entre entidad espiritual y lingüística. Una entidad espiritual sólo es equiparable a su expresión lingüística en su aspecto comunicable y, sin embargo, sólo en ese momento deja traslucir algo de sí. Por lo tanto, debe reformularse la provisoria proposición inicial de manera de admitir que cada lenguaje, en esta segunda instancia y teniendo en cuenta que no se trata de una aceptación ingenua de este hecho, se comunica a sí mismo. ¿Qué significa exactamente esto entonces? Benjamin recurre a un deslumbrante ejemplo, que debe ser considerado como ilustración de una respuesta:

“El lenguaje de esta lámpara no comunica esta lámpara, (la entidad espiritual de la lámpara, en la medida en que es *comunicable*, no es de modo alguno la lámpara) sino la expresión lingüística, la lámpara de la comunicación, la lámpara en la expresión. El comportamiento del lenguaje nos lleva a concluir que la *entidad lingüística de las cosas es su lenguaje*”.⁵

Cada lenguaje, de esta manera, al comunicarse a sí mismo en sí mismo, se erige simultáneamente en *medium* y contenido de la comunicación. Trasladado al ámbito de lo

³ GS IV, 1, 9, “La tarea del traductor”, en *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, Ediciones Coyoacán, Mexico DF, 1999, p. 77.

⁴ Benjamin pone especialmente aquí el énfasis en el hecho de que un contenido espiritual no se comunica por medio del lenguaje, sino en el lenguaje como expresión inmediata. Esta concepción aparece también delineada en su Tesis sobre *El concepto de crítica arte del romanticismo alemán* y su análisis del lenguaje como *medium*.

⁵ GS II, 1, 142, “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres”, en *op.cit.*, p. 61.

humano, y teniendo en cuenta que nada se comunica *por medio* del lenguaje, este desarrollo indica que, al hablar en palabras, el hombre comunica su esencia espiritual en la medida en que es comunicable. Ahora bien, al ser la palabra la realización de la comunicación humana, el hombre comunica su esencia espiritual nombrando a las cosas. Esta es la característica fundamental y exclusiva del lenguaje humano: el hecho de *nombrar*, y al nombrar a las cosas, comunicarse a sí mismo. En el lenguaje humano coinciden esencia espiritual y esencia lingüística; la magia del lenguaje se encuentra en este carácter nominativo que expresa una esencialidad con anterioridad a cualquier intención comunicacional:

“el nombre, como patrimonio del lenguaje humano, asegura entonces que el lenguaje es la *entidad espiritual por excelencia del hombre*. Sólo por ello la entidad espiritual de los hombres es la única íntegramente comunicable de entre todas las formas espirituales de ser. Esto fundamenta asimismo, la distinción entre el lenguaje humano y el de las cosas. Dado que la entidad espiritual del hombre es el lenguaje mismo, no puede comunicarse *a través* de éste sino sólo *en él*”⁶

De este modo, el lenguaje se comunica también absolutamente a sí mismo. Sin embargo, esto no presupone una absolutización de la palabra. Según Benjamin, es un hecho que la Creación del mundo se completa cuando las cosas reciben su nombre del hombre en la medida en que por su boca hablan los vestigios del lenguaje puro pre-adánico; pero esta palabra ya no puede equipararse al verbo divino, la comunicación en el mundo caído es simplemente la enunciación de la palabra a través del nombre en su dimensión cognitiva y no creadora en sentido fuerte. De acuerdo a la supresión benjaminiana del esquema tradicional de la lingüística, esta comunicación sin receptor encuentra su destinatario en la no-presencia divina, “en el nombre, la entidad espiritual de los hombres comunica a Dios a sí misma”.⁷ El acto de nombrar es un revelar sin receptor; de esta manera, Dios es el no-destinatario, el nombre de la absoluta alteridad, la condición de posibilidad de que el lenguaje no sea instrumental. La palabra humana, en su fragilidad, adquiere la forma de la plegaria: con Dios no se entabla un diálogo comunicacional, el lenguaje articulado bajo la presencia divina es una palabra dirigida al infinito. Ahora bien, este acto de comunicación verbal humana, en su doble determinación en tanto comunicación de una esencia espiritual

⁶GS II, 1, 144, *Ibid.*, p. 63.

⁷GS II, 1, 144, *Ibid.*, p. 63.

propia y en tanto palabra dirigida al infinito, conlleva la intervención del hombre en el proceso permanente de creación del mundo. Tal como hemos visto, el mundo de las cosas no tiene palabra, y en consecuencia es conocido por la dación humana del nombre:

“el lenguaje mismo no llega a pronunciarse completamente en las cosas (...) los lenguajes de las cosas son imperfectos y mudos. A las cosas les está vedado el principio puro de la forma lingüística, el sonido o voz fonética. Sólo pueden comunicarse a través de una comunidad más o menos material. Dicha comunidad es tan inmediata e infinita como toda otra comunicación lingüística y es mágica pues también existe la magia de la materia”⁸.

En cuanto a su configuración lingüística, Benjamin presenta una estructura del mundo en la cual toda existencia expresa un lenguaje. La traducción se erige en este sentido como una categoría fundamental que debe ubicarse en el centro de la teoría del lenguaje. El nombre implica no sólo el pasaje de lo mudo a lo vocal; sino que primordialmente conlleva un *plus*: la posibilidad del conocimiento. Traduciendo a la palabra la mudez de la naturaleza, el hombre se transforma en sujeto cognoscente. De esta manera, el lenguaje humano es, por un lado, uno más entre los infinitos lenguajes de lo creado; por otro lado, posee una cualidad específica que lo ubica en la cima de la gradación de las diferentes expresiones. Sin embargo, el lenguaje humano no refiere exclusivamente a la comunicación, sino que también, y esto es lo decisivo, es símbolo de lo incomunicable.⁹ Aún en la palabra humana permanece un resto de esencialidad que no consigue ser apresado por las lenguas post-babélicas, ya que “en toda forma lingüística reina el conflicto entre lo pronunciado y pronunciable con lo no pronunciado e impronunciable” y “al considerar esta oposición adscribimos a lo impronunciable la entidad espiritual última”.¹⁰ La historia humana transcurre entre el Paraíso y el Juicio Final, y en ella no hay lugar para la palabra pura y absoluta propia de esos dos momentos. Consideramos que este es uno de los puntos de anclaje fundamentales de toda la filosofía del lenguaje de Benjamin y sobre este centro se desarrollarán diversos aspectos de su pensamiento. Ahora bien, antes de proseguir en este sentido, es necesario analizar el desarrollo teórico que Martin Heidegger desplegab a partir de la década del treinta.

⁸ GS II, 1, 147, *Ibid.*, p. 65.

⁹ GS II, 1, 156, *Ibid.*, p. 74.

¹⁰ GS II, 1, 146, *Ibid.*, p. 65.

3.2. Heidegger y el lenguaje poético

En la concepción heideggeriana del lenguaje encontramos algunas similitudes con los planteos de Benjamin tal como los hemos descrito hasta el momento.¹¹ Para ambos, la esencia del lenguaje no se encuentra en su función instrumental. Al mismo tiempo, la caracterización heideggeriana se da de la misma manera en un complejo movimiento entre la palabra y su misterio, entre la expresión y lo oculto. Sin embargo, aun cuando para Heidegger el lenguaje supone esta dialéctica permanente entre aparecer y ocultamiento, en su esencia se encuentran la manifestación de lo sagrado y su realización en el mundo, dado que el lenguaje poético es, según su interpretación, el medio en el que se presenta lo absoluto en el mundo. La palabra humana se conforma a partir del hecho de ser el ámbito de aparición de la voz de los dioses en el cumplimiento de su exhortación:

“El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre. Cuando esta relación de señorío se invierte, el hombre cae en extrañas maquinaciones. El lenguaje se convierte en medio de expresión (...) El hombre habla, antes que nada y solamente, cuando co-responde al lenguaje, cuando escucha la exhortación de éste”.¹²

El decir poético queda investido de un halo mágico en tanto apunta al desocultamiento de la verdad, una verdad que se presenta bajo la forma de la totalidad. En este momento el probable suelo común entre el planteo de Heidegger y el de Benjamin se ha extinguido, abriendo paso a una disputa con fuertes consecuencias políticas. En efecto, para Heidegger, la obra poética es el modelo para todo arte en tanto presentación de la verdad y el *medium* en el que acontece esta verdad de la obra es aquel que se abre gracias a ella misma: “gracias al templo, el dios se presenta en el templo”. La obra en tanto templo, y

¹¹ Para una confrontación entre ambos autores, con especial relevancia de las cuestiones vinculadas a las concepciones del tiempo, de la cual aquí recogemos diversos elementos, cf. Ibarlucía, R., “Benjamin crítico de Heidegger: hermenéutica mesiánica e historicidad”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXVI N°1 (Otoño 2000), pp. 111-141. En este artículo se retoman además algunas tesis expuestas por Howard Cayhill en su ensayo “Benjamin, Heidegger and the destruction of tradition”, en Benjamin, A. y Osborne, P. (comps.), *Walter Benjamin's philosophy. Destruction and experience*, Routledge, Londres y Nueva York, 1994. Cf. además los nuevos elementos de la discusión incorporados por Ibarlucía en *Sein-Zeit und Jetztzeit. Benjamins Kritik an Heidegger in neuer Perspektive*, Conferencia Plenaria sostenida en "Blickwechsel", XI. ALEG-Kongress, 27.9- 03.10.2003, Sao Paulo-Paraty-Petrópolis, en prensa.

¹² Heidegger, M., “Poéticamente habita el hombre”, en *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p. 165.

mientras mantenga su carácter de obra poética, “le permite al propio dios hacerse presente” y, por lo tanto, “es el dios mismo”: “gracias a la erección de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar la apertura de su presencia”.¹³

La verdad se presenta entonces de manera absoluta en la palabra poética. ¿Cómo se produce para Heidegger este acontecer en el que la palabra de los dioses, la verdad de lo ente, se instala en el mundo? Retomamos al respecto las consideraciones expuestas por el propio Heidegger en su conferencia “Hölderlin y la esencia de la poesía”. Allí, establece cinco guías para el análisis de la poesía de Hölderlin, que lejos de limitarse a dar una explicación de la producción poética de este último, servirán para establecer “la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía”.¹⁴

La primera de las sentencias de Hölderlin elegidas por Heidegger define a la poesía como “la más inocente de las ocupaciones”. Este pequeño verso, si bien no alcanza a concebir la esencia de la poesía, da un acercamiento inicial a la cuestión. En efecto, la poesía contiene en sí algo del juego de palabras que la aleja de la acción efectiva sobre la realidad. La verdad de este pronunciamiento estaría dada por el hecho de remitir la poesía al dominio del lenguaje. Ahora bien, para Heidegger este momento inaugural muestra rápidamente sus limitaciones y es superado por un enfoque completamente diferente. Esta segunda perspectiva está plasmada en los siguientes versos de Hölderlin: “Y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje... para que muestre lo que es”. Esta visión del lenguaje se contrapone inmediatamente con la definición de la poesía como juego de palabras separado de la realidad. La palabra humana se ubica por encima de todo el resto de los lenguajes “en el bosquejo de una poesía que debe decir quién es el hombre a diferencia de otros seres de la naturaleza”,¹⁵ elemento esencial que la aleja de la inocente definición inicial. El hombre es, ciertamente para Heidegger, aquel que debe mostrar lo que es, su pertenencia a la tierra. Pero la manifestación de esta pertenencia se da mediante la creación permanente de un mundo nuevo. El habla permitiría entonces la aparición de la historia, hermanada y separada de la naturaleza, dado que “el ser testimonio de la

¹³ Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 34-37.

¹⁴ Heidegger, M., “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, traducción de Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1995, p. 128.

¹⁵ *Ibid.*, p. 130.

pertenencia al ente en totalidad acontece como historia”,¹⁶ y es en la historia en donde “el hombre expresado en virtud del habla es un Revelado”.¹⁷ De esta manera, la incorporación de la dimensión histórica abre la posibilidad de añadir una primera reflexión sobre la comunidad: la palabra esencial se transforma en el habla en palabra común, para poder devenir posesión de un pueblo histórico. Este último aspecto señala el camino del tercer lema escogido, aquel que dice “desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros”, indicando que si el ser del hombre se funda en el habla, ésta acontece en la forma del diálogo. Queda de este modo establecida una equivalencia entre historia y diálogo: “Somos un diálogo desde que ‘el tiempo es’. Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, *somos* históricos. Ser un diálogo y ser históricos son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo”.¹⁸ Ahora bien, “la actualidad de los dioses y la aparición del mundo no son una consecuencia del acontecimiento del habla, sino que son contemporáneos. Y tanto más cuanto el diálogo, que somos nosotros mismos, consiste en el nombrar los dioses y llegar a ser el mundo en la palabra”.¹⁹ De aquí se sigue que los dioses traen el habla a los hombres y la palabra es siempre una respuesta a este traer, es decir, son los dioses los que conducen al diálogo.

Es en este punto del análisis en el que la figura del poeta cobra su real dimensión. La cuarta sentencia indica que “lo que permanece, lo instauran los poetas”. En un movimiento que arranca al nombrar puro adámico de la prehistoria, tal como es tematizado por Benjamin, llevándolo a la boca del poeta histórico, Heidegger afirma que “el poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se provee de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra”.²⁰ Lejos de participar del lenguaje caído de los hombres, la palabra poética es de esta manera

¹⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 135-136.

²⁰ *Ibid.*, p. 137.

“fundamentación de la existencia humana en su razón de ser”,²¹ y, en consecuencia, “el fundamento que soporta la historia”.²²

La quinta sentencia dice “poéticamente habita el hombre esta tierra”. Esta concepción implica considerar a la poesía “como el nombrar que instaura los dioses y la esencia de las cosas”.²³ De acuerdo a esta potestad, debe entenderse la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía y no a la inversa, dado que la poesía no se basa en el lenguaje como una materia preexistente sobre la que trabaja, sino que ella misma “hace posible el lenguaje”. De esta manera, “la poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico”.²⁴

“Poetizar es el dar nombre original a los dioses. Pero a la palabra poética no le tocaría su fuerza nominativa, si los dioses mismos no nos dieran el habla. ¿Cómo hablan los dioses? ...Y los signos son, / desde tiempos remotos, el lenguaje de los dioses. El dicho de los poetas consiste en sorprender estos signos para luego transmitirlos a su pueblo”.²⁵

El poeta queda ubicado en una relación de mediación entre los dioses y el pueblo histórico. Su palabra reconoce la pertenencia histórica y habilita al mismo tiempo un tiempo nuevo: “cuando el poeta queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo”.²⁶

Los temas aquí tratados, guardan estrechas afinidades con “El origen de la obra de arte”, conferencia dictada en 1935. De este último texto, retemos algunos ideas que conducen el análisis que aquí se presenta. La obra es el ámbito de aparición de la verdad a través de la compleja vinculación entre lo oculto y el desocultamiento. La producción poética es la que da la verdad al mundo; en su presencia el hombre encuentra una mirada que le devuelve la visión de su propia esencia. Esta aparición se da en una compleja dialéctica:

“La verdad se establece en la obra. La verdad sólo se presenta como el combate entre el claro y el encubrimiento en la oposición alternante entre mundo y tierra. La verdad, en tanto que dicho combate entre mundo y tierra, quiere establecerse en la

²¹ *Ibid.*, p. 138.

²² *Ibid.*, p. 140.

²³ *Ibid.*, p. 139.

²⁴ *Ibid.*, p. 140.

²⁵ *Ibid.*, p. 144.

²⁶ *Ibid.*, p. 147.

obra. El combate no debe ser apagado ni concluido en un ente traído delante propiamente para este fin, sino que debe abrirse a partir de este ente”.²⁷

Esta conflictiva tensión es la que permite la aparición de la verdad. La clarificación de esta concepción de la obra de arte necesita una referencia a la concepción de la *tékne* en tanto saber que pone en obra el ser. El descubrimiento de la esencia de esta producción sólo alcanza su significación real a la luz del análisis propuesto en la sección “Ser y Pensar” de la *Introducción a la Metafísica* y su consideración sobre el primer coro de *Antígona* de Sófocles. El planteo heideggeriano se basa en el intento de establecer “un proyecto poético del ser-humano”.²⁸ *Antígona* es su modelo y su formulación originaria, en tanto es el canto que expresa para Heidegger la esencia profunda del hombre, el hecho de ser lo más ominoso. Esta traducción propuesta para el término griego *deinon*, está sustentada en el hecho de que lo *deinon* contiene en su semántica, por un lado, un imperar que somete y, por el otro, la violencia como rasgo conductivo fundamental. Definir al hombre como lo más ominoso significa entonces aceptar su doble determinación en tanto permanece expuesto a lo que somete (lo ente en su totalidad) y en tanto ejerce él mismo violencia en medio del poder sometedor.

“Entendemos lo ominoso (*Unheimlich*) como aquello que nos arranca de lo familiar (*heimlich*), es decir, de lo doméstico, habitual, corriente e inofensivo (...) Pero el hombre es lo más ominoso no sólo porque su esencia transcurre en medio de lo ominoso así entendido, sino porque se pone en camino y trasciende los límites que inicialmente y a menudo le son habituales y familiares. Porque él, entendido como el que hace violencia, sobrepasa los límites de lo familiar, siguiendo justamente la dirección de lo ominoso o no-familiar, entendido como poder sometedor”.²⁹

Al ser sujeto de violencia, el hombre se ve arrojado permanente por fuera de cualquier sujeción con lo familiar. La ominosidad es también en este sentido el extrañamiento frente a los poderes que él mismo desarrolla, de los cuales el lenguaje es el principal.

La dialéctica del ocultamiento y el desocultamiento de lo ente se acerca en este sentido hacia una definición de *das Unheimliche* que encontró una de sus formulaciones

²⁷ Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, en *op.cit.*, p. 54.

²⁸ Heidegger, M., *Introducción a la metafísica*, trad. de Angela A. Pilári, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999, p. 136.

²⁹ *Ibid.*, p. 139.

más acabadas en un trabajo de Sigmund Freud fechado en 1919.³⁰ Tomamos en consideración ese artículo en este contexto ya que es el mismo Freud quien afirma en su inicio que, a pesar de que no es una práctica recurrente del psicoanálisis, de lo que se trata en este caso y dado el carácter del término tratado, es de una *indagación estética*. Dentro del análisis filológico realizado por el propio Freud de las acepciones y posibles traducciones del término en las diferentes lenguas, se destaca especialmente una definición de *das Unheimliche* dada por Schelling. Esta cita extraída por Freud del *Wörterbuch der Deutschen Sprachen* editado por Daniel Sanders en 1860, reza en el artículo del psicólogo vienés de la siguiente manera: “Se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto (...) ha salido a la luz”. Interesa especialmente a Freud de esta definición el hecho de que “la palabrita *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesto *unheimlich*. Por consiguiente, lo *heimlich* deviene *unheimlich*”.³¹

¿Qué hay de familiar y que hay de extraño en el mundo que habita el hombre de Heidegger? O más bien, ¿por qué considera Heidegger que el hombre es lo más ominoso? Podemos afirmar que esto es así porque la violencia, en tanto propiedad del hombre creador que arranca su existencia de lo familiar y se abre camino frente a lo desconocido, constituye el rasgo fundamental de su esencia. Esta violencia sobre el mundo natural ocurre, por lo tanto, en toda acción ejecutada por el hombre, desde el arado del campo hasta el decir poético. Pero tal como se enfatiza en “El Origen de la Obra de Arte”, aquello que nos da la verdad del tortuoso camino del labrador que lucha frente al desafío que le propone la naturaleza, es la obra de arte. Ahora bien, la esencia del arte encuentra su configuración en la poesía y por este medio el lenguaje adquiere su potestad. Si el lenguaje es en última instancia *Urpoesie*, la estancia poética en el mundo es “la acción violenta por excelencia”³² y la poesía adquiere su relevancia como saber que pone en obra el ser. El lenguaje se muestra como lo que impera en el interior del hombre, “una sujeción y doblegamiento de las fuerzas en virtud de las cuales el ente se abre como tal al insertarse el

³⁰ Freud, S., “Lo Ominoso”, en *Obras completas*, Vol. XVII, traducción de José L. Etcheverry Amorrotu Editores, Buenos Aires, 1992.

³¹ *Ibid.*, p. 224.

³² Ibarlucía, R., “Benjamin crítico de Heidegger: hermenéutica mesiánica e historicidad”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXVI N°1 (Otoño 2000).

hombre en él”.³³ El lenguaje, ese poder oculto sobre el hombre que en su familiar disfraz se presenta como si fuera una herramienta de la inteligencia humana, es en el ámbito del desocultamiento de la verdad, ominoso. El hombre se transforma en este modo en el *medium* de la irrupción de lenguaje, es lo más pavoroso "porque fundamentalmente sólo promueve y protege lo familiar para transgredirlo y para permitir que irrumpa la fuerza que lo somete".³⁴ Esto que somete e impera es el ente mismo a través del poeta que, de este modo, recrea la tradición propiciando una refundación del origen. En la Modernidad, la "época de la imagen del mundo", el hombre conquista lo ente como representación, lo transforma en vivencia subjetiva y de este modo constituye su individualidad. Ahora bien, esta carga epocal contiene en su interior una doble determinación: por un lado, al constituirse el hombre en *subjectum* aparece el peligro del individualismo extremo que transforma toda teoría en una antropología; por otro lado, sólo en tanto el hombre permanece como sujeto cobra sentido la refundación de la comunidad. De este modo, la Modernidad se caracteriza por ser la edad del mundo en la que el hombre, emancipado como sujeto autónomo, se puede formar una imagen del mundo. El mundo aparece disponible y conquistable y en consecuencia este proceso abre el camino para una nueva época:

"Sólo allí en donde el hombre ya es esencialmente sujeto, existe la posibilidad de caer en el abuso del subjetivismo en sentido del individualismo. Pero, del mismo modo, sólo allí en donde el hombre *permanece* sujeto, tiene sentido la lucha expresa contra el individualismo y a favor de la comunidad como meta de todo esfuerzo y provecho".³⁵

En este sentido, es esencial a la modernidad una constitución sistemática del mundo que se articula a través de la re-presentación de lo ente, una "unidad que se despliega a partir del proyecto de objetividad de lo ente".³⁶ El poeta es aquel que viene a definir este nuevo sentido comunitario; como agente máximo de la violencia lingüística, es el fundador del destino del pueblo. Planteado de este modo el problema, el poeta se transforma en el actualizador del "pueblo metafísico", inaugurando la genealogía de los tiempos por venir.

³³ Heidegger, M., *Introducción a la metafísica*, trad. de Angela A. Pilári, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999, p. 145.

³⁴ *Ibid.*, p. 149.

³⁵ Heidegger, M., "La época de la imagen del mundo", en *Caminos de bosque*, versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 91.

³⁶ *Ibid.*, p. 98.

Este proceso “sólo se realiza en la manera del mismo poner en obra. La fuerza sometedora, el ser, se confirma a modo de una obra, como acontecer histórico”.³⁷

3.3. Lo carente de expresión³⁸

Retomando el problema de la relación entre entidad espiritual y entidad lingüística, nos enfrentaremos en esta sección con otro concepto central en la obra de Walter Benjamin: lo carente de expresión, tal como fue problematizado en su trabajo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe. En su artículo dedicado a este concepto,³⁹ Winfried Menninghaus ha mostrado cómo esta categoría opera en todo el pensamiento del joven Benjamin. A los fines de este trabajo, retomaremos algunos aspectos desarrollados por Menninghaus para aclarar las nociones hasta este punto tratadas sobre las consideraciones benjaminianas del lenguaje. Dos puntos nos interesarán fundamentalmente: por una parte, el análisis del término *das Ausdrucklose* en el espacio de la filosofía del arte y su afirmación como categoría de oposición en ese plano; en segundo lugar, la ubicación del término en el ámbito de la filosofía del lenguaje y en particular su vinculación con la prohibición de la tradición judía de la representación de imágenes de Dios.

El ensayo sobre *Las afinidades electivas* parte de la distinción entre contenido de verdad y contenido objetivo de la obra de arte. Mientras que el comentarista se ocupa del segundo, la auténtica tarea de la crítica consiste en buscar el primero. Los dos conceptos se encuentran en una dialéctica permanente, “el contenido de verdad (*Warheitsgehalt*) de una obra, cuanto más significativa sea, estará tanto más discreta e íntimamente ligado a su contenido objetivo (*Sachgehalt*)” y, sin embargo, “el contenido objetivo y el contenido de verdad, unidos en un principio, aparecen separándose con la duración de la obra, porque el último se mantiene siempre igualmente oculto cuando el primero sale a la luz”.⁴⁰ Si el

³⁷ *Ibid.*, p. 150.

³⁸ Antes de comenzar el análisis, y especialmente considerando el problema que nos ocupa, conviene realizar una aclaración terminológica. La palabra utilizada por Benjamin para designar lo carente de expresión es *das Ausdrucklose*. Las traducciones al español de *das Ausdrucklose* han sido habitualmente “lo inexpresivo” o “lo inexpresable”. En las citas utilizadas en este trabajo mantendremos esta terminología para no interferir en su traducción original, pero aclararemos cada vez que nos referimos al término para que remita al significado de “lo carente de expresión”, al que consideramos la traslación más adecuada a la lengua española.

³⁹ Menninghaus, W., “Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin”, en *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza Editorial / Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires 1993.

⁴⁰ GS I, 1, 125, “*Las afinidades electivas* de Goethe”, en *Dos ensayos sobre Goethe*, traducción de Graciela Calderón y Griselda Marisco, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 13.

contenido objetivo está vinculado a lo sido, el contenido de verdad se basa en la permanencia, aquella que el crítico deberá desentrañar. Ahora bien, este movimiento de coincidencia y exclusión entre contenido objetivo y contenido de verdad es el que puede abrir la puerta para el análisis que aquí nos interesa. ¿Cómo debe entenderse en Benjamin ese desocultar el contenido de verdad de la obra que constituye el núcleo de la tarea del crítico? Y luego, ¿cómo es reformulada la dialéctica entre entidad espiritual y entidad lingüística?

Intentemos acercarnos en principio a la primera pregunta. Benjamin se ocupa explícitamente de desechar una posibilidad para responderla: la del analista que busca derivar la comprensión de la obra de la vida misma del artista. Este tipo de lectura intenta postular que la obra más grande de un poeta es su propia vida. Al hacerlo, eleva la facultad del poeta a la potencia del Creador, igualando su figura a la del héroe trágico. Consideramos que Heidegger participa de esta visión en la atribución sagrada de la verdad al poeta. De esta manera, arte y vida se cruzan de un modo tal que el resultado no puede ser otro que la permanencia en el *medium* mítico. En el análisis del caso particular de *Las Afinidades Electivas*, pero como modelo para todo desentrañar crítico del contenido de verdad de una obra, Benjamin señala que “lo que el poeta considera conscientemente como su técnica, lo que ya también la crítica coetánea puede reconocer básicamente como tal, toca por cierto los *realia* del contenido objetivo, pero constituye la barrera contra su contenido de verdad, que no puede ser totalmente consciente ni para el poeta ni para la crítica coetánea”.⁴¹ De este modo, si “lo mítico es el contenido objetivo de este libro”,⁴² la crítica debe avanzar más allá de esta constatación inicial y buscar la verdad por detrás de este hecho. El tipo de posicionamiento realizado por el neo-romanticismo y su núcleo más paradigmático en la Alemania de las primeras décadas del siglo XX, el círculo de Stefan George, presenta la figura del poeta investida con los ropajes de los dioses y su tarea como unívoca e irrefutable. En su interpretación mítica de la palabra poética, el grupo se define como el continuador del legado griego traspasado por el clasicismo alemán, configurando de esta manera una “historia sagrada” (*eine Heilsgeschichte*) de la nación alemana a través de sus héroes literarios. La continuidad entre la Grecia clásica y la Alemania moderna se da

⁴¹ GS I, 1, 145, *Ibid.*, p. 37.

⁴² GS I, 1, 140, *Ibid.*, p. 32.

a través de la noción de genio poético, siendo los hombres alemanes “los herederos de la misión de Grecia; la misión del nacimiento del héroe”. Para Benjamin, parece redundante aclarar que “esta interpretación de Grecia carece de todo contexto histórico para ser insertada en un campo de fuerzas míticas”.⁴³ Esta historia de la nación se construye entonces a partir de un equívoco fundacional, siendo la figura del poeta la clave para la comprensión de la realidad social y no ésta la llave para acceder a la obra. La historia se transforma, no en un objeto de estudio, sino en una herramienta borrosa para efectivizar reclamaciones. El círculo de George aparece como el representante más fiel de esa conciencia alemana que despertó en las trincheras de la Primera Guerra, aquella que espera construir una nueva comunidad a partir de la *Fronterlebnis* y su poetización llevada adelante por esa generación que se hacía heredera del legado romántico rechazando a la civilización francesa.

El tipo de postulados del círculo de George va acompañado por una fuerte apelación al pueblo alemán como heredero del legado griego frente a la decadencia de la occidentalidad, un elemento indudablemente presente en la obra de Heidegger. Este tratamiento está alejado de toda rigurosidad histórica y constituye más bien la pantalla tras la cual se produce el ascenso del movimiento reaccionario a las posiciones de poder. Se busca un origen que sirva de justificación a la rebelión derechista germana, un espíritu

⁴³ GS III, 254, “Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerel *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*”. Esta reseña es del año 1930, el mismo en el que Benjamin escribió “Teorías del fascismo alemán” sobre el libro de E. Jünger *Krieg und Krieger*.

Teresa Orozco ha expuesto las consecuencias prácticas que acarrearón los trabajos teóricos de algunos defensores de la pura erudición académica separada de su contexto social de enunciación, mostrando como este tipo de discurso, en particular en la realidad alemana de la crisis de Weimar, nunca fue insípido en sus derivaciones políticas. Ocupándose del caso de Gadamer, Orozco echa luz sobre las complejas relaciones existentes entre el ámbito teórico y la política, y muestra como la excelencia científica ha podido ser utilizada por el régimen nazi. Partiendo de una determinada lectura filológica de los textos clásicos de la filosofía griega, un grupo de académicos estaba brindando un suelo en el que podrían afirmarse algunas de los dogmas de la reacción más abyecta: “el nacionalsocialismo se identificó con una tarea que había sido instalada en la Antigüedad. Estas ideas resonaron no sólo dentro del ámbito del discurso académico, sino también en otros ámbitos prácticos como las políticas del Partido Nacional Socialista acerca de la salud, la justicia, la educación y el arte”. [Orozco, T., “The Art of Allusion. Hans-Georg Gadamer’s philosophical Interventions under National Socialism”, en *Radical Philosophy* 78, Julio-Agosto 1996, p 19]. Frente al contexto de la crisis del modelo republicano de Weimar y de los ideales identificados con el ‘humanismo universalista’, algunos autores creyeron encontrar en Platón un modelo para la refundación autoritaria del Estado. Representantes del círculo de George como Kurt Hildebrandt defendieron algunos textos griegos como modelo para la sociedad alemana del siglo XX: “La *República* de Platón, que fue ella misma una respuesta a la crisis de la polis ática, ofreció el material sobre las bases del cual la crisis de la República de Weimar pudo ser proyectada a la Antigüedad. El sueño platónico de restaurar la aristocracia ática reformándola en la forma de un Estado educativo autoritario fue elevado al estatus de ‘misión espiritual’”. [*Ibid.*, p. 20].

atemporal que dé cuenta de un destino elevado del pueblo alemán, un pasado ficcional y heroico que, en el amalgamamiento acrítico de arte e historia, avale la violencia por venir. En esta línea, el libro de Max Kommerel *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*⁴⁴ construye, para Benjamin, “una historia esotérica de la poesía alemana”, una teoría del héroe que debería ser incluida entre una serie de “disciplinas ocultas” por no contar con mayores asideros en la historia real de los pueblos.⁴⁵ El poeta, desgarrado de su historia e inserto en el ámbito mítico, es el portador de la palabra que habla al pueblo con la impostura de la voz divina. Con la envoltura de la indudable belleza “de las flores del jardín de George”⁴⁶ aparece la idea de la santificación de la palabra poética. Al respecto señala Benjamin:

“El canon que corresponde a la vida del semidiós aparece desplazado de un modo peculiar en la concepción que manifiesta la escuela de George sobre el poeta. Esta le asigna, igual que al héroe, su obra como tarea y considera así su mandato como divino. El hombre, sin embargo, de Dios no recibe tareas, sino sólo exigencias, y por eso no se ha de asignar a la vida del poeta ningún valor especial ante Dios. Del mismo modo, el concepto de tarea es, también desde el punto de vista del poeta, inadecuado. La literatura (*Dichtung*) en sentido estricto surge sólo cuando la palabra se libera del hechizo (de incluso la tarea más grande. No es de Dios que desciende una literatura tal, sino que asciende de lo insondable del alma; tiene parte en lo más profundo del yo del hombre. Por parecerle a aquel círculo que la misión de la literatura proviene directamente de Dios, es que le concede al poeta no sólo el rasgo sacrosanto, si bien sólo relativo en su pueblo, sino una supremacía como hombre totalmente problemática, y con ello también a su vida ante Dios, a cuya altura él, como superhombre, parece estar. El poeta, sin embargo, es una manifestación del carácter humano que no en su graduación sino en su forma es más provisional que la del santo. Puesto que en el carácter del poeta se define una relación del individuo con la comunidad del pueblo; en el del santo, la relación del hombre con Dios”⁴⁷.

El camino de Benjamin será entonces otro: el de la búsqueda de la interrupción de la fenomenalidad estética, el de la exposición de la falsedad de toda pretensión de totalidad y univocidad en el mundo humano. La categoría central para desnudar esta falacia es lo carente de expresión. Si inicialmente el contenido de verdad aparecía vinculado a la

⁴⁴ En carta a Gershom Scholem del 18 de septiembre del mismo año se refiere a él como “la publicación más sorprendente que haya salido en estos años del círculo de George” [GB III, 486].

⁴⁵ GS III, 253.

⁴⁶ GB III, 478, carta a Gershom Scholem del 27 de Julio de 1929.

⁴⁷ GS I, 1, 158-159, “*Las afinidades electivas de Goethe*”, en *op.cit.*, p. 53-54.

permanencia de lo vivo, en este punto del análisis encontramos la iluminación fundamental para la detención de esta apariencia:

“Ninguna obra de arte en absoluto cautivada puede parecer viva sin convertirse en mera apariencia y dejar de ser obra de arte. La vida que se agita en ella debe aparecer paralizada y como cautivada en un instante. Esto existente en ella es pura belleza, pura armonía que inunda el caos –y en verdad precisamente sólo éste, no el mundo– pero que en ese inundar sólo aparenta dar vida. Lo que pone término a esa apariencia, cautiva el movimiento y le corta la palabra a la armonía es lo *inexpresivo* (*das Ausdrucklose*). Aquella vida funda el secreto, este paralizar el contenido de la obra”.⁴⁸

Das Ausdrucklose es entonces aquel elemento que permanece impertérrito frente a los embates de la totalidad, es el último e irreductible bastión que sostiene en cada obra la evidencia de la fragilidad humana. Lo carente de expresión, desarticulando la obra, perseverando en las esquirlas de lo no decible en el lenguaje de los hombres, evidencia la imperfección de toda obra humana, la imposibilidad de analogar palabra divina y palabra mundana. En este sentido es palabra moral. Tal como señala Menninghaus, *das Ausdrucklose* debería vincularse con diversos términos de la lengua alemana: “en Benjamin el concepto de lo inexpresivo (*das Ausdrucklose*) no hace referencia ni a la deficiencia expresiva de un sujeto ni a un contrapeso de estilos expresivos, sino que viene a añadir una variación en el plano morfológico a un conjunto de importantes términos estético-teológicos (...): lo falto de finalidad (*das Zwecklose*), lo desinteresado (*das Interesselose*), lo bello sin concepto (*das Begriffslose*) en Kant y la ausencia de imagen (*Bilderlosigkeit*) de Dios”.⁴⁹ Esta imposibilidad de formarse una imagen de Dios es el espacio en el que se instala el cruce de judaísmo y filosofía crítica. El poeta no es la figura divina, la belleza que crea simplemente es finita: “Si la belleza es aparente, también lo es la reconciliación que ella promete míticamente en la vida y la muerte. Su sacrificio sería tan inútil como su florecimiento, su reconciliación, una apariencia de reconciliación. Porque sólo con Dios hay, de hecho, verdadera reconciliación”.⁵⁰ En esta línea, lo carente de expresión podría

⁴⁸ GS I, 1, 181, *Ibid.*, p. 79.

⁴⁹ Menninghaus, W., “Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin”, en *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰ GS I, 1, 184, “*Las afinidades electivas de Goethe*”, en *op. cit.*, p. 82.

verse como lo carente de traducción, el residuo último por medio del cual una esencia espiritual no podrá nunca ser apresada por una esencia lingüística.

3.4. La separación de belleza y verdad

¿Bajo qué forma aparece entonces aquello que escapa a la palabra? Llegamos aquí al concepto de revelación que conduce a las consideraciones sobre los textos fundacionales de la religión judía. El *Génesis* se transforma en la fuente capital en la que abreva Benjamin: constituyéndose en una suerte de fundamento de la filosofía del lenguaje, narra cómo las cosas fueron creadas por la palabra de Dios y señala que el hombre fue creado de una manera distinta, a partir de la materialidad del barro. A este hombre, que no fue él mismo creado a partir de la palabra, se le entregó, sin embargo, el *don* de la palabra, y de este modo fue elevado por encima del resto de la Creación:

“Dios no creó al hombre de la palabra ni lo nombró. No quiso hacerlo subalterno al lenguaje sino que, por el contrario, le legó ese mismo lenguaje que le sirviera como médium de la Creación a *Él*, libremente de sí mismo. Dios descansó cuando hubo confiado al hombre su mismidad creativa. Esta actualidad creativa, una vez resuelta la divina, se hizo conocimiento. El hombre es conocedor en el mismo lenguaje en el que Dios es creador”.⁵¹

Ahora bien, luego del pecado original, nos encontramos con la presencia de un lenguaje caído. El hombre, en el inicio de la historia, abandona el nombre en tanto inmediatez de la comunicación para pasar a un estado en el que prima la palabra como medio instrumental, dando comienzo a la era de la “tristeza profunda de la naturaleza”. Sólo en la memoria permanece el recuerdo del lenguaje puro, aquel en el que el hombre participaba de lo divino. Las cosas, al ser comunicadas por los centenares de lenguajes humanos post-babélicos desprovistos de la pureza original del nombre, permanecen como innombradas y sólo mantienen el nombre en la palabra creadora de Dios. No existe la posibilidad de recobrar esa lengua originaria y, sin embargo, es posible atisbar un ápice del emparejamiento originario de la palabra creadora cuando el hombre recoge el lenguaje mudo e innombrado de las cosas y lo traduce a la palabra. El conocimiento del nombre y la aparición en la obra de arte son retenciones momentáneas de un fragmento de verdad sin

⁵¹ GS II, 1, 149, “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres”, en *op. cit.*, p. 67.

por esto significar una reinstauración de la palabra profética; la verdad siempre relampaguea en un instante y nunca se deja apresar en su totalidad. El lenguaje, “el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas inmatrimales; un médium al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia”,⁵² recoge como traducción los aspectos propios del mundo de las cosas y de su propia historia social y remite a través de la traducibilidad de la pluralidad de lenguas particulares a un origen común. Pero esta idea nunca se deja apresar completamente y discurre en la fugacidad. La revelación en la palabra es la expresión más definitivamente lingüística en tanto refiere a lo más puramente espiritual del lenguaje, a la misma esencia espiritual del lenguaje. Pero sólo el ámbito de la religión no sabe de impronunciabilidad. Sólo en Dios el nombre es absolutamente creador y se corresponde perfectamente con el entendimiento. La arrogación de santidad de la palabra poética falsea el auténtico concepto regulador teológico, ya que “todo arte, incluida la poesía, se basa, no en el concepto fundamental y definitivo del espíritu lingüístico, sino en el espíritu lingüístico de las cosas, aunque éste aparezca en su más consumada belleza”.⁵³ La palabra humana es mero reflejo de la palabra divina que configura la entidad lingüística de Dios correspondiente a su infinita potencialidad creadora. De acuerdo a su concepción de la facultad mimética del lenguaje, Benjamin afirma que:

“Consecuentemente, se hace ya imposible alegar, de acuerdo con el enfoque burgués del lenguaje, que la palabra está sólo incidentalmente relacionada con la cosa; que es signo, de alguna manera convenido, de las cosas o de su conocimiento. El lenguaje no ofrece jamás *meros* signos. Mas no menos errónea es la refutación de la tesis burguesa por parte de la teoría mística del lenguaje. Según esta última, la palabra es la entidad misma de la cosa. Ello es incorrecto porque la cosa no contiene en sí a la palabra; de la palabra de Dios fue creada y es conocida por su nombre de acuerdo con la palabra humana”.⁵⁴

⁵² GS II, 1, 213, “Sobre la facultad mimética”, en *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, Ediciones Coyoacán, México DF, 1999, p. 107. Una formulación similar de esta concepción del lenguaje puede hallarse en el artículo “La enseñanza de lo semejante”, en el que Benjamin expone la absorción del lenguaje profano de ciertos elementos mágicos de las experiencias adivinatorias de la antigüedad basadas en la facultad mimética. Cf. GS II, 1, 204-210, “La enseñanza de lo semejante”, en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, traducción de Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1999, pp. 85-90.

⁵³ GS II, 1, 147, “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres”, en *op.cit.*, p. 65.

⁵⁴ GS II, 1, 140, *Ibid.*, p. 68.

La palabra revelada corresponde entonces al ámbito de la teología y en este sentido es de un grado completamente diferente a la belleza de la obra poética. Lo bello está necesariamente ligado a la aparición, y particularmente, en la referencia explícita a lo vivo alcanza su máximo grado de presentificación. Lo bello y, en consecuencia, el producto artístico acunan en su constitución “un rozar la vida y [un] limitar con ella”.⁵⁵ Ahora bien, aun cuando la aparición en tanto manifestación viva y referente a la vida es un factor necesario, nunca es completa. El misterio prevalece siempre en la dialéctica entre el aparecer y el velo:

“La belleza no es apariencia, no es velo de otra cosa. Ella misma no es manifestación sino absolutamente esencia, por supuesto que una esencia que sólo permanece esencialmente igual a sí misma bajo el ocultamiento (...) Porque lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo. Pero develado se mostraría infinitamente insignificante (...) Con respecto a todo lo bello, entonces, la idea de la develación se convierte en la de la imposibilidad de la develación”.⁵⁶

El contenido de verdad de una obra debe considerarse también como intrínsecamente velado y en este sentido no es posible homologar belleza y verdad. Por tanto, la tarea de la crítica no implica el alzamiento del velo, sino el análisis del objeto en su velo. La apariencia nunca abarca la esencia de la obra siendo lo carente de expresión el signo de la verdad potencial que habita en ella. Una obra de arte sólo tiene sentido en tanto misterio; “la apariencia en ella es precisamente esto: no el ocultamiento superfluo de los objetos en sí sino el ocultamiento necesario de los objetos para nosotros”.⁵⁷ Ahora bien, en su búsqueda por extraer el ideal del problema, la crítica debe atravesar filosóficamente la forma mítica de la obra, ya que “donde sea posible la presencia de la verdad, ésta sólo ocurrirá bajo la condición del conocimiento del mito, esto es el conocimiento de su demoleadora indiferencia frente a la verdad”.⁵⁸ Sólo el conocimiento, que es conocimiento y superación de la belleza, abre el camino para la revelación.

La filosofía del lenguaje en Benjamin parte, tal como hemos visto, de la finitud de la palabra humana. Por lo tanto, no hay expresión en el mundo de los hombres que pueda dar cuenta de lo Absoluto. La verdad sólo es tal en su concreción histórica particular, fuera de

⁵⁵ GSI, I, 194, “*Las afinidades electivas de Goethe*”, en *op. cit.*, p. 94.

⁵⁶ GSI, I, 195, *Ibid.*, p. 95.

⁵⁷ GSI, I, 195, *Ibid.*, p. 96.

⁵⁸ GSI, I, 162, *Ibid.*, p. 57.

toda pretensión totalizante. Fragmentos, atisbos, esquirlas del lenguaje son los que permiten el acotado acceso humano al ámbito de la verdad. Quienquiera que se arrogue la facultad de hablar con la palabra de Dios, estará exhibiendo la hipóstasis de sus flaquezas. Poetizar la acción atroz, tal es la intención del más rancio conservadurismo: apelaciones a valores suprasensibles, regresiones a resentimientos nacionales y raciales, fundamentalismo en el arabesco de la crueldad. El juego de la palabra, que es también el juego de la obra de arte poética, es un ejercicio incompleto al infinito. La tarea del crítico es desentrañar el contenido de verdad de la obra completándola a través de su intervención. Pero esta verdad nunca tiene el carácter absoluto del bello poetizar heideggeriano; al contrario, el lenguaje que presenta Benjamin es aquel de la palabra callada que se expresa en fragmentos apareciendo por instantes en la marea del devenir histórico. La palabra se comunica a sí misma, en el nombre se expresa la mismidad de las cosas y sin embargo ya nunca se podrá recuperar el lenguaje originario en la palabra poética. No hay obra que pueda dar cuenta de la verdad, la cual se ubica entre la filosofía y la religión. Las promesas de felicidad en la bella palabra encuentran su contracara en los campos de exterminio. “La apariencia de reconciliación puede, debe ser querida: sólo ella es la morada de la esperanza extrema. Así, ésta se le escapa por último y sólo como una temblorosa pregunta el ‘qué bello’ al final del libro por los muertos que, si es que lo hacen, esperamos que despierten no en un mundo bello, sino bienaventurado”.⁵⁹

⁵⁹ GS I, 1, 200, *Ibid.*, p. 101.

IV
TEORÍA DE LA TEMPORALIDAD:
REFLEXIONES SOBRE EL *TRAUERSPIEL* Y LA TRAGEDIA

Según Benjamin, una idea es cristalizada en una obra; pero la obra nunca puede dar cuenta de esta esencia, que aun manifestada en la cosa misma, incluso cuando no existe separada del mundo en el que aparece, nunca deja entrever todo de sí. En este sentido, el problema de la tragedia no debe ser pensado exclusivamente desde una teoría de los géneros, sino a partir de una filosofía de la historia que la sustente. Sin ella, lo trágico se presenta como un contenido humano universal, bajo la hipótesis de que “puede actualizarse incondicionalmente en cualquier constelación de hechos de las que se dan en la vida cotidiana”.¹ En lo que sigue, intentaremos exponer el desarrollo de esta concepción, ocupándonos además de reseñar las influencias que sobre ella pudieron tener algunos planteos de, por un lado, la obra de juventud de Georg Lukács y, por el otro, el libro *La estrella de la redención* de Franz Rosenzweig. Al mismo tiempo, señalamos las contraposiciones establecidas entre la tragedia clásica y el drama moderno, considerando las diferencias inherentes a cada interpretación. En primer lugar, nos ocupamos del encuadramiento de la figura del *Trauerspiel* en su contexto histórico.

4.1. Historia y estado de excepción en el *Trauerspiel*

Benjamin parte del hecho de que el contexto de producción de las obras del drama barroco es completamente diferente del de la tragedia clásica y, en consecuencia, aquellas dan cuenta de la concreción material de una forma nueva.² Si bien ambas formas presentan al héroe en la figura de un rey, por detrás de esta aparente afinidad laten irreconciliables diferencias entre ambos estilos. Según Benjamin, el elemento fundamental de esta incompatibilidad radica en el hecho de que, mientras que la tragedia encuentra su objeto en el mito que se desarrolla en un pasado remoto, el *Trauerspiel* se fija en la historia concreta de un pueblo para desenvolver la trama. En efecto, la tragedia remite a un pasado inmemorial y heroico, siendo la *época* la que determina el drama personal del héroe, y el *Trauerspiel* constituye una forma en la que el conflicto del monarca está constituido por su *rango*. Concretamente, lo que sucede en el *Trauerspiel* es que el héroe ve puestos a prueba sus virtudes y vicios en tanto gobernante de una comunidad real de hombres. En este sentido, los autores del barroco alemán buscaron desplegar el contenido de sus obras a

¹ GS I, 1, 279, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José M. Millanes, Taurus, Madrid, 1990, p. 89.

² Si bien el libro de Benjamin se centra en el *Trauerspiel* alemán, su análisis incluye también una reflexión sobre la obra de Shakespeare y Calderón, como pertenecientes al mismo universo formal.

partir de procesos históricos concretos, produciendo una “asimilación de la escena teatral a la histórica”.³

Tal como lo reseña Benjamin, el siglo XVII produjo un nuevo concepto de soberanía que se enfrentaba con las formas heredadas de las doctrinas jurídicas de la Edad Media sostenidas por la Contrarreforma. En la pugna de poder contra la Iglesia, los principados independientes conquistaron a través de sucesivas luchas la absoluta inmunidad del soberano.⁴ En consecuencia, el monarca aparece en las obras poéticas de la época como el representante de estas circunstancias históricas. Esta concepción no se basa en un capricho literario, sino que se corresponde con las conflictivas y cambiantes posiciones asumidas por las partes del conflicto real. Las relaciones políticas son complejas y no es este el lugar para analizarlas, simplemente, retenemos al respecto el siguiente comentario de Benjamin:

“Si el concepto moderno de soberanía conduce a otorgarle un supremo poder ejecutivo al príncipe, el concepto barroco correspondiente surge de una discusión del estado de excepción y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo. Quien manda está ya predestinado a detentar poderes dictatoriales, si es que la guerra, la rebelión u otras catástrofes provocan el estado de excepción”.⁵

Nos acercamos de esta manera a uno de los puntos centrales del análisis de Benjamin: reflejando la situación política de su época, el *Trauerspiel* tematiza los problemas vinculados con la figura del monarca y a su accionar frente al estado de excepción.⁶ En esta dirección, los dramaturgos del *Trauerspiel* tomaron como modelo para sus creaciones la historia de Oriente, a la que veían como una fuente desmesurada de poder imperial absoluto. Inscrito en una particular situación histórica, el rol del príncipe asume una forma en la que no hay lugar para actitudes moderadas: los reyes se debaten en los extremos de su

³ GS I, 1, 244, *Ibid.*, p. 49.

⁴ El artículo de Olgária Matos “Nihilismo e autoconhecimento: Descartes em uma perspectiva benjaminiana” se ocupa de examinar la auto-representación del siglo XVII valiéndose de las categorías de Benjamin. Allí, pueden encontrarse algunos elementos que vinculan la historia europea con el análisis de la secularización en el *Trauerspiel*. Cf. Revista *Kriterion*, Volumen XL, Nro. 100, julio-diciembre de 1999, Departamento de Filosofía da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais

⁵ GS I, 1, 245, *Ibid.*, p. 50.

⁶ Benjamin refiere en este sentido al texto de Carl Schmitt *Teología política*. En cuanto a la contemporaneidad del problema de la excepcionalidad del mandato del soberano vale la pena mencionar que el artículo 48 de la Constitución de Weimar otorgaba al Presidente de la República la facultad de gobernar por decreto en situaciones de emergencia. Cf. al respecto Evans, R., “Ascenso y triunfo del nazismo en Alemania”, en Cabrera, M., Juliá, S., Aceña, P. (comps.), *Europa en crisis 1919-1939*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 1991.

doble condición de tiranos y mártires. El soberano vive inmerso en esta dualidad, su condición de gobernante enfrentada permanentemente a su persona individual. Y esta escisión se ve refrendada justamente a cada momento en que es solicitada una actuación de plena autoridad: “víctima de la desproporción de la ilimitada dignidad jerárquica con que Dios lo inviste, cae en el estado correspondiente a su pobre esencia humana”.⁷

Analicemos con mayor detenimiento cuáles son los elementos que destaca Benjamin y que constituyen la médula del desarrollo que aquí nos interesa. La esencia de la construcción de las obras del *Trauerspiel* se encuentra en la incapacidad de decidir del tirano: “el príncipe, que tiene la responsabilidad de tomar una decisión durante el estado de excepción, en la primera ocasión que se le presenta se revela prácticamente incapaz de hacerlo”.⁸ Esto significa que la superioridad de la función para la que fue designado choca inevitablemente con la debilidad individual que impide llevarla adelante con poderío irrefutable. Tiranía y martirio se cruzan en el momento en que el soberano se encuentra preso en esta dinámica entre orden natural y voluntad:

“Es cometido del tirano la restauración del orden durante el estado de excepción: una dictadura cuya utopía será siempre sustituir el vacilante acontecer histórico por la férrea constitución de las leyes naturales. Pero la técnica histórica también pretende dar al alma una estabilidad análoga frente al estado de excepción que para ella supone el estar dominada por los afectos”.⁹

En efecto, el soberano es antes que nada una criatura. Más allá del rango histórico que le ha sido asignado, en última instancia siempre se verá enfrentado con esa condición. “La razón de la catástrofe, tal como la entienden los dramas de mártires, no consiste en una transgresión ética, sino que se debe a la situación misma del hombre en tanto que criatura. Esta típica catástrofe, tan distinta de la catástrofe extraordinaria del héroe trágico era la que los autores tenían en cuenta a la hora de designar a una obra como *Trauerspiel*”.¹⁰ Asumiendo esta condición terrena del hombre, dejando de lado la concepción de la historia humana como una escalera ascendente hacia la salvación, el *Trauerspiel* se comporta como un drama cristiano secularizado:

⁷ GS I, 1, 250, *Ibid.*, p. 56.

⁸ GS I, 1, 250, *Ibid.*, p. 56.

⁹ GS I, 1, 253, *Ibid.*, p. 59.

¹⁰ GS I, 1, 278, *Ibid.*, p. 75.

“Mientras que la Edad Media presenta la precariedad de la historia y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de la salvación, el *Trauerspiel* alemán se sume por completo en el desconsuelo de la condición terrena. Si admite la posibilidad de redención, dicha posibilidad reside en lo profundo de esta misma fatalidad, más que en el cumplimiento de un plan divino de salvación”¹¹.

De esta manera, según Benjamin, el escritor barroco se ve a sí mismo como una suerte de cronista de la historia universal. “En la huida barroca del mundo lo que en última instancia cuenta no es la antítesis entre historia y naturaleza, sino la total secularización de lo histórico en el estado de Creación”¹². Una vez establecidos estos conceptos, podemos comenzar el análisis de la tragedia clásica a la luz de este modelo.

4.2. Franz Rosenzweig y el ensimismamiento del yo trágico

La concepción del *Trauerspiel* que aquí se reseña alcanza su significación real a través de su contraposición con las observaciones de Benjamin sobre la tragedia clásica. Como punto de partida de este desarrollo, nos centraremos en primer lugar en la influencia teórica que ejerció el pensamiento de Franz Rosenzweig sobre su obra. La relación entre Benjamin y Rosenzweig ha estado generalmente enmarcada en las discusiones teóricas sobre las supuestas preeminencias materialistas o teológicas en el pensamiento del primero. A los fines de este trabajo, nos limitaremos a señalar aquellos momentos en los cuales la presencia de Rosenzweig es evidente, sin entrar en la discusión, la mayoría de las veces irrelevante, sobre la primacía de marxismo o judaísmo en la obra benjaminiana.

La estrella de la redención, escrita por Rosenzweig entre 1918 y 1919, está fuertemente influida por la derrota del proyecto emancipatorio ilustrado en el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial. Frente a este fracaso, Rosenzweig postula al Judaísmo como clave fundamental para reconstruir el relato histórico, pensando la estructura de la experiencia humana a partir de las categorías bíblicas de creación, revelación y redención. En ellas se ven reflejados tres modos correspondientes de acción lingüística: la narración, el diálogo y la redención. Tal como señala Stéphane Moses, en la obra de Rosenzweig “la nación judía (...) vive por fuera de la historia en la constantemente

¹¹ GS I, 1, 260, *Ibid.*, p. 66.

¹² GS I, 1, 270-271, *Ibid.*, p. 78.

renovada eternidad de su año litúrgico, y muestra a la humanidad un ejemplo de vida comunitaria separado del proceso histórico de desarrollo”.¹³ En la línea del pesimismo cultural de la época, Rosenzweig plantea de este modo un marco interpretativo de la realidad que, plasmado en la vida de la comunidad judía, se propone como alternativa frente al desbarranco del ideal social burgués.

Según Gershom Scholem, Benjamin habría tomado contacto con *La estrella de la redención*, por su intermedio, en los primeros meses de 1921, poco tiempo después de su publicación.¹⁴ La influencia que esta obra causaría sobre la producción de *El origen del drama barroco alemán* es evidente desde las citas que el mismo Benjamin introduce en su trabajo. En particular, es notable la presencia de la sección “El héroe trágico”, en la que Rosenzweig analiza la tragedia ática. Allí, en el marco de la distinción entre tragedia clásica y moderna, se pone el énfasis especialmente en el silencio del héroe: este elemento se ubica en el centro del análisis y es incorporado por Benjamin como un dispositivo esencial en su disección del mecanismo trágico. Para Rosenzweig, el silencio es el único modo de expresión adecuado para el héroe. En el discurrir del desarrollo del drama, la forma trágica encuentra la posibilidad de exponer este silencio. El héroe está sólo; elevado por sobre el resto de los mortales, no le cabe otro vínculo con el mundo que no sea el ensimismamiento en el yo; sólo recibe la mirada del mundo exterior, pero no encuentra posibilidad de plasmar en palabras el conflicto. En esto se diferencia el drama antiguo del moderno, en el que, a través del diálogo y la persuasión, las voluntades particulares ejercen influencias unas sobre otras. No es el caso del mundo trágico clásico: en éste, el héroe permanece callado en soledad, aceptando el designio del destino:

“No intenta penetrar en el enigmático gobierno de los Dioses. Las preguntas de Job acerca de la culpa y el destino pueden ser planteadas por los poetas, pero los héroes mismos, a diferencia de Job, no caen en la idea siquiera de hacerlas. Si las plantearan, tendrían que romper su silencio. Pero esto significaría salir de las murallas de su mismidad, y, antes de hacer tal cosa, prefieren sufrir en silencio y subir las gradas de la íntima exaltación del sí-mismo”.¹⁵

¹³ Moses, S., “Walter Benjamin and Franz Rosenzweig”, en Smith, G. (ed), *Benjamin. Philosophy, aesthetics, history*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. 229.

¹⁴ Scholem, G., *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*, traduit de l'allemand par Paul Kessler, Hachette, Paris, 2001, p. 122.

¹⁵ Rosenzweig, F., *La estrella de la redención*, edición y traducción de Miguel García-Baró, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1997, p. 120.

En este esquema, la oposición entre tragedia clásica y moderna es resignificada en términos de tradición pagana y tradición judeo-cristiana. A través de la apertura provocada por la irrupción del lenguaje bíblico emergen las entidades de Dios, mundo y hombre en una relación recíproca. En este sentido, el drama moderno, en oposición a la tragedia clásica, se vincula en el sistema de Rosenzweig con la revelación propia del lenguaje, de manera que el héroe moderno abandona el enmudecimiento accediendo a la palabra.¹⁶ El héroe pasa, bajo la mirada del público, a la esfera del diálogo. Sin embargo, la dimensión monológica no se pierde, simplemente se mantiene como un momento de reposo, de recogimiento de la acción. “La tragedia moderna se afana por alcanzar una meta que le es del todo ajena a la antigua: la tragedia del hombre absoluto en su relación con el objeto absoluto”.¹⁷ De esta manera se produce para Rosenzweig el atisbamiento de la figura concluyente, superadora de la del héroe, el santo. En su persona, el drama moderno busca el rebasamiento de sus propias limitaciones intrínsecas. El santo concreta la convergencia de caracteres bajo la forma absoluta que el héroe no alcanzaba a completar: “La tragedia del santo es el secreto anhelo del trágico (...) El santo es el hombre perfecto, el que vive absolutamente en lo Absoluto y, por ello, el que está abierto a lo supremo y se ha resuelto a lo supremo, por contraste con el héroe encerrado en las tinieblas sempiternamente iguales del sí mismo”.¹⁸

4.3. El sacrificio trágico y la figura de Sócrates

Georg Lukács había desarrollado en su ensayo *Metafísica de la tragedia* algunas concepciones similares sobre el silencio propio del instante trágico: “lo trágico es solo un instante (...) y la paradoja técnica contenida en el hecho de que el instante, que según su concepto no tiene duración vivenciable, ha de tener, sin embargo, alguna duración temporal, surge precisamente de la inadecuación de todo medio de expresión oral frente a una vivencia mística”.¹⁹ Benjamin abreva en la convergencia de los dos pensadores y a partir de allí concreta su particular visión del *Trauerspiel*. Sabemos que conocía desde su

¹⁶ Es por esto que el coro desaparece para Rosenzweig en la tragedia moderna. Si en la tragedia antigua cumplía la función del acercamiento del héroe al mundo exterior dirigiéndole la palabra, en la medida en que el héroe moderno adquiere la potestad del lenguaje, el coro no tiene más razón de existir.

¹⁷ Rosenzweig, F., *op. cit.*, p. 258.

¹⁸ *Ibid.*, p. 259.

¹⁹ Lukács, G., “Metafísica de la tragedia”, en *El alma y las formas*, Grijalbo, Barcelona, 1985, p. 251.

juventud *El alma y las formas* y la *Teoría de la novela*. Desde el momento de su aparición, Benjamin también se interesaría profundamente por *Historia y conciencia de clase*, obra que sería decisiva en su acercamiento al materialismo histórico. Intentaremos mostrar en lo que sigue cómo las ideas del joven Lukács encajan en el patrón de pensamiento de Benjamin de la década del veinte, fuertemente sesgado en ese momento por sus intentos de incorporar el mesianismo de la tradición judía a los patrones teóricos de sus escritos.

La centralidad que ocupa en esos primeros trabajos de Lukács el problema del sacrificio es retomada por Benjamin, tamizada por los posicionamientos al respecto de Rosenzweig:

“La poesía trágica descansa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio trágico se diferencia de cualquier otro por su objeto (el héroe) y constituye al mismo tiempo un comienzo y un final. Un final porque es un sacrificio expiatorio debido a los dioses, guardianes de la ley antigua; un principio porque se trata de una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. Estos contenidos, que, a diferencia de las antiguas sujeciones fatales, no emanan de un mandato superior, sino de la vida del héroe mismo, terminan aniquilándolo, ya que, por ser desproporcionados a la voluntad individual, benefician solamente a la vida de la comunidad popular aún por nacer. La muerte trágica tiene un doble significado: debilitar la ley antigua de los dioses olímpicos y ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de una nueva cosecha humana”²⁰

Rosenzweig había señalado este contenido propio del sacrificio trágico, y la consiguiente apertura hacia la universalidad a partir del retraimiento absoluto en la particularidad:

“El héroe tiene como tal que sucumbir únicamente porque su caída le hace posible la más alta condición de héroe, que es la mismificación más cerrada de su sí mismo. El héroe ansía la soledad de la caída porque no hay mayor soledad que ésta de sucumbir. Por eso mismo, propiamente el héroe no muere. La muerte clausura en él, por así decirlo, los *temporalia* de la individualidad. El carácter que se ha abierto paso hasta el sí mismo heroico es inmortal. La eternidad apenas le basta para que resuene su silencio”²¹

De esta manera, el silencio del héroe en su sacrificio es el elemento central que distingue a la tragedia griega de la producción posterior. A través de su mudez, el héroe

²⁰ GSI, I, 285, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 95.

²¹ Rosenzweig, F., *op. cit.*, p. 120.

encuentra la posibilidad de “elevarse hasta la glacial soledad del yo”,²² rompiendo los vínculos con la comunidad para de este modo refundarla. Tal como refiere Benjamin, aquí se encuentra la clave del problema: “en su análisis del ‘hombre metaético’, Franz Rosenzweig ha convertido en la piedra angular de la teoría de la tragedia la inmadurez que priva al héroe trágico del derecho a la palabra, privación que distingue a la figura principal de la tragedia griega de cualquier tipo de héroe trágico posterior”.²³

En la misma dirección, Benjamin se refiere directamente a Lukács, citando un pasaje de *El alma y las formas* referido a la vivencia de la mismidad, al encierro en el yo del contenido de los actos del héroe. Para Lukács, en *Metafísica de la tragedia*, la paradoja del drama se encuentra en la posibilidad de aparecer de la esencia. La cuestión central es “¿Cómo puede llegar a ser en inmediatez sensible lo único real, lo verdaderamente ente? Pues sólo el drama ‘da forma’ a hombres reales, pero, precisamente por esa dación de forma, tiene que quitarles toda existencia sólo vital”.²⁴ En la excepcionalidad de la figura del héroe, la forma aparece concentrada en su potencia originaria, por eso su vida es a la vez un comienzo y un final: “en este instante está recién nacido y muerto hace tiempo todo el mundo; su vida es vida ante el Juicio Final (...) La realidad de un mundo así no puede tener nada en común con la de la existencia temporal”.²⁵ De esta manera, la muerte hace a la esencia de la tragedia. En esto se diferencia el místico del trágico: mientras que el primero, a través de la entrega, neutraliza todo contacto con la muerte y avanza hacia la disolución, el segundo, en su lucha inquebrantable contra las fuerzas del destino provoca un choque fatal. En efecto, la vida trágica implica la permanente presencia de la muerte, ya que el instante final aparece anunciado en cada uno de sus momentos y sólo en el límite de la vida el héroe experimenta su verdad:

“Para la tragedia la muerte –el límite en sí– es una realidad siempre inmanente, indisolublemente unida con cada uno de sus acontecimientos. No se trata sólo de que su ética tiene que afirmar como un imperativo categórico el llevar hasta la muerte todo lo empezado; ni tampoco sólo de que su psicología es una simple noticia de instantes de muerte, de los conscientemente últimos, donde el alma ha abandonado ya la ancha riqueza de la existencia y se aferra sólo a lo que le pertenece más profundamente y más propiamente; no sólo en estos –y muchos otros– sentidos negativos, sino también en

²² Rosenzweig, F., *op. cit.*, p. 120. Citado en GS I, 1, 287, *El origen del drama barroco alemán*, p. 96.

²³ GS I, 1, 286, *Ibid.*, p. 96.

²⁴ Lukács, G., “Metafísica de la tragedia”, en *El alma y las formas*, Grijalbo, Barcelona, 1985, p. 248.

²⁵ Lukács, G., *Ibid.*, p. 253.

sentido puramente positivo y afirmador de la vida. La vivencia del límite es la vivencia del despertar del alma a la conciencia, a la autoconciencia; es por su limitación; es sólo porque y en la medida en que es limitada”.²⁶

La presencia de la muerte inaugura una nueva conciencia, crea la vida más allá de la vivencia mundana. Sólo desde afuera el término es meramente limitativo, ya que en la vida interna del héroe, despierta el conocimiento. Invirtiendo la pregunta platónica sobre la existencia de Ideas de las cosas singulares, la vida trágica muestra que “sólo lo singular llevado hasta el límite extremo es adecuado a su idea”.²⁷ En consecuencia, el mito no encuentra en el habla su expresión objetiva adecuada y la comunidad se libera de “las antiguas sujeciones fatales” ya que mediante el sacrificio, en su extremo silencio, el héroe le dona su palabra.

Para considerar con mayor detenimiento la presencia de este desarrollo en el pensamiento de Benjamin, es necesario seguir el planteo del trabajo “Destino y carácter”. Allí podemos leer:

“La paradoja del nacimiento del genio en medio de la incapacidad moral de hablar, del infantilismo moral, es lo sublime de la tragedia. Y es probablemente el fundamento de lo sublime en general, pues en lo sublime aparece mucho más el genio que Dios. El destino aparece por lo tanto cuando se considera una vida como condenada, y en realidad se trata de que primero ha sido condenada y sólo a continuación se ha convertido en culpable”.²⁸

En la dirección de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, pero también en la de Rosenzweig y Lukács, la muerte de Sócrates es presentada por Benjamin como un punto determinante que destroza la concepción trágica griega, secularizando la leyenda heroica en la figura del filósofo. La muerte de Sócrates aparenta poseer las características propias del sacrificio expiatorio clásico; sin embargo, su silencio y su inmolación están sostenidos por algunos elementos que la distancian completamente de la forma representada en la tragedia. Antes que el callar, lo relevante en la vida socrática es la recuperación de la palabra a través de la ironía:

²⁶ Lukács, G., *Ibid.*, p. 255.

²⁷ Lukács, G., *Ibid.*, p. 257.

²⁸ GS II, 1, 175, “Destino y carácter”, en *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, Ediciones Coyoacán, México DF, 1999, p. 134.

“Estas circunstancias son las que hacen del diálogo socrático el epílogo definitivo de la tragedia. Durante el curso de su propia vida el héroe no sólo adquiere la palabra, sino también un grupo de discípulos: sus jóvenes portavoces. Su silencio, y no su discurso, va a estar impregnado de la mayor ironía a partir de ahora (...) el silencio irónico del filósofo, ese silencio reservado e histriónico, es consciente. En lugar de la muerte sacrificial del héroe, Sócrates propone el ejemplo del pedagogo”.²⁹

4.4. El drama moderno y el cuento

La incorporación de la dimensión dialógica propia de la obra platónica inaugura el pasaje hacia la era cristiana y el abandono definitivo de la forma clásica de representación. Saliendo ya de los patrones de la tragedia ática, nos encontramos aquí con una reformulación de la tragedia del mártir, en la que el hombre se enfrenta directamente con las antiguas leyes. Para Lukács, la irrupción del diálogo platónico, forma literaria y al mismo tiempo ensayística, se erige como una de las señales más antiguas de la afinidad entre ensayo y drama no-trágico. Asimismo, Lukács postula, al igual que Benjamin, la ironía como la forma definitiva de la muerte socrática, por sobre el elemento trágico y el martirio. El ensayista moderno es el heredero de esta ironía socrática, ya que para el hombre deslindado históricamente del círculo trágico el destino es una pura apariencia. En este sentido, las nuevas formas narrativas –el drama no-trágico en su cercanía con la novela y el ensayo– permitirían la conciliación del mundo de la forma, “más verdadero, más real y más vivo que la vida”,³⁰ y el mundo objetivo.

La forma del cuento se halla en el origen común del drama no-trágico y el ensayo: la búsqueda no es ya la de la profundidad trágica, sino que se centra en el conflicto entre universalidad e individualidad frente a la pérdida del sentido del mundo. “El ensayo no era otra cosa que la tentativa de asir, por detrás de las imágenes arcaicas, su contenido religioso secularizado. Esto hacía del ensayista el heredero moderno no solamente del sabio, sino también, más lejos en el tiempo, del narrador. La forma dramática no-trágica había absorbido implícitamente el cuento y el diálogo socrático; sus ‘héroes’ eran el sabio, y para el horizonte cristiano, el mártir. La función de la sabiduría, a la vez conocimiento y ética

²⁹ GS I, 1, 296-297, *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990, p. 107.

³⁰ Lukács, G., “Leo Popper. Une nécrologie”, en Despoix, Ph., *L'École de Budapest et sa réception de Lukács. Aux origines de la théorie critique*, Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1987; p. 273.

vital, era develar la ilusión que representaba el destino”.³¹ En este sentido, el drama barroco es considerado por Lukács como presente terrestre, siendo la redención una promesa. La diferencia central con Benjamin será que, mientras éste intenta presentar al *Trauerspiel* como una forma fragmentaria de verdad, pero cerrada en su Idea, Lukács lo considera una forma inacabada que debía permanecer en ese estado para abrir paso a las formas posteriores.

Tal como hemos señalado, la historia aparece en la forma dramática como consecuencia de la secularización del mundo propia de la Modernidad. En este sentido, la forma moderna no es un conjunto de preceptos estéticos heredados de la Grecia antigua sino una derivación natural del conflicto propio de la historia efectiva. Hebbel captó para Lukács el elemento trágico *inherente* a la historia: su genio residía en enfrentar a la vida desde un esquema trágico, y extraer de ella los contenidos para completarlos. El drama representa de esta manera la esencia de la vida, aquello oculto detrás de las determinaciones de lo cotidiano: “el drama y la vida ya no obran como géneros, si bien de gran valor, de todas formas meros géneros literarios, sino como símbolos de vida, como reflejos de vida, de la verdadera vida, cuya pureza y verdad no es estropeada por las miles y miles de fastidiosas nimiedades de la experiencia cruda de la vida (...) el drama es la vida misma, tan sólo de un valor mayor, de mayor pureza que en la realidad”.³² La necesidad se le impone al poeta de manera que nada impide la captación de las relaciones humanas en términos de destino y su enfrentamiento con toda expresión de deseo individual. Esta problemática elimina en los dramas de Hebbel toda enunciación de juicio moral. Sus personajes se hallan tan inmersos en el devenir necesario, ya no religioso, sino histórico, que cualquier juicio sobre ellos se tomaría ridículo, en la medida en que en ningún momento actúan de acuerdo con una decisión libre. El burgués es el sujeto por excelencia de este padecer: intenta afianzarse en su particularidad, pero siempre y de manera inevitable se ve arrastrado por la dinámica social: “Creen mover algo, aunque ellos, sin notarlo, son movidos por la fuerza de los acontecimientos. Creen vivir de acuerdo con su personalidad, actuar por intereses y razones personales, cuando en realidad no son más que meros ejecutores de las necesidades

³¹ Despoix, Ph., *op. cit.*, p. 178.

³² Lukács, G., “Hebbel y la fundación de la tragedia moderna”, en Lukács, G., *Escritos de juventud*, compilación de Miguel Vedda, Fichas de la Cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, p. 7.

históricas”.³³ A pesar de lo dicho, tal como aparece reseñado en el pequeño trabajo “El problema del drama no-trágico” de 1911, este género no parece ser para Lukács una creación exclusivamente moderna. Más bien, debería ser rastreado en una línea que lleva del drama hindú a algunas obras de Shakespeare, pasando por el siglo de oro español. La característica fundamental de esta forma es que el destino es por un momento trascendido. En este sentido, la forma no-trágica del drama se acerca en su constitución al *Märchen*:

“El cuento de hadas ofrece una metafísica de la Edad de Oro convertida en elemento decorativo: ha descendido de lo más sagrado, de una esfera que se encuentra muy por encima del arte y de la posibilidad de expresión artística; se ha vuelto profano, mundano, con el propósito de alcanzar la belleza; ha traído a la superficie la configuración vital más profunda (supraartística), y se ha convertido –precisamente porque sus fuentes son las más profundas– en pura superficie. El cuento de hadas, como forma perfecta, es antimetafísico por excelencia, superficial, puramente decorativo. La conexión del drama con el *Märchen* lo devuelve –de una manera más consciente, más filosófica y menos religiosa– a lo metafísico: a partir de la empiria de la vida, surge aquí una nueva necesidad; a partir del destino del cuento, surge una vivencia del destino; a partir de las potencias del cuento, surgen destinos vitales; a partir de la pasiva sujeción de los caracteres a las potencias externas, surge el resignadamente superador, el insuperable gesto del sabio”.³⁴

El Dios de la tragedia siempre es trascendente, la acción se desarrolla entre los hombres y su destino, manteniéndose la divinidad como fundamento, pero siempre no-visible. El drama no-trágico amalgama Dios-hombre-naturaleza en un conjunto visible, que de esta manera deviene reconocible para todos los individuos, no ya solamente para el héroe. Para Benjamin, el *Märchen* contiene en sí un poder liberador de las sujeciones fatales, un señalamiento hacia la posibilidad de la redención por fuera del dispositivo del destino trágico: “el *Märchen* nos da noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudir la opresión depositada sobre su pecho por el mito”.³⁵ Recordemos, en este sentido, su famoso “Prefacio” dirigido a las autoridades de la Universidad de Frankfurt del Meno con motivo de la presentación de *El origen del drama barroco alemán* como Tesis de Habilitación:

³³ Lukács, G., *Ibid.*, p. 18.

³⁴ Lukács, G., “El Problema del drama no-trágico”, en Lukács, G., *op. cit.*, pp. 66-67.

³⁵ GS II, 2, 458, “El Narrador”, en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, traducción de Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1999, p. 128.

“Quisiera contar el cuento de la Bella Durmiente del Bosque por segunda vez. Está dormida en su seto de espinas. Y entonces, después de tantos y tantos años, se despierta. Pero no a consecuencia del beso de un príncipe feliz. Es el cocinero quien la ha despertado, al dar al ayudante de cocina el bofetón que resonó por todo el castillo con la fuerza acumulada después de tantos años. Una hermosa criatura duerme tras el seto de espinas de las páginas que siguen a continuación. Que ningún príncipe afortunado se le acerque revestido de la cegadora armadura de la ciencia. Pues ella morderá al dar el beso de compromiso. Para despertarla, el autor se ha reservado más bien el papel del cocinero mayor. Ya hace mucho tiempo que se espera el bofetón estridente que ha de resonar a través de los corredores de la ciencia. Entonces se despertará también esta pobre verdad que se ha pinchado con la anacrónica rueca cuando, desobedeciendo, se proponía tejerse una toga de profesor en el cuarto de los trastos”³⁶.

Por último, vale la pena mencionar que en el libro sobre el *Trauerspiel*, Benjamin desarrolla una teoría de la alegoría que guarda afinidades con las consideraciones de Lukács sobre la composición novelesca. Rescatamos aquí dos de sus elementos fundamentales: por un lado, el carácter fragmentario de la alegoría en oposición a la organicidad del símbolo; por el otro, y complementando este primer aspecto, la recreación de sentido alegórica, distinta a la de su contexto original, a partir de la reunión de estos fragmentos. Estos elementos, atravesados por la ironía del mundo moderno despojado de la presencia divina, son centrales en la *Teoría de la novela*. En efecto, para Lukács, “la composición novelesca es una función paradójica de elementos heterogéneos y discontinuos llamados a constituirse en una unidad orgánica siempre puesta en tela de juicio”³⁷.

4.5. Temporalidad trágica y temporalidad mesiánica

El trabajo de Benjamin sobre el *Trauerspiel* parece encontrarse en expresa sintonía con un pequeño artículo de juventud titulado “*Trauerspiel und Tragödie*”. Si en la década del '20 Benjamin apelaba a la filosofía de la historia como la clave para una captación adecuada de la tragedia, este esquema de análisis ya aparecía delineado en forma sucinta en 1916, antes de haber tomado contacto con la obra de Rosenzweig y con los trabajos de Lukács. En una formulación notablemente semejante a los planteos del libro sobre el drama

³⁶ GS I, 3, 901-902, *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990, p. 234 [trad. mod.].

³⁷ Lukács, G., *Teoría de la novela*, Edhasa, Barcelona, 1971, p. 89.

barroco alemán, Benjamin escribe que “es muy probable que la captación profunda de lo trágico tenga que partir no tanto del arte cuanto de la historia”.³⁸ Esta estructura se vincula en este ensayo con una teoría de la temporalidad en el marco de la filosofía de la historia, problema que ocuparía a Benjamin hasta el momento de su muerte y que quedaría plasmado en sus *Tesis sobre filosofía de la historia* publicadas póstumamente.

En el intento por analizar el dispositivo trágico en su vinculación con el acontecer histórico, Benjamin traza una afilada observación: la grandeza histórica, el accionar de los grandes hombres, sólo encuentra una plasmación artística adecuada en la forma trágica; de esta manera, el héroe, predestinado en su obrar por fuerzas míticas que lo arrastran hacia lo inevitable, es el nexo que conecta historia empírica con acontecer trágico. Ahora bien, el tiempo es siempre para el acontecer empírico una forma, *i.e.* si el tiempo es infinito en todas direcciones, nunca encuentra un acontecimiento absolutamente colmado y necesario en su ubicación. Esto implica que la fuerza del desarrollo temporal no puede ser agotada por ningún evento particular. El tiempo trágico no puede ser entonces considerado como un tiempo pleno, y esta es la razón por la que el héroe debe morir en la tragedia, “ya que a nadie le está permitido vivir en un tiempo pleno”.³⁹ Al respecto, señala Benjamin que “un acontecimiento perfecto en el sentido histórico es, desde todo punto de vista, empíricamente indeterminable, o sea constituye una idea. Esta idea del tiempo pleno (*erfüllte Zeit*) viene a manifestarse en la Biblia como una idea predominantemente histórica: se trata del tiempo mesiánico”.⁴⁰ A diferencia del tiempo de la tragedia clásica, que se cumple individualmente bajo el reinado de la culpa y la expiación en la figura del héroe, el tiempo mesiánico sólo encuentra su posibilidad de expresión por fuera de todo acontecimiento particular, de manera que, existiendo por fuera de toda cronología, no se plenifica en ningún evento positivo.

Para Benjamin, el drama moderno, bajo la forma particular del *Trauerspiel*, se encuentra en una situación intermedia entre el tiempo trágico y el tiempo mesiánico: si bien no es un tiempo individual al modo del trágico, carece de cualquier tipo de universalidad histórica o mítica y se ubica en el ámbito de la fantasmagoría. La idea de repetición opera

³⁸ GS II, 1, 133, “Drama y tragedia”, en *La metafísica de la juventud*, traducción de Luis Martínez de Velasco, Paidós, Barcelona, 1993, p. 179.

³⁹ GS II, 1, 134, *Ibid.*, p. 180.

⁴⁰ GS II, 1, 134, *Ibid.*, p. 180.

permanentemente sobre el desarrollo del drama moderno, de modo que ninguna forma plena llegue a plasmarse en la sucesión indefinida de acontecimientos. La forma dramática implica en este sentido una forma abierta en oposición a la tragedia que, en el agotamiento de su forma temporal, cierra en cada uno de sus finales la sucesión de acontecimientos. El *Trauerspiel* es, en consecuencia, la elaboración estética de la idea histórica de repetición. Una repetición irresoluble que no se concilia como el mito trágico, ya que el héroe no se enfrenta al cumplimiento del destino, sino a la postergación indefinida del acto.⁴¹ En efecto, la repetición en el *Trauerspiel* es el retorno de lo siempre igual en una estructura terrenal: repetición mecánica, prolongación indefinida de la desgracia. Esta diferenciación se ve reflejada en la presentación estructural de ambas formas. La noche es el escenario elegido para el desarrollo del drama. En ella, el tiempo aparece como suspendido. En la extrañeza de la medianoche donde transcurren sus historias, el *Trauerspiel* intenta para Benjamin dar cuenta de un “tiempo dotado de características espaciales”. Al contrario, la tragedia se desarrolla paradigmáticamente en la unidad del día, y especialmente, en su forma de jornada judicial, de manera que los acontecimientos se sucedan bajo la forma de un juicio público expuesto a los espectadores.

Así queda erigida para Benjamin la dialéctica entre espacio y tiempo en el *Trauerspiel* como drama cristiano secularizado. Frente a la absoluta suspensión del acto, aparece la melancolía. En esta dirección, Philippe Despoix ha afirmado que “de manera opuesta al trágico griego, el barroco encarnaba el drama moderno, en el que el destino del hombre se encontraba confrontado a la crisis del mito cristiano. En el delirio de ornamentación de la época de la Contrarreforma se expresaba la pérdida de la evidencia de un sentido revelado. Como la Modernidad, el período barroco estaba marcado por una

⁴¹ Para Benjamin, la plasmación expresiva de esta idea no sería alcanzada, sin embargo, en el drama alemán, sino a través de la obra de Shakespeare: “Sólo en este príncipe [Hamlet] la absorción meditativa propia del melancólico llega a adquirir un significado cristiano, El *Trauerspiel* alemán nunca fue capaz de cobrar vida ni de suscitar en su interior la clara luz del autoexamen” [GS I, 1, 335, *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990, p. 150]. Con respecto a las semejanzas entre el drama barroco alemán y *Hamlet* en relación con los temas aquí tratados, Ibarlucea señala que “El tiempo de la tragedia colmado mundanamente de modo finito, conlleva una *anagnórisis* que compromete al sujeto de la acción (...) en el reconocimiento de lo ya acontecido originariamente como pre-destinación de su obrar, por el contrario, el tiempo del *Trauerspiel* –categoría que comprende, para Benjamin, también los dramas de Shakespeare– aparece signado por la irresolución y la falta de desenlace, por la catástrofe que la historia exhibe desde la perspectiva de la redención mesiánica: el héroe no se halla confrontado aquí al inapelable cumplimiento del destino, sino a su propia inacción, a la postergación indefinida del acto, en el sentido de la *procastination* hamletiana” [op.cit., pg. 118].

inflación de signos cuyo sentido no era más unívoco; de allí su afinidad con la melancolía y la nostalgia de un mundo regido por lo divino”.⁴² El *Trauerspiel*, mostrando la caducidad del mundo creado, la melancolía de la historia sometida a la degradación, expresa el complejo sentimiento de angustia que invade a una burguesía que todavía no es lo suficientemente fuerte para romper las ataduras con el modelo feudal. Benjamin correlaciona la melancolía con el luteranismo imperante, apuntando que en el marco del Cristianismo, la *apatheia* estoica se transforma en el sentimiento luctuoso: “En su recepción del pensamiento estoico, el barroco dio mucha menos importancia al pesimismo racional que a la desolación a la que el hombre queda abocado como consecuencia de la praxis estoica”.⁴³ De este modo, la contemplación va indisolublemente ligada a la melancolía y al luto en el mundo caído. La *Melancolía* de Durero agrupa en su composición los objetos de la vida cotidiana fuera de uso, traduciendo la imagen de un mundo vacío que ha perdido su sentido global. En este sentido, es uno de los antecedentes más acabados del Barroco. La separación del mundo, el aislamiento de las bajezas a través del estado contemplativo lleva a la melancolía absoluta. En ella se revela también la fragilidad que signa al mundo de las criaturas. La figura del soberano, con sus características anteriormente mencionadas, se transforma de esta manera en el paradigma del melancólico. El rey, debido a la condición en la que lo ubica su función histórica, es el más solitario de los hombres. En la pompa del reino late un profundo estado melancólico permanente. En su incapacidad de decisión, la acidia aparece como un elemento central que ilumina el grado de melancolía del monarca; “La lentitud de la rotación de Saturno, el planeta sin brillo, permitió establecer una relación entre la acidia y el melancólico (...) La melancolía del tirano aparece a una nueva y más reveladora luz cuando se la considera como acidia”.⁴⁴ Al respecto, Benjamin sostiene que la indecisión del príncipe frente al estado de excepción no es otra cosa que esta acidia saturnina. La aparición de sueños adivinatorios, otra de las características del soberano, es un rasgo fundamental del melancólico. Ahora bien, esta capacidad profética no debe entenderse en términos de iluminación divina; al contrario, su origen debe buscarse en la exacerbación de la condición de criatura: “toda la sabiduría del

⁴² Despoix, Ph., *op. cit.*, p. 181.

⁴³ GS I, I, 319, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José M. Millanes, Taurus, Madrid, 1990, p. 133.

⁴⁴ GS, I, I, 332-333, *Ibid.*, p. 147.

melancólico viene del abismo; deriva de la inmersión en la vida de las cosas creadas y nada debe a la voz de la revelación”⁴⁵, podríamos agregar, propia del tiempo mesiánico.

⁴⁵ GS, I, 1, 330, *Ibid.*, p. 144.

V

**EXPERIENCIA Y ARTE:
LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA**

5.1. Narración y experiencia

En su artículo “El narrador”, de octubre de 1936, Benjamin vincula el problema de la experiencia con el de la narración. La figura del narrador aparece en este trabajo como perteneciente al pasado: “el narrador –por muy familiar que nos parezca el nombre– no se nos presenta en toda su incidencia viva. Es algo que de entrada está alejado de nosotros y continúa alejándose aún más”.¹ Debido al empobrecimiento de toda experiencia comunicable, al deterioro de la posibilidad de intercambiar experiencias, que encuentra su punto álgido de aparición en el mudo regreso de los combatientes de la Gran Guerra tal como es señalado en “Experiencia y Pobreza”,² el arte de la narración está llegando a su fin: “Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano”.³

Según Benjamin, la fuente en la que han abrevado históricamente los narradores es la *Erfahrung* transmitida de boca en boca; la existencia de la narración se basa en el imperio de la tradición oral, que se vincula íntimamente con los aspectos prácticos de la vida humana y, de este modo, tiene su razón de ser en la intención de dejar una enseñanza bajo la forma de indicaciones, moralejas, proverbios o reglas morales de vida. El ocaso de la figura del narrador tiene su correlato histórico en la extinción del “aspecto épico de la verdad”, es decir, de la sabiduría. Sin embargo, no es éste un diagnóstico meramente negativo: “nada sería más disparatado que confundirla con una ‘manifestación de decadencia’, o peor aún, considerarla una manifestación ‘moderna’. Se trata, más bien, de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas secularizadas, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva

¹ GS II, 2, 438, “El Narrador”, en *Illuminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, traducción de Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1999, p. 111.

² “La cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído”. GS II, 1, 214, “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos*, Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Editorial Planeta-Agostini, Madrid, 1994, pp. 167-168.

³ GS II, 2, 439, “El narrador”, en *op. cit.*, p. 112.

belleza en lo que se desvanece”.⁴ Este proceso de drenaje encuentra su primer indicio histórico en la aparición de la novela como forma literaria. La condición de posibilidad de la existencia de la novela, en tanto escritura, es un evento técnico: la aparición de la imprenta. Esta señala el inicio del proceso de desaparición de lo oralmente transmisible. La novela como fenómeno que sólo alcanza su cristalización definitiva en el mundo burgués y en su concepción del individuo autónomo, se enfrenta, de este modo, a todas las formas tradicionales de la narración: la fábula, la leyenda, el cuento:

“El narrador toma lo que narra de la experiencia (*Erfahrung*); la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad (...) En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud, la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente”.⁵

La declinación de la figura del narrador encuentra su contracara en la meteórica prevalencia de la información: “La escasez en que ha caído el arte de narrar se explica por el papel decisivo jugado por la difusión de la información”.⁶ Una vez consolidado su proyecto de poder, una vez aceitados sus engranajes de disposición social, la burguesía cuenta con la prensa como su principal instrumento de transferencia de experiencias, construyendo una épica que en su nueva forma no participa de ninguno de los viejos cánones de la sabiduría práctica narrable. Su aspecto fundamental radica en el desplazamiento de lo desconocido hacia lo cercano, con la consiguiente pérdida del misterio vinculado a lo lejano: si la narración se basaba en la noticia de la lejanía (temporal o espacial), la información se sostiene en la posibilidad de ser susceptible de pronta verificación. Al mismo tiempo, la información tiene su razón de ser en el momento en que es nueva, oponiéndose también en este aspecto a la narración que encontraba sustento en la permanencia indefinida a través de la tradición. Este tipo de reproducción de la experiencia vinculada a la durabilidad ya no tiene un lugar en la época de la reproductibilidad técnica:

“La narración, tal como brota lentamente en círculo del artesanado –el campesino, el marítimo y, posteriormente también el urbano–, es, de por sí, la forma similarmente

⁴ GS II, 2, 442, *Ibid.*, p. 115.

⁵ GS II, 2, 443, *Ibid.*, p. 115.

⁶ GS II, 2, 444, *Ibid.*, p. 117.

artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el ‘puro’ asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro”.⁷

Para aclarar estas relaciones entre experiencia, tradición y unicidad vale la pena fijar la atención sobre el análisis de la reproductibilidad técnica de la obra de arte tal como era presentado por Benjamin en los mismos años en que escribía “El narrador”, en el que se da cuenta de la situación de la experiencia contemporánea a través de una teoría de la obra de arte.⁸

5.2. Marco general de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*

La historia de la gestación de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* ha sido ampliamente analizada por diversos autores. En lo que sigue, repasamos algunos de los aspectos centrales que enmarcan la concepción del ensayo en sus diferentes formulaciones.⁹ Los problemas derivados de las condiciones de producción y reproducción técnica de la obra interesaron a Benjamin desde comienzos de la década del treinta y fueron ocupando progresivamente un lugar importante en sus reflexiones. Siguiendo a Jean-Maurice Monnoyer quien, en la misma línea que otros comentaristas, ha explicitado este punto en su noticia preliminar a la edición del artículo en el volumen recopilatorio *Écrits français*, consideramos como fundamentales en la génesis del ensayo dos textos: “Pequeña historia de la fotografía”, de 1931, y el trabajo sobre Eduard Fuchs, de 1934.¹⁰ El primero introduce por primera vez el concepto de aura; el segundo remarca la importancia de la copia en las artes populares y establece una suerte de metafísica del coleccionista. “Pequeña historia de la fotografía” guarda estrechas afinidades con el ensayo sobre la obra de arte y,

⁷ GS II, 2, 447, *Ibid.*, p. 119.

⁸ El mismo Benjamin señala en carta a Adorno del 4 de Junio de 1936 la posibilidad de esta conjunción: “Últimamente he escrito un trabajo sobre Nikolai Lesskow que, sin pretender en lo más mínimo tener el alcance del trabajo teórico-artístico, descubre en el hecho de que el arte narrativo toque a su fin algunas correspondencias con el ‘declive del aura’”. [GB V, 307].

⁹ Existen cuatro versiones del ensayo, además de las numerosas variantes y paralipómenos que presentamos como apéndice al final de este trabajo, recogidas en los *Gesammelte Schriften*: a) la primera de 1935 en GS I, 2, 431-469; b) la segunda de 1936, que fue la primera destinada a publicarse, en GS VII, 350-384; c) la versión francesa preparada para la *Zeitschrift für Sozialforschung*, con traducción de Pierre Klossowski revisada por el propio Benjamin, en GS I, 2, 709-739 y d) la cuarta y última, probablemente terminada en 1938, incluida en GS I, 2, 471-508.

¹⁰ Monnoyer, J.-M., « Notice » de « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée », en *Écrits français*, Editions Gallimard / NRF, Paris, 2000, p. 120.

por lo tanto, será analizado posteriormente en relación directa con el desarrollo de los conceptos allí tratados. Comenzamos entonces en primer lugar con el trabajo de 1934.

El ensayo sobre Fuchs se centra en el análisis de la figura del historiador-coleccionista. El intento general de Benjamin es incorporar la técnica dentro del entramado histórico, no como un mero dato científico, sino promoviendo un cuestionamiento del rol mismo de la ciencia:

“La técnica no es manifiestamente un dato puramente científico, sino también un dato histórico. En cuanto tal, nos obliga a revisar la separación positivista, no-dialéctica, que se ha buscado establecer entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias humanas”¹¹.

Ciertamente, el enorme desarrollo técnico iniciado a mediados del siglo XIX, lejos de permanecer en el ámbito meramente científico, propició modificaciones en las formas perceptivas del hombre moderno en su comportamiento cotidiano: la pura instrumentalidad es sólo una de sus caras, a su alrededor se condensan las fuerzas vivas en una modificación sin precedentes del espacio experiencial en sentido amplio. En el campo específico del arte, el avance técnico ha producido una transformación tan grande que la noción misma de arte ha cambiado. Dentro de este marco, la intención de Benjamin apunta a desbaratar la visión de la historia cultural a través de las acciones de sus grandes hombres y poner el énfasis en aquellos factores que fueron silenciados, dado que todo arte y toda ciencia, deben su existencia “no sólo al esfuerzo de los grandes genios que lo han creado, sino en mayor o menor medida a la prestación anónima de sus contemporáneos”.¹² La actitud del filósofo Benjamin busca amalgamarse entonces con la actitud del coleccionista Fuchs, que bucea en aquellos fenómenos artísticos relegados por el arte oficial procurando reactivar esas fuerzas potencialmente revolucionarias que han permanecido silenciadas. El arte masivo, la caricatura, las reproducciones de periódicos, la pintura costumbrista, han sido desplazadas de toda consideración por la historia del arte tradicional. Sin embargo, en este tipo de fenómeno y en su referencia ineludible a una sociedad de masas puede encontrarse la cristalización de las contradicciones de la burguesía triunfante y, probablemente, un índice

¹¹ GS II, 2, 474, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos interrumpidos*, Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Editorial Planeta-Agostini, Madrid, 1994, p. 98 [trad. mod.].

¹² GS II, 2, 476, *Ibid.*, p. 101.

de liberación. La actitud del coleccionista frente al objeto es fundamental en esta dirección, dado que este índice se reactivaría en el momento en que el historiador no avanza sobre el pasado como un dato cerrado, sino que desarrolla “la tarea de una ciencia histórica que no es un ovillo de hechos puros y simples, sino un grupo contado de hilos que representan la trama de un pasado en la textura del presente”.¹³ Esto significa despojarse de la preeminencia de la genialidad, del culto a la acción particular del gran hombre, para darse vuelta y enfrentar aquello que a través del sufrimiento ha quedado sedimentado en los objetos del mundo cotidiano. Es aquí donde Benjamin ve un modelo en el coleccionista “que se deja guiar por el objeto mismo”,¹⁴ abriendo la puerta para el análisis sobre el uso que hacen de los objetos las experiencias artísticas del surrealismo y el dadaísmo.

Del mismo modo, la actitud del coleccionista quizás plantee un modelo para la dilucidación del encantamiento del mundo tal como es vivida desde el siglo XIX. Promoviendo un modelo de integración del objeto en un sistema diferente al imperante, el coleccionismo muestra la posibilidad de trastocar la ilusión de lo existente como necesario. En efecto, lo decisivo en el arte de coleccionar es “que el objeto es liberado de todas sus funciones originarias (*ursprünglichen Funktionen*), para trabar la relación más estrecha posible con los objetos que le son similares. Esto es diametralmente opuesto a la utilidad y se ubica bajo la categoría remarcable de la completud. ¿Qué es esta ‘completud’? Una tentativa grandiosa por superar el carácter perfectamente irracional de la simple presencia del objeto en el mundo, integrándolo en un sistema histórico nuevo, creado especialmente para este fin, la colección. Para el verdadero coleccionista, cada cosa particular deviene, en este sistema, una enciclopedia que recoge todo lo que se sabe de la época, del paisaje, de la industria, del propietario del que proviene”.¹⁵

El coleccionista libera al objeto de sus relaciones funcionales, con la particularidad de que su mirada reintegra para el objeto apartado de su uso instrumental los detalles de su historia: las personas que lo han poseído, los lugares en los que ha estado ubicado, las relaciones sociales de las que ha participado y de las que da testimonio.¹⁶

¹³ GS II, 2, 479, *Ibid.*, p. 104. [trad. mod.].

¹⁴ GS II, 2, 502, *Ibid.*, p. 131.

¹⁵ GS V, 1, 271, Fragmento H 1 a, 2.

¹⁶ Aparentemente, esta posición sería opuesta a la del alegorista, que busca liberar a las cosas de su contexto para elucidar una significación particular. Sin embargo, como en todas las formulaciones benjaminianas de esta época, se trata de dialectizar ambos términos. En este caso particular, se entiende que “en cada

Con las características propias del coleccionista que han sido brevemente reseñadas aquí, Fuchs sirve a Benjamin para repensar la tradición tal como es asumida por el siglo XIX, abriendo de esta manera el camino para el análisis propio de las transformaciones técnicas en relación con el materialismo histórico: “Fuchs fue uno de los primeros en apresar el carácter particular del arte de masas y en él los impulsos venidos del materialismo histórico (...) El estudio del arte de masas conduce necesariamente a la cuestión de la reproducción técnica de la obra de arte”.¹⁷

5.3. Autenticidad: valor de culto y aura

Luego de esta breve introducción veamos los conceptos alrededor de los cuales se articula el trabajo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Dos constataciones iniciales sirven de base para el análisis de Benjamin y hablan de las influencias centrales en este trabajo: (a) la cita inicial de Paul Valéry (incluida en la versión definitiva) que apunta a resaltar el hecho de que la transformación técnica transforma la noción misma de arte; (b) las reflexiones sobre el marxismo del Prólogo, donde se sostiene que los conceptos introducidos en este artículo no son funcionales a los fines del fascismo.

El ensayo comienza afirmando que sólo en el momento histórico en el que la técnica ha alcanzado un desarrollo que permite la infinita reproducción de copias de una obra, podemos llegar a valorar en su significación real las características propias del arte no-reproducible. Si la obra de arte ha sido siempre susceptible de reproducción, este procedimiento estuvo hasta el siglo XIX vinculado al artesanado. Tal como señala Benjamin, el mundo griego ya conocía las técnicas de reproducción, pero éstas sólo se limitaban a dos: la fundición y el acuñamiento; toda otra producción que no fuera terracota o bronce permanecía como irrepitable. La reproducción mecanizada de la obra de arte inaugura en consecuencia un período nuevo, que encuentra sus etapas de surgimiento en la xilografía, la imprenta, el grabado y la litografía y que alcanza su cenit a través de la técnica fotográfica; “en la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro”.¹⁸ ¿Cuál es la problemática que se instaura por medio del

coleccionista se esconde un alegorista, y en cada alegorista un coleccionista (y esto es más importante que cualquiera de las diferencias que pueda haber entre ellos)” [GS V, 1, 279, Fragmento H 4a, 1].

¹⁷ GS II, 2, 503, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *op. cit.*, p.132.

¹⁸ GS, I, 2, 475, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *op. cit.*, p. 20.

surgimiento de estos nuevos dispositivos? Tal como lo hemos mencionado, sólo en el momento histórico en el que las fuerzas técnicas han alcanzado un grado tal en el que toda obra es susceptible de reproducción y está al alcance del público de manera inmediata, es posible confrontar el pasado para comprender como la noción misma de arte ha sido colapsada. El concepto mismo de autenticidad está dando cuenta de esta transformación:

“Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de reproducción, determinados procedimientos reproductivos, técnicos por cierto, han permitido al infiltrarse intensamente, diferenciar y graduar la autenticidad misma (...) La imagen de una Virgen medieval no era auténtica en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo pasado”.¹⁹

De esta manera, la obra de arte no-reproducible se articula alrededor de cuatro nociones centrales que constituyen su esencia: a) autenticidad: se vincula con todas las condiciones que desde el origen de la obra aseguran su identidad. Se basa en el *aquí y ahora* del original; b) autoridad: vinculada al grado de testificación histórica de la obra; c) tradición: la obra no-reproducible se inserta en un entramado social al que pertenece y en el que encuentra su significación a través del ritual mágico o religioso y d) unicidad: identificada con el acoplamiento de una obra en el contexto de una tradición. Estos cuatro conceptos enmarcan la noción fundamental que ocupa el trabajo: aura, “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.²⁰ Lejanía implica imposibilidad de aproximación, conformación de una instancia intrínseca y separada a la vez de la materia que no se deja apresar en lo inmediato y como tal refiere a elementos propios del culto mágico o religioso. Tal como leemos en la versión francesa del trabajo:

“La forma original de la integración de la obra de arte en la tradición se realizaba en el culto. Sabemos que las obras de arte más antiguas se elaboraron al servicio de un ritual en principio mágico y luego religioso. Ahora bien, es de la más alta significación el hecho de que el modo de existencia de la obra de arte determinada por el aura no se separa jamás de su función ritual. En otros términos: el valor único de la obra de arte ‘auténtica’ se basa en el ritual”.²¹

¹⁹ GS, I, 2, 476, Nota 3, *Ibid.*, p. 21, Nota 3.

²⁰ GS, I, 2, 479, *Ibid.*, p. 24.

²¹ GS, I, 2, 713-714.

¿Cómo debe entenderse entonces el concepto de aura? Tal como señalamos anteriormente en referencia al libro sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, la belleza es para Benjamin indisoluble del velo que la cubre y que permite la permanencia del misterio de la obra aun en su aparición. El velo, en este sentido, “no es otra cosa que el aura”.²² El objeto artístico se construye entonces a partir de esta dialéctica entre su materialidad y aquello que permanece velado; y allí donde prevalece el misterio de lo inaccesible, aparecen inevitablemente características propias del ritual. En una reformulación de la cita preliminar leemos:

“El valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en que tuvo su primer y original valor útil. Dicha función estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado (...) Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía, (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de *l'art pour l'art*, esto es, como una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte 'puro' que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual”.²³

5.4. Reproductibilidad

De acuerdo con lo dicho hasta aquí, es posible afirmar que la adjudicación de autenticidad a una obra no es más que una consecuencia residual de su función ritual. Pero la dinámica irresistible de la técnica provoca que ya no se pueda pensar a la obra de arte como perteneciente a un culto: la reproductibilidad técnica emancipa, de este modo, a la obra artística de esa existencia parasitaria en el rito. En efecto, el aumento de las ocasiones de exhibición provocado por la reproductibilidad técnica apunta directamente al socavamiento del valor de culto de la obra: no se trata simplemente de que una obra ya no es única, sino también de que, al existir múltiples reproducciones de una misma obra, el gran público comienza a tener acceso a ellas, rompiéndose de esta manera el encantamiento que residía en el misterio de la ubicación única. La pintura y la estatuaria, paradigmas del arte aurático, tienen, para Benjamin, la aspiración de ser contemplada por unos pocos, no ofrecen la posibilidad de una recepción simultánea y colectiva. A partir de mediados del

²² GS VII, 2, p. 667.

²³ GS, I, 2, 480-481, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *op. cit.*, p. 26.

siglo XIX, con el auge de los diferentes dispositivos de difusión, el público ya no es simplemente público, sino que configura un mercado al que la obra debe satisfacer. El cine completa definitivamente esta nueva concepción. Tanto en su producción como en su exhibición plantea un vínculo nuevo; ya sea entre el actor y el soporte, o entre el espectador y el producto terminado. En cuanto a su realización, dos aspectos fundamentales son resaltados por Benjamin: el sometimiento del actor a la cámara bajo la forma del *test* óptico y la imposibilidad de acomodar la actuación en referencia al público; ambos apuntan a la destrucción del aura. El actor ya no puede realizar una actuación unitaria: cada plano dura segundos para luego ir a un corte, de manera que en el automatismo de cada toma se despedaza toda posibilidad de unicidad. Una y otra vez el actor vuelve a repetir su actuación, pero ya no lo hace frente a un público que le reconoce, sino frente a un aparato, el engranaje de la cámara.

“Por primera vez –y esto es obra del cine– llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia. La que rodea a MacBeth en escena es inseparable de la que, para un público vivo, ronda al actor que le representa. Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa”.²⁴

En cuanto a la recepción de la obra cinematográfica, el diagnóstico de Benjamin es ambiguo. Encontramos un efecto revolucionario del cine en la presentación de un entramado inconsciente, en la medida en que el espectador cinematográfico no espera sumergirse en la obra través de la contemplación, sino que la obra se sumerja en la masa que conforman los individuos. Ahora bien, el poder liberador de este tipo de recepción planteada por el dispositivo cinematográfico no termina de afirmarse completamente. Consideramos que el propio Benjamin, a pesar de muchas lecturas que se han intentado llevar adelante en la dirección contraria, simplemente se limita a señalar una posibilidad redentora que podría ubicarse en un futuro, sin nunca afirmarla decisivamente en su presente. En este sentido, si bien en el fenómeno cinematográfico se encuentra el grado máximo de cosificación y de sometimiento al aparato tecnológico, es posible considerar que los nuevos medios producen las condiciones necesarias que actúen como despertador

²⁴ GS, I, 2, 489, *Ibid.*, p. 36.

de la conciencia encantada y apunten hacia la acción revolucionaria. El nuevo arte del siglo XX estaría dando cuenta de esta manera de una transformación social que había comenzado a producirse a escala urbana hacía ya muchos años.

“La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa”.²⁵

La posición de Benjamin no es del todo definida y las tensiones al interior de sus planteos son profundas. Aparentemente, la única certeza partiría del hecho de que el cine, en su misma existencia, está poniendo en obra una crítica de las concepciones tradicionales del arte y por esto está funcionando como una herramienta de la autoconciencia del individuo moderno. Más allá de esta constatación, su potencial revolucionario no es afirmada tajantemente en esta época por Benjamin, quizás debido a que ya se había producido un cierto alejamiento de la figura de Brecht que tanta influencia había causado en los primeros años de la década del treinta. Al respecto vale la pena mencionar el siguiente e irónico pasaje:

“A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las ‘estrellas’, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía. Mientras sea el capital quien de en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte. Claro que no discutimos que en ciertos casos pueda hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad. Pero no es éste el centro de gravedad de la presente investigación (ni lo es tampoco de la producción cinematográfica de Europa occidental)”.²⁶

Sin entrar por ahora en las relaciones de arte y liberación, señalamos que el punto clave para Benjamin es que la *performance* del actor está dando cuenta del vínculo

²⁵ GS, I, 2, 505, *Ibid.*; p. 54-55.

²⁶ GS, I, 2, 492, *Ibid.*, p. 39.

naturalizado con el que el trabajador moderno se enfrenta al aparato productivo de la fábrica y a aquel que establece el ciudadano con su entorno social: “El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo”.²⁷

Estas modificaciones ya habían sido adelantadas por la fotografía que, deteniendo el movimiento en un instante, por medio de un artificio, permite ver aquello que no era consciente en el discurrir del tiempo ordinario. Este mismo tipo de actitud frente al objeto es asumida por el dispositivo cinematográfico:

“Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario”.²⁸

5.5. La crítica de Adorno

Luego de tomar contacto con una primera versión del trabajo sobre la reproductibilidad técnica, Adorno envió a Benjamin una extensa y crítica carta el 18 de marzo de 1936. Allí, comienza rescatando positivamente la intención del ensayo: “Lo que en el trabajo me interesa vivamente y cuenta con mi completa aprobación, es aquello en lo que sus intenciones iniciales –la construcción dialéctica de la relación entre mito e historia– parecen imponerse en el ámbito intelectual de la dialéctica materialista: la autodisolución dialéctica del mito, que aquí se apunta como desencantamiento del arte”.²⁹ Luego de esta pequeña introducción y de reseñar las correspondencias de estos temas con sus últimos escritos e intereses, Adorno arremete contra el trabajo de Benjamin:

“ha desligado usted la idea de la obra de arte como configuración tanto respecto de la noción teológica de símbolo como respecto del tabú mágico. Pero me parece

²⁷ GS, I, 2, 503, Nota 29, *Ibid.*, p. 52. Nota 28.

²⁸ GS, I, 2, 499, *Ibid.*, p. 47.

²⁹ Benjamin, W. y Adorno, Th., *Correspondencia 1928-1940*, Edición de Henri Lonitz, Trad. de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Editorial Trotta, Madrid, 1998, p. 133.

cuestionable (...) que ahora transfiera usted sin más a la ‘obra de arte autónoma’ el concepto de *aura* mágica, y le atribuya lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria. No hace falta que le asegure que soy plenamente consciente del elemento mágico de la obra de arte burguesa (tanto menos cuanto que intento una y otra vez descubrir el carácter mítico, en el pleno sentido del término, de la filosofía burguesa del idealismo, a la que se asigna el concepto de autonomía estética). Sin embargo, me parece que el centro mismo de la obra de arte autónoma no cae del lado mítico, sino que –disculpe esta manera tópica de hablar– es en sí dialéctico: entrelaza en sí mismo el momento mágico y el signo de la libertad”³⁰

De esta manera, según Adorno, lo mítico no debe asociarse directamente con la obra de arte autónoma. Al contrario, podríamos decir, que del mismo modo que Benjamin ve en el cine de su época la dominación de las grandes productoras y sus intereses pero al mismo tiempo un oculto índice de liberación en la nueva relación que establecen los espectadores con el producto filmico, debería ver en el arte autónomo, paradigmáticamente ejemplificado por *l’art pour l’art*, una dialéctica entre la persistencia del encantamiento mágico y la presencia de la autoconciencia productora como medio de libertad:

“Por dialéctico que sea su trabajo, no lo es para con la misma obra de arte autónoma; no presta atención al hecho elemental, y que mi propia experiencia musical me hace cada día más evidente, de que precisamente la más extrema consecuencia en la prosecución de la legalidad tecnológica por parte del arte autónomo transforma a éste, y en vez de conducirlo a la tabuización y a la fetichización lo aproxima al estado de libertad, de lo conscientemente fabricado, de lo hacedero”.³¹

Acordando con Benjamin en que el momento aurático de la obra de arte está en extinción, Adorno señala que “la autonomía, es decir, la forma material de la obra de arte, no es idéntica al momento mágico que hay en ella”.³² Benjamin ignoraría este *factum*, volcándose por un rescate sin más de la obra de arte dependiente, ignorando la producción de artistas como Schönberg y Kafka, cuyas obras, no-auráticas para Adorno, se debaten en lucha contra lo mítico. Frente a la romantización de la obra de arte aurática, del culto al genio y a la personalidad en el ritual renovado por el antimodernismo, Benjamin se escaparía por otra suerte de romanticismo, “que confía ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico –del proletariado que es él mismo un producto burgués”.³³ Las palabras de Adorno al respecto son bastante duras: “Usted ha sacado al arte

³⁰ *Ibid.*, p 134.

³¹ *Ibid.*, p 134.

³² *Ibid.*, p 135.

³³ *Ibid.*, p 136.

de los rincones de sus tabúes, pero parece como si temiera la barbarie que así ha irrumpido (...) y se amparase erigiendo lo temido en una especie de tabuización inversa”.³⁴ Consideramos que estas reflexiones de Adorno impactaron fuertemente en Benjamin. Sus consecuencias quedarán grabadas de forma notable en sus trabajos de los años siguientes. En su análisis fisiognómico de la París del siglo XIX, descubrirá tanto la eterna repetición del infierno a la manera de Blanqui como la posibilidad de redención inscrita en las *Correspondencias* baudelairianas. Ahora bien, estas mismas tensiones aparecían ya bosquejadas en la “Pequeña historia de la fotografía” y en el trabajo sobre la obra de arte.³⁵ Tal como hemos visto, la fotografía es el primer medio que ataca frontalmente el entramado aurático de la obra. La técnica misma de la fotografía modificó para siempre lo que hasta ese momento se entendía por arte. Pero el cambio mismo no sucede sin resistencia, incluso allí donde no es más posible, se sigue buscando la identidad que da la unicidad en la tradición.

“En la fotografía, el valor de exposición comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana”.³⁶

³⁴ *Ibid.*, p 136.

³⁵ Adorno afirmaría posteriormente en su *Teoría estética* la relevancia de la “Pequeña historia de la fotografía” por sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en los siguientes términos: “La simple antítesis entre la obra que tiene aura y la reproducida masivamente, al ser tan drástica, descuida la dialéctica que se da entre estos dos tipos. La consecuencia es la adscripción a una concepción de la obra de arte que la convierte en una imitación de la fotografía y que no es menos bárbara que la otra, que la hace proceder del arte artista como creador. Pero hay que añadir que Benjamin no empleó esa antítesis de forma tan antidialéctica al principio, en su “Pequeña historia de la fotografía”, como cinco años después en el antedicho trabajo [en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”]. Mientras que éste toma literalmente de su obra anterior la definición de aura, la obra sobre la fotografía celebra el aura de las primeras fotografías, aura que ellas habrían perdido a través de la crítica –hecha por Atget– de su explotación comercial. Esta última concepción se acerca más a la realidad que la simplificación que le ha permitido alcanzar su éxito posterior al ensayo sobre la reproductibilidad”. Adorno, Th, *Gesammelte Schriften* 7, Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984, p. 89. Versión castellana en *Teoría estética*, traducción de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1982, p. 79 [trad. mod.]. Si bien consideramos que la crítica de Adorno acierta en las falencias del tono general del ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, debemos mencionar que contrasta con el señalamiento de Benjamin que reseñamos a continuación, en el cual se reconoce la dialéctica entre aura y desencantamiento en el seno mismo de la fotografía, y también con el ya indicado comentario sobre el culto a la *personality* promulgado por la industria cinematográfica.

³⁶ GS, I, 2, 485, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *op. cit.*, p. 31.

Los primeros retratos mantienen su aura en tanto la fotografía no estaba vinculada todavía a los medios masivos de difusión. Pero fundamentalmente, se trata aquí del problema de la memoria. Los seres queridos, las personas del pasado, las circunstancias compartidas y las emociones vividas, vuelven en el retrato a la memoria; y la memoria involuntaria, tal como lo reseñaremos en el capítulo siguiente, está para Benjamin inseparablemente vinculada al culto. Este elemento, que hasta aquí parece recibir un juicio puramente negativo, será revalorizado en los escritos posteriores. En este mismo sentido, también la figura del coleccionista será retomada: “El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están tan desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles”.³⁷

³⁷ GS V, 1, 53, “París, Capital del Siglo XIX”, en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999, p. 183.

VI
EL MITO Y LA MODERNIDAD:
UN POETA LÍRICO EN EL APOGEO DEL CAPITALISMO

6.1. El sueño decimonónico

Benjamin dedicó sus últimos años de vida a la escritura de *La obra de los pasajes*, texto que quedaría inconcluso. El proyecto, titulado originalmente *Pariser Passagen. Eine dialektische Féerie*, había sido concebido como una continuación de *Einbahnstrasse* y fue desarrollado desde mediados de 1927 hasta el otoño europeo de 1929. Relativamente dejado de lado por algunos años, sería retomado a comienzos de 1934. Benjamin, ya instalado en París, no lo abandonaría hasta el año de su muerte. Desde la perspectiva metodológica, su objetivo fundamental era –según escribe el propio Benjamin en el convoluto dedicado a la teoría del conocimiento– el de “aplicar a la historia el principio del montaje”, para de esta manera “descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del evento total”.¹ Los pasajes parisinos, los primeros representantes de la arquitectura en hierro del siglo XIX, constituyen un hito fundamental en el campo constructivo de la cultura de su época y abren el camino para el surgimiento del modernismo arquitectónico. Bajo esta perspectiva, los pasajes forman parte de un grupo de fenómenos urbanos –los panoramas, las exposiciones universales, las estaciones de ferrocarril, el afianzamiento de la fotografía como técnica artística, el alcance masivo de los escritores a través del folletín, las reformas edilicias de Haussmann– que modificaron para siempre la experiencia de los habitantes de la ciudad: “la arquitectura –escribe Benjamin– es el testimonio más importante de la mitología. Y la más importante arquitectura del siglo XIX es el pasaje”.² En esta nueva forma espacial, por haber aparecido con la absoluta fuerza de lo nuevo y por haber perdido drásticamente su funcionalidad en los años subsiguientes, se encuentran latentes las esperanzas y sueños de varias generaciones, y, fundamentalmente, se halla cristalizado el engranaje sostenido en el mito del progreso, aquel que con su sombra recubre toda la primera mitad del siglo XX.

Consideramos que la clave del problema se encuentra en la siguiente sentencia que el propio Benjamin postuló como exigencia programática:

“Valorar en la vigilia los elementos oníricos es un ejercicio propedéutico del pensamiento dialéctico. Por eso el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico. Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su

¹ GS V, 1, 575, Fragmento N 2, 6.

² GS V, 2, 1002.

despertar”.³

La intención de Benjamin es diseccionar filosóficamente el dispositivo de ensueño decimonónico en todas sus formas: el comportamiento de los ciudadanos, la utilización de los objetos de la vida cotidiana, la edificación de la ciudad como centro vital. Rolf Tiedemann, editor de la *Obra de los pasajes*, ha señalado que la intención de Benjamin es “tratar el mundo de las cosas del siglo XIX como si se tratara de un mundo de cosas soñadas”.⁴ Ese es el sueño que aún vive el mundo occidental a comienzos del siglo XX, y la única forma de despertar de él es su atravesamiento teórico: “el siglo XIX es el sueño del que se debe despertar, una pesadilla que pesará sobre el presente mientras que su encantamiento no sea roto”.⁵ Se trata entonces de que una fisiognomía materialista entendida como disciplina filosófica descifre el sueño colectivo de la totalidad social a partir del fragmento, del hecho minúsculo, de los mismos productos de la sociedad, percibiendo los monumentos de la burguesía triunfante como ruinas.

De acuerdo a estos elementos, es posible hablar de una conexión “desde el punto de vista metodológico”⁶ entre el proyecto de los *Pasajes* y el escrito sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Si este último artículo reseñaba el modo en que la técnica misma había modificado por completo el concepto de arte, el gran libro sobre el siglo XIX debía dar cuenta de las modificaciones provocadas por las transformaciones sociales del industrialismo en el concepto total de experiencia del hombre moderno. Ahora bien, las señales de este proceso no debían buscarse en los grandes teóricos o ideales de la época, sino más bien en aquellas costumbres y objetos que fueron sustrato de deseos y fantasías en su momento y que luego desaparecieron del imaginario colectivo borrados por el historicismo que ve la historia como un continuo devenir homogéneo y deja de lado todo aquello que no encaje en su modelo explicativo. Es en este sentido que debe analizarse el

³ GS V, 1, 59, “París capital del siglo XIX”, en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999, p. 190.

⁴ Tiedemann, R., “Introduction”, en *Paris, capitale du XIXème Siècle. Le livre des passages*, Éditions du Cerf, Paris, 2000, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ Cf. al respecto Tiedemann, R., “Dialectics at a Standstill”, en Smith, Gary (Ed.) *On Walter Benjamin. Critical essays and recollections*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1995, especialmente pp. 261-263. Benjamin mismo plantea la cercanía entre sus análisis de la *flânerie* y los escritos sobre la narración y el arte reproductible e incluso va más allá de la mera semejanza metodológica: “En su nueva versión, el capítulo sobre el *flâneur*, el único en el que trabajo y refino, intentará integrar, conjugado con sus

mundo de los objetos del siglo XIX como un mundo de objetos oníricos en el que cada uno de los habitantes ha cifrado sus esperanzas, aun cuando estas hayan fenecido arrastradas por el huracán del progreso histórico. Se busca precisamente fijar la atención en esos símbolos ya muertos, convertidos en ruinas, para que hablen sobre aquellos anhelos que no han sido cumplidos; esto es, centrar el análisis no en una esencia por detrás de las cosas, sino en la esencia puesta en la objetualidad de las cosas mismas.

“El capitalismo fue un fenómeno natural por el cual un encantamiento nuevo, lleno de sueños, se abatió sobre Europa, acompañado de una reactivación de las fuerzas míticas”.⁷ La forma mercancía, paradigmática de las relaciones sociales del capitalismo consolidado, presenta lo siempre igual bajo la forma de lo nuevo. Proyectada fantasmagóricamente en los bienes culturales extiende su sombra sobre cada uno de los habitantes de la sociedad moderna. En este sentido, el concepto de fantasmagoría implica la aparición de una antigüedad inmemorial bajo la forma de la última novedad. Frente a este estado de cosas, la poesía de Baudelaire relata la situación del ciudadano inmerso en la ciudad. En su lírica podemos encontrar la intención de interrumpir el curso del tiempo; en ella se encuentra expuesta la dinámica moderna por excelencia, la tensión entre actualidad y antigüedad, interior y exterior, sueño y vigilia, finalmente, entre dominación y redención. Dos razas habitan en la poética baudelaireana, la de Abel y la de Caín, mostrando “el subsuelo sobre el que se apoya el concepto más libre y más comprensivo que tenía Baudelaire de los desheredados. Del antagonismo entre los hermanos bíblicos, hace un antagonismo de dos razas eternamente irreconciliables (...) Caín, antepasado de los desheredados, aparece en ellos como el fundador de una raza, y ésta no puede ser otra que la proletaria”.⁸

Los señalamientos de Benjamin apuntan a recalcar el hecho de que la declinación del valor de culto, la pérdida del aura que es vivida bajo la forma del *shock*, tiene su correlato en esta mitificación del mundo urbano del siglo XIX. Será necesario por lo tanto

homólogos en los *Pasajes*, los temas capitales del trabajo sobre la reproducción y el *Narrador*”. Carta a Gretel Adorno del 26 de junio de 1939, en GB VI, 308.

⁷ GS V, 1, 494, Fragmento K 1a, 8.

⁸ GS I, 2, 523, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 34. Benjamin cita explícitamente el comienzo del poema de Baudelaire *Abel et Caïn*: Raza de Abel, duerme, bebe y come; / Dios te sonríe complacientemente. / Raza de Caín, en el fango / arrástrate y muere miserablemente. [*Race d'Abel, dors, bois et mange; / Dieu te sourit complaisamment. / Race de Caïn, dans la fange / Rampe et meurs misérablement*] Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Paris, 1999, p. 159.

reflexionar sobre dos cuestiones que devienen fundamentales frente a esta situación social: a) la desarticulación del engranaje que, basado en un resurgimiento de apelaciones míticas, intenta llevar adelante la estetización del mundo político basándose en elementos del inconsciente colectivo emergente en el siglo XIX; b) el análisis de las fuerzas de la técnica, la experiencia del *shock* y el desencantamiento del mundo como trampolín hacia una revolución de escala humana que trastoque las relaciones de dominación existentes. En esta dirección, el proyecto benjaminiano aparece sintetizado en el siguiente fragmento:

“Desbrozar los dominios donde sólo la locura, hasta aquí, ha crecido en abundancia. Avanzar con el hacha afilada de la razón, sin mirar ni a derecha ni a izquierda, para no sucumbir al horror que, desde el fondo del bosque primordial (*Urwald*), trata de seducirnos. Cada espacio de tierra debe ser un día desbrozado por la razón, depurado de las malezas del delirio y del mito. Esto es lo que hay que hacer aquí con la tierra fresca del siglo XIX”.⁹

6.2. El proyecto sobre Baudelaire y *La obra de los pasajes*

El segundo quinquenio de la década del treinta encuentra a Benjamin exiliado en París, dedicándose decididamente a los problemas que esta ciudad, como máxima representante del resurgimiento de las fuerzas míticas en el siglo XIX, lleva inscriptos en su fisonomía, y que se encuentran fijados tanto en sus artistas e intelectuales como en sus calles y objetos cotidianos. Benjamin proyecta realizar un libro sobre Baudelaire, bajo encargo del Instituto de Investigaciones Sociales, que debería comprender tres partes. Si la intención inicial de Benjamin era que funcionara como un capítulo del libro de los *Pasajes*, este impulso fue bruscamente descartado y la investigación sobre Baudelaire tomó una dirección hasta cierto punto autónoma. Conservamos el testimonio del propio Benjamin acerca de cual debería ser la estructura de esta obra: la primera parte, “idea e imagen”, plantearía el problema en términos de teoría estética y debería mostrar “la significación determinante de la alegoría en *Las flores del mal*”. La segunda, “antiguo y moderno”, dedicada al amalgamamiento de modernidad y antigüedad, cumpliendo un rol antitético, negaría la primera sección para analizar la producción poética desde el punto de vista de la crítica social. Finalmente, la tercera sección, “lo nuevo y el retorno de lo mismo”, trataría sobre “la mercancía en tanto cumplimiento de la visión alegórica baudelairiana”, es decir, sobre “la mercancía como objeto poético”, absorbiendo la poesía misma en su contexto

social de producción, el capitalismo industrial del siglo XIX.¹⁰ La segunda sección, que sería en definitiva la única en tomar una forma acabada, fue redactada por Benjamin en 1938 con el título *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*. Inmediatamente después de tomar conocimiento del escrito, Adorno criticó duramente el trabajo que, por “referir especialmente a contenidos de orden económico”; por presentar la fantasmagoría “como fisonomía de caracteres sociales” y no “como categoría objetiva filosófico-histórica” carecía de una reflexión dialéctica mediada por el proceso social concebido globalmente.¹¹ Benjamin asume las críticas al trabajo, no sin defenderlo en una carta de los primeros días de diciembre de 1938, y comienza a trabajar en una nueva versión, retitulada *Sobre algunos temas en Baudelaire*. En definitiva, de todo el gran proyecto de Baudelaire, sólo esta parte alcanzaría a ser editada en la revista del Instituto, en enero de 1940 – en el último número publicado en Europa– bajo la forma de un artículo separado. La exposición siguiente se articulará alrededor de los temas planteados en este escrito de Benjamin. Como complemento, serán tratados los siguientes textos: la ya mencionada primera versión titulada *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*; los dos *exposés* que debían servir como presentación general de la *Obra de los pasajes*, uno redactado en mayo de 1935 y presentado bajo el título *París, capital del siglo XIX*, el otro escrito originalmente en francés en marzo de 1935 y del cual no poseemos una edición castellana; los fragmentos agrupados bajo el título *Zentralpark*; finalmente, los fragmentos correspondientes a los convolutos que debían configurar el proyectado libro sobre los pasajes.

6.3. Aura y huella

El concepto de aura, que flota sobre todos los escritos de Benjamin del período, reaparece en el escrito *Sobre algunos temas en Baudelaire*. El análisis de la configuración aurático-cultural, tal como era analizada en el trabajo sobre la obra de arte reproducible se enriquece con algunas determinaciones: el aura, escribe Benjamin, “corresponderá a la

⁹ GS V, 2, 1010.

¹⁰ Sobre el proyecto del libro sobre Baudelaire, especialmente los elementos mencionados en este párrafo ver las cartas a Max Horkheimer del 16 de abril y del 28 de septiembre de 1938, en GB VI, pp. 64-69 y 161-165; así como también la advertencia de los editores de las obras completas en GS I, 3, 1064-1065.

¹¹ Carta de Adorno a Benjamin del 10 de noviembre de 1938. *Correspondencia 1928-1940*, Edición de Henri Lonitz, Traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Introducción de Jacobo Muñoz, Editorial Trotta, Madrid, 1998., p. 269.

experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario”.¹² Baudelaire, quien es para Benjamin el gran poeta de la ciudad de París en el siglo XIX, habría dado cuenta en su obra de la transformación absoluta de esta determinación cultural de la experiencia, que se ve negada a cada momento en la vida cotidiana de los ciudadanos de la gran urbe, que habitan en su doble condición de individuos particulares y miembros de la masa amorfa de transeúntes: “Baudelaire se vuelve contra la multitud. Y lo hace con la cólera impotente de quien se vuelve contra la lluvia o el viento. Tal es la vivencia (*Erlebnis*) que Baudelaire ha pretendido elevar al rango de verdadera experiencia (*Erfahrung*). Ha descrito el precio que el hombre moderno debe pagar por su sensación: la destrucción del aura en la vivencia del *shock*”.¹³ El individuo inserto en una tradición, que participa de los valores de una comunidad, encuentra en los objetos circundantes su propio rostro, entabla una muda comunicación con su entorno bajo el signo del aura: “a la mirada le es inherente la expectativa de ser correspondida por aquel a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida (...) le cae entonces en suerte la experiencia del aura en toda su plenitud”.¹⁴ Ahora bien, este tipo de experiencia es ajeno a la poética baudelairiana. “Lo que esperamos de una mirada humana, jamás lo encontramos en Baudelaire. Describe ojos que han perdido, por así decirlo, su facultad de mirar”.¹⁵

El siglo XIX, rompiendo todo puente experiencial postula, como norma para el comportamiento ordinario, el acercamiento ilimitado de todas las cosas. En este sentido, el concepto de aura encuentra su correlato moderno en la huella: “Huella y aura. La huella es la aparición de una proximidad, sin importar cuan lejos pueda estar aquello que la ha dejado. El aura es la aparición de una lejanía, sin importar lo cerca que pueda estar aquello que la evoca. Con la huella, nos apropiamos de la cosa; mediante el aura, es ella la que se transforma en nuestro amo”.¹⁶ Esta es la huella del detective que persigue la existencia del *flâneur*, que busca apropiarse de las cosas en la más cercana de las proximidades. “La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre. Desde entonces no se aprecia que

¹² GS I, 2, 644, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 161.

¹³ GS I, 2, 652-653, *Ibid.*, pp. 169-170.

¹⁴ GS I, 2, 646, *Ibid.*, p. 163.

¹⁵ GS I, 2, 648, *Ibid.*, p. 165 [trad. mod.].

terminen los esfuerzos por fijarle cósicamente en obras y palabras”.¹⁷ El *flâneur* queda inscripto de esta manera en una dialéctica en la que, por un lado, se siente “observado por todo y por todos, como un verdadero sospechoso”;¹⁸ por el otro, su rastro siempre se pierde en la multitud.

6.4. El *shock* como destrucción de la experiencia: memoria involuntaria y memoria voluntaria

La constatación fundamental de “Sobre algunos temas en Baudelaire” implica el reconocimiento de que el desarrollo histórico que lleva del siglo XIX al XX ha modificado absolutamente la posibilidad de poseer una experiencia tal como era entendida hasta entonces. Baudelaire es en este sentido el poeta moderno *par excellence*, aquel que ha divisado el problema del trastocamiento absoluto de la experiencia tal como era entendida en una sociedad preindustrial; por esta misma razón, su poesía sólo ocasionalmente conserva el contacto con la experiencia del lector, figura típicamente vinculada a las formas narrativas escritas tradicionales. Según Benjamin, frente al reconocimiento de la imposibilidad de recurrir a la experiencia tal como había sido posible hasta entonces, se produjeron diversas corrientes teóricas en el intento de posesión de una experiencia “verdadera”. Ya a fines del siglo XIX, muchos autores se habían percatado de este desplazamiento de la estructura experiencial. Dos líneas interpretativas interesan particularmente a Benjamin. Por un lado, la que comienza con Dilthey y que encuentra su continuación en autores como Klages y Jung que intentaron apoderarse de una verdadera experiencia que se constituía por oposición “a aquella que se deposita en la existencia normalizada y desnaturalizada de las masas sometidas por la civilización”.¹⁹ Estas tentativas, al no partir de la existencia social del hombre y buscar su asidero en la literatura, la naturaleza y la mitología, han culminado favoreciendo el esquema ideológico que ha promovido “el surgimiento del fascismo”.²⁰ Por el otro, la rama que va a conducir el

¹⁶ GS V, 1, 560, Fragmento M 16a, 4.

¹⁷ GS I, 2, 550, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 63.

¹⁸ GS V, 1, 529, Fragmento M 2, 8.

¹⁹ GS I, 2, 608, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 124.

²⁰ Benjamin comparte con Klages la convicción de que la razón discursiva no basta para apresar la verdad en su inmediatez. Sin embargo, sus desarrollos posteriores, como veremos a continuación, van en direcciones diametralmente opuestas. Al respecto cf. Wolin, R., “Experience and materialism in Benjamin’s *Passagenwerk*”, en Smith, Gary (Ed.) *Benjamin. Philosophy, aesthetics, history*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1989.

análisis benjaminiano, cuyo primer eslabón es la filosofía de Bergson. El autor francés, en la misma dirección que Baudelaire aun cuando no haya captado enteramente la determinación histórica de su propia posición y del problema, ha avistado lo relevante de la cuestión. El error de Bergson se produce en el momento en que rechaza toda determinación histórica de la experiencia, ignorando incluso la suya propia, la de la sociedad industrial. Ahora bien, al ubicar en el centro de su análisis a la memoria, ha puesto en evidencia el hecho de que el problema de la experiencia está íntimamente vinculado con el de la tradición: la experiencia se basa en una acumulación que sólo es posible bajo el ala protectora de la tradición en la dirección en que fue trabajada en el trabajo sobre la obra de arte reproducible.

En esta misma línea, Proust ha profundizado los aspectos relevantes de la teoría bergsoniana, al incorporar la memoria involuntaria en lugar de la memoria pura y por sobre la libre elección de la memoria voluntaria en su vinculación con la inteligencia. En este sentido, ha conseguido ubicar dentro del entramado de las condiciones sociales de su época el problema de la experiencia tal como la entendía Bergson. En la interpretación benjaminiana de Proust, el azar del encuentro con un objeto determinado cargado de pasado permite al individuo recibir una imagen de sí mismo y, de este modo, adueñarse de una experiencia propia. De esta manera, el despertar de la memoria involuntaria es vinculada directamente con la configuración aurática:

“Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista. A lo cual corresponden los hallazgos de la memoria involuntaria. (Que por lo demás son irrepitibles: se escapan al recuerdo que busca incorporárselos. Apoyan así un concepto de aura que implica ‘la manifestación irrepitible de una lejanía’. Tal determinación hace transparente el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: de hecho la inaccesibilidad es una cualidad capital de la imagen)”²¹

Según Benjamin, Proust habría intentado restaurar la experiencia del narrador para la modernidad, pero equivocó el camino del azar. El modo de actuación del sujeto proustiano, pone en evidencia “la conjunción de contenidos del pasado individual y contenidos del pasado colectivo en el seno de la memoria”. Ahora bien –continúa Benjamin– “las ceremonias culturales, sus festividades –ausentes en el universo proustiano– permitían una

²¹ GS I, 2, 646-647, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *op. cit.*, pp. 163-164.

fusión siempre renovada de estos dos elementos de la memoria. Provocaban la rememoración de ciertas épocas determinadas y les otorgaban de esta manera la ocasión de reproducirse a lo largo de una vida. Memoria voluntaria y memoria involuntaria dejaban de este modo de excluirse mutuamente”.²² En la misma dirección, Sigmund Freud en su trabajo *Más allá del principio del placer* estableció una correlación entre memoria involuntaria y conciencia. Benjamin señala que lo que Freud expresa como fórmula fundamental, es el hecho de que, en lenguaje proustiano, “sólo puede devenir elemento de la memoria involuntaria aquello que no ha sido expresa y conscientemente ‘vivido’ [erlebt] por el sujeto”. El recuerdo es un hecho elemental que tiende a organizar los acontecimientos de una manera que nunca puede ser aprehendida en la sucesión de eventos del presente. “El *shock* de esta manera amortiguado [a través del recuerdo], detenido por la conciencia, otorgaría al acontecimiento que lo ha provocado el carácter de una vivencia en sentido propio”.²³

“A medida que el elemento de *shock* se hace sentir en las impresiones singulares, la conciencia se defiende de manera más continua contra los estímulos; cuanto más éxito tenga la conciencia en esta tarea, menos penetran las impresiones particulares en la experiencia, y más importante pasa a ser el rol de la vivencia. Finalmente, podríamos decir que la defensa contra el *shock* tiene por resultado específico la asignación al acontecimiento -en detrimento de la integridad misma de sus contenidos- de una situación temporal precisa en la conciencia. Este sería el más alto resultado de la reflexión, que haría del acontecimiento una vivencia”.²⁴

6.5. Fantasmagoría espacial: el *flâneur* y la dialéctica interior-exterior

Sobre la base de estos elementos agrupados en torno a la cuestión de la rehabilitación de la experiencia vinculada a la tradición y la memoria, el problema que se pone en juego para Benjamin en la obra de Baudelaire es el de la fundación de una lírica sobre la experiencia del *shock*, determinante en su obra porque su poética es la del artista que atraviesa en su andar el corazón de las masas que comienzan a constituir su público. La gran urbe es el espacio natural en el que el ciudadano moderno se desenvuelve, el ambiente extraño y familiar en el que su vida se desarrolla. El propio Baudelaire, “lanzado a las

²² GS I, 2, 611, *Ibid.*, p. 128. [trad. mod.].

²³ GS I, 2, 614, *Ibid.*, p. 131. [trad. mod.].

²⁴ GS I, 2, 615, *Ibid.*, p. 132. [trad. mod.].

calles de París, libre de vigilancia, teniendo todo el tiempo disponible se abandona a ese vagabundeo que, desde el punto de vista poético, era el único en saber fecundo”.²⁵

El fenómeno de las masas tal como aparece en el siglo XIX es completamente nuevo en la historia de la humanidad: ya no se trata de una clase o de una colectividad, sino de la masa amorfa de transeúntes, sin ninguna otra cohesión que no sea el mero compartir el espacio público. Ese es el ambiente en el que el *flâneur* se inserta sintiéndose como en su hogar. En efecto, el *flâneur* sólo existe en tanto individuo privado ubicado en el centro de la multitud. Y, sin embargo, ese espectador que discurre por las calles como en un interior en que se encuentra cómodo nunca deja de sentir la extraña presencia de lo enajenado. La actitud dialéctica de las consideraciones sobre el *flâneur* de cara a la multitud es dada entonces en la siguiente dinámica: “si ha cedido a la violencia que lo arrastraba hacia ella, que hacía de él, en tanto *flâneur*, uno de sus miembros, jamás sin embargo ha dejado de sentir el carácter inhumano de esta multitud. En el mismo momento que se hace su cómplice, se separa de ella”.²⁶

Este movimiento de extrañamiento y familiaridad está ligado al modo en que el *flâneur* se relaciona con la ciudad, en tanto ésta “se abre a él como paisaje y lo encierra como habitación”.²⁷ Si la ciudad ya se había presentado como paisaje para el ciudadano en la forma del espectáculo de los panoramas, el París superpoblado de Baudelaire no es nunca “pintado”, dado que la masa es siempre retratada como realidad interior. Ya no hay lugar para el paisaje natural romántico ni incluso para aquellas descripciones aterradoras que Engels expresaba “por provenir de una Alemania todavía provincial”, donde sin dudas jamás había sentido “la tentación de perderse en la marea humana” de los transeúntes. La situación del *flâneur* parisino es completamente diferente, para él “no había nada más natural que abrirse camino en medio de esa masa”. Quizás su antecedente literario deba buscarse en la obra de Poe, que Baudelaire tradujo al francés. *El hombre en la multitud* es uno de los relatos que más tempranamente trata el tema de la aglomeración urbana: esta obra no es, sin embargo, una descripción realista, ya que trata sobre la gente en general sin captar la dinámica de extrañamiento y familiaridad del individuo particular arrojado en ella.

²⁵ Porché, F., *La vida dolorosa de Charles Baudelaire*, traducción de Sylvia Iparraguirre, Taurus, Buenos Aires, 1997, p. 37. Benjamin reseñó favorablemente este libro en 1930. Cf. GS III, 218-219.

²⁶ GS I, 2, 626, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 143. [trad. mod.].

²⁷ GS V, 1, 525, Fragmento M 1, 4.

Como Engels, quien ve en la multitud algo amenazante, los pasantes de Poe también son autómatas. El hombre de la multitud de Poe no es el *flâneur*, que habita en un entorno que le es cómodo y habitual.

El discurrir histórico del siglo XIX da pie para que, en este punto, las consideraciones de Benjamin sobre el *flâneur* en el ámbito de la ciudad lo iguallen con el complejo comportamiento del burgués del capitalismo avanzado en su vivienda:

“Las calles son el departamento del colectivo. El colectivo es un ser en movimiento y agitación permanentes, que vive, experimenta, conoce e inventa tantas cosas entre las fachadas de los inmuebles como los individuos al abrigo de sus cuatro paredes. Los brillantes letreros de esmalte de los comercios son para este colectivo una decoración mural que posee tanto valor, sino más, que una pintura al óleo en un salón a los ojos del burgués. Las paredes con el aviso ‘prohibido fijar carteles’ le sirven de pupitre para escribir; los kioscos de diarios son sus bibliotecas, los buzones sus bronceos, los bancos sus muebles de dormitorio y la terraza del café la ventana en saledizo desde donde puede supervisar sus asuntos. El ambiente donde, sobre la reja, los peones han colgado su chaqueta, es el vestíbulo, y la puerta cochera que de la fila de los paseos conduce al aire libre, es el largo corredor que aterroriza al burgués y que es para ellos el acceso a las habitaciones de la ciudad. El pasaje era, de todas estas habitaciones, aquella que servía de salón. La calle, más que en cualquier otro ambiente, se presenta aquí como el interior familiar y amoblado de las masas”²⁸.

Esta interpenetración de interior y exterior, a partir de la cual el *flâneur* constituye su experiencia, supone la fulgurante aparición de los pasajes parisinos y la absoluta modificación de la fisonomía urbana que ellos propician. “Difícilmente hubiera podido el callejeo desarrollar toda su importancia sin los pasajes (...) en este mundo está el *flâneur* como en su casa (...) Los pasajes son una cosa intermedia entre la calle y el interior (...) El boulevard es la vivienda del *flâneur*, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes”²⁹. Para ubicarnos históricamente en la significación que tuvieron los pasajes y la arquitectura de hierro y vidrio en general, en la insoslayable transformación que produjeron en el ámbito urbano y en las técnicas constructivas, recordemos las siguientes referencias del reconocido teórico de la arquitectura Renato de Fusco:

Estos organismos constructivos generan y se aplican a una tipología edificatoria amplia y variada que se afianza y se desarrolla en pleno siglo XIX; piénsese, por ejemplo, en

²⁸ GS V, 1, 533, Fragmento M 3a, 4.

²⁹ GS I, 2, 538-539, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 51.

los invernaderos, en los mercados cubiertos, en los grandes almacenes, en las estaciones ferroviarias, en las instalaciones para las exposiciones universales (...) Finalmente, las grandes exposiciones (...) reúnen todas estas experiencias en el marco de un gigantismo arquitectónico con el que se pretende asociar el mundo de la industria y del comercio a la confianza optimista hacia un futuro pacífico y progresista para toda la humanidad”.³⁰

En efecto, las exposiciones urbanas coronan para Benjamin el proceso de amalgamamiento entre novedad y antigüedad y son “lugares de peregrinaje al fetiche que es la mercancía”.³¹ En el desdibujamiento absoluto del valor de uso de los objetos en la exposición, el hombre alcanza finalmente las cimas del fetichismo de la mercancía. Ahora bien, siguiendo a De Fusco, podemos echar luz sobre las referencias de Benjamin a la interioridad: “el hecho verdaderamente nuevo de esta arquitectura radica en haber dado origen a una espacialidad interna totalmente inédita”.³² Es esa nueva espacialidad la que Benjamin reconoce y analiza. París es emblemática ya que muchas de sus configuraciones urbanas, como *Les Grandes Halles*, iniciadas en 1853 por Victor Baltard en el marco de las sistematizaciones urbanísticas dirigidas por Haussmann, se convirtieron en modelo para todas las grandes ciudades europeas. Recordemos las siguientes palabras de Benjamin: “El bazar es la última comarca del *flâneur*. Al comienzo la calle se le hizo interior y ahora se le hace ese interior calle. Por el laberinto de las mercancías vaga como antes por el urbano (...) El *flâneur* es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías (...) La ebriedad a la que se entrega el *flâneur* es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores”.³³ En la reformulación del primer trabajo sobre Baudelaire, el diagnóstico benjaminiano asume una forma más acabada sobre este punto: “...y así resultan las fantasmagorías del interior. Para el hombre privado, el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado”.³⁴ Resumiendo, podemos afirmar que en los pasajes y en las nuevas formas constructivas de mediados del siglo XIX encontramos una espacialidad interna totalmente inédita, en la que el *flâneur* vaga en un interior poblado de productos que se le ofrecen a la mirada. Cada mercancía es expuesta a sus ojos, sintiéndose como en el living de su casa. Cada producto es presentado a él como

³⁰ De Fusco, R., *Historia de la arquitectura contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 1996, pp. 32-35.

³¹ GS V, 1, 50, “París, capital del Siglo XIX”, en *op. cit.*, p. 179.

³² De Fusco, R., *op. cit.*, p. 36.

³³ GS I, 2, 557, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 71.

³⁴ GS V, 1, 52, “París, capital del Siglo XIX”, en *op. cit.*, p. 182.

la última novedad, pero en su conformación se halla la más infernal repetición de lo siempre igual.

6.6. Fantasmagoría temporal: el jugador y el trabajador industrial

El trastocamiento de la dimensión espacial a través de la vivencia del *shock* que tiene el transeúnte en la multitud encuentra su correlato temporal en la vivencia del obrero industrial frente a la maquinaria fabril. La industria moderna reproduce en su estructura la aparición de lo nuevo en lo siempre igual: cada gesto del operario es estrictamente idéntico al anterior y por esto cada movimiento aparece desligado del anterior, desmembrado de toda organicidad en el proceso productivo. La producción en masa hace visible para los sentidos, por primera vez en la historia, el eterno retorno de lo mismo.³⁵ El trabajador industrial asalariado sufre un tipo de seccionamiento del tiempo muy particular, que se amalgama con el proceso de reformas edilicias llevado adelante por Haussmann: ruina y obra se confunden en la fisonomía urbana, evidenciando una convergencia de pasado y presente, de antiguo y moderno, en la caducidad de lo presente. De esta manera, la ciudad misma en su disposición espacial alberga una fantasmagoría temporal. Este modelo del trabajador, en su carencia absoluta de contenido bajo la forma de la automatización y la reacción refleja es repetido en el gesto del jugador, figura a la que Baudelaire le ha dedicado diversos poemas:

“Los gestos que provoca el proceso automático de trabajo en ellos [en los trabajadores asalariados de las fábricas] se encuentran también en el juego, que exige un rápido movimiento de la mano para realizar la apuesta sobre el paño o para arrojar una carta (...) Si cada gesto del trabajador que acciona la máquina no tiene ninguna vinculación con el precedente, es justamente porque no consiste en otra cosa más que en la estricta repetición”.³⁶

Baudelaire, en *Le Jeu* legó, para Benjamin, una definición del hombre moderno. En la figura del jugador, vio la forma típicamente moderna de un personaje heroico. Ahora bien, como héroe moderno, el jugador no se ubica sin embargo en la órbita del deseo propia de la unicidad de la *Erfahrung*, sino que su accionar está desencajado del espacio de la realización efectiva de una meta. Aún cuando su objetivo en tanto jugador sea el de ganar la

³⁵ Cf. el fragmento 32 de *Zentralpark* en GS I, 2, 680.

partida, “su aspiración por ganar no es un deseo en el sentido propio del término. Quizás se trate en el fondo de una avidez, quizás de una sombría resolución. En cualquier caso, el jugador está en una disposición de espíritu tal que la experiencia (*Erfahrung*) no le sirve demasiado. Ahora bien, el deseo pertenece al orden de la experiencia (*Erfahrung*)”.³⁷ De esta manera, el juego priva de todo poder a los órdenes de la experiencia y la apuesta es sólo un medio más de ubicar a los eventos en la órbita del *shock*, de sustraerlos de toda conexión extraída de la experiencia. Esta actitud es además paradigmática porque reproduce la actuación del gran capital, ya que “para la burguesía misma los eventos políticos han tomado fácilmente la forma de golpes de suerte en una mesa de juego”.³⁸ La especulación financiera de los grandes burgueses no es más que otro síntoma de esta fantasmagoría temporal en la que está inmerso el jugador. Baudelaire mismo debe ser ubicado entre esos personajes: en *Le Jeu*, “el poeta no juega personalmente. Está sentado en un rincón, tan desdichado como los jugadores. Es, como ellos, un hombre que ha perdido su experiencia, un moderno”.³⁹

Retomando la problemática urbana, Benjamin plantea un emparejamiento de las figuras del *flâneur* y de los personajes detectivescos característicos de la literatura decimonónica. La masa aparece entonces como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores, ya que “el contenido social originario de las historias detectivescas es la desaparición de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad”.⁴⁰ A través de la fuerte influencia de Poe, la poesía de Baudelaire habría recogido este aspecto de la vida urbana. El soneto *À une passante* es testimonio de esta afinidad de tratamiento. La multitud, si bien no es presentada como cobijo para el criminal, es el remanso en que el amor se le escapa al poeta. En la interpretación benjaminiana, el encantamiento del ciudadano moderno es el “amor de la última mirada”, un adiós hasta nunca. “El soneto nos presenta la imagen del *shock*, o, más bien, aquella de la catástrofe. Y sin embargo, debido al sobrecogimiento que provoca en él, toca al poeta en su parte más íntima”.⁴¹ Tenemos entonces aquí una apertura para el discernimiento de la intención de Benjamin: incluso el

³⁶ GS I, 2, 633, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 150. [trad. mod.].

³⁷ GS I, 2, 634-635, *Ibid.*, p. 151. [trad. mod.].

³⁸ GS I, 2, 635, Nota, *Ibid.*, p. 151, Nota. [trad. mod.].

³⁹ GS I, 2, 636, *Ibid.*, p. 153. [trad. mod.].

⁴⁰ GS I, 2, 546, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 58. [trad. mod.].

⁴¹ GS I, 2, 623, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 140. [trad. mod.].

sentimiento amoroso más fuerte se juega trastocado por la imposibilidad de elaborar una experiencia de carácter totalizante. Incluso allí donde el poeta verdaderamente siente el amor, lo siente bajo la forma de la vivencia del *shock*, como momento irrepetible, pero también como imposible de ser inscripto en un marco global. De esta manera, la verdad de la experiencia del hombre moderno se presenta sólo en tanto su acción está recubierta por el velo de la masa, a través del cual ve su realidad. “La masa era el velo en movimiento a través del cual Baudelaire veía París (...) En el soneto *À une passante*, ninguna fórmula, ninguna palabra menciona explícitamente a la multitud. Y es ella sin embargo la que sostiene todo el poema, así como el viento empuja al velero”.⁴² Ciertamente, en los *Tableaux Parisiens* la multitud aparece bajo la forma del misterio. La masa “es en el laberinto de la ciudad, el último laberinto, el más impenetrable. Gracias a ella, trazos ctónicos hasta entonces desconocidos se imprimen en la imagen de la ciudad”.⁴³ Este es el camino por el que, según Benjamin, la complejidad del siglo XIX debe ser apresada, en su absoluta alteridad e identidad, para de este modo encontrar la verdad del ciudadano del siglo XIX en el conjunto conformado por la individualidad velada por la multitud.

6.7. Eterno retorno y *Correspondencias*: la dialéctica de mito y liberación

Las correspondencias baudelairianas establecen, para Benjamin, un espacio autónomo en el que los acontecimientos se separan del tiempo vivencial; plantean la existencia de una concepción de la experiencia que incluye elementos culturales. “Lo esencial es que las correspondencias fijan un concepto de experiencia que incluye elementos culturales. Sólo al apropiarse de esos elementos pudo Baudelaire medir plenamente lo que significaba el descalabro del que, como moderno, fue testigo”.⁴⁴ Las correspondencias implican de esta manera la rememoración como actividad excluyente; pero no de un modo azaroso como en la obra de Proust. La memoria involuntaria es desplazada; Baudelaire “ha reunido los días de rememoración para hacer de ellos un año espiritual” sin encontrar igualmente la satisfacción propia de la identificación en el culto: *Les Fleurs du Mal* no tendrían la

⁴² GS I, 2, 622, *Ibid.*, p. 139. [trad. mod.]

⁴³ GS V, 1, 559, Fragmento M 16, 3.

⁴⁴ GS I, 2, 638, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 154.

relevancia que poseen si no fuera porque son poemas consagrados “a la ineficacia de ese consuelo, al fracaso de ese fervor”.⁴⁵

Le Printemps adorable a perdu son odeur! El verso de Baudelaire expone el desesperado intento por apresar lo ideal en un olor y en ese movimiento la triste desesperanza del sujeto moderno que, por no poder ya poseer ninguna experiencia auténtica, carece de consuelo alguno. La visión baudelairiana se funde aquí con las reflexiones del socialista utópico Blanqui, quien presenta “una visión infernal”⁴⁶ del mundo. La imagen de Baudelaire se mezcla entonces con la de Blanqui y la concepción de la historia como un infierno siempre renovado. La intención de Benjamin es esclarecer los modos en los que esta convergencia tiene lugar.⁴⁷ Tal como lo referíamos sobre el encantamiento de la mercancía urbana, “la vida bajo el imperio mágico del eterno retorno procura una existencia que no abandona el elemento aurático”.⁴⁸ “Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la conciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, como un espejo en otro, en el halo de lo siempre-otra-vez-igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la ‘historia de la cultura’ en la que la burguesía paladea su falsa conciencia”.⁴⁹

Ahora bien, si el eterno retorno es la forma fundamental de la conciencia mítica, el matiz introducido por Baudelaire atañe a la dialéctica histórica de su aparición en la modernidad: “Lo moderno es un acento capital de su poesía. Con el *spleen* hace pedazos el ideal (*Spleen et Idéal*). Pero lo moderno cita siempre la protohistoria (*Urgeschichte*). Lo cual sucede por medio de la ambigüedad propia de las circunstancias y los productos de esa época. La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en suspenso. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por lo tanto, una imagen onírica. La mercancía considerada absolutamente, es decir, como fetiche, otorga una

⁴⁵ GS I, 2, 641, *Ibid.*, pp. 157-158 [trad. mod].

⁴⁶ GS V, 1, 169, Fragmento D 5a, 6. Cf. Blanqui, L.-A., *L'éternité par les astres*, Editions Slatkine, Paris-Genève, 1996.

⁴⁷ Carta a Max Horkheimer del 6 de enero de 1938 [GB, VI, 9-12].

⁴⁸ GS V, 1, 177, Fragmento D 10a, 1.

⁴⁹ GS V, 1, 55, “París capital del siglo XIX”, en *op. cit.*, p. 186.

imagen de este género, igualmente que los pasajes, que son a la vez calle y vivienda, y que la prostituta, que es en una misma persona vendedora y mercancía”.⁵⁰

El mito del progreso se erige en la eterna repetición de lo mismo bajo la forma de la novedad, la perpetuación de la opresión en el traje del último adelanto técnico. Quizás entonces en el esplendor mismo del capitalismo pueda hallarse la respuesta para comprender el horror del totalitarismo del siglo XX y su intento de eternización de lo infernal: una exposición acabada de la urbanidad del siglo XIX daría finalmente una visión del infierno. Al respecto, Ricardo Forster ha señalado que “el infierno, al contaminar todas las esferas de la vida, se borra, literalmente, de la conciencia de los hombres, se convierte en vivencia cotidiana, es decir, indiscernible como experiencia del mal”.⁵¹ La catástrofe no es la regresión a un estadio anterior y degradado de la historia, sino la permanencia de las cosas tal cual están.

Estas características aparecieron anteriormente en el análisis de la alegoría como ruina de *El origen del drama barroco alemán*. Allí, uno de los elementos que distingue al *Trauerspiel* de la tragedia es el lugar que ocupan en la representación los accesorios escénicos. Inmerso en el contexto de la cristiandad, el drama barroco habría puesto en el centro de su problemática al mundo de las cosas. Este aparece enmudecido y cargado de melancolía, pero también amenazante y opresivo: “La fatalidad no sólo se reparte entre los personajes, sino que opera igualmente en las cosas (...) Pues hasta la vida de las cosas, que están muertas sólo en apariencia, adquiere poder sobre la vida humana, una vez que ésta ha quedado reducida a la condición de mera criatura”.⁵² Esta es la problemática central del siglo XIX: frente al desencantamiento del mundo, las cosas, al igual que los autómatas, están recubiertas de un halo vital que actúa subterráneamente en el inconsciente colectivo.

“En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria (*Urgeschichte*), es decir de una sociedad sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces”.⁵³

⁵⁰ GS V, 1, 55, *Ibid.*, p. 185.

⁵¹ Forster, R., *Walter Benjamin y el problema del mal*, Editorial Altamira, Buenos Aires, 2001, p. 119.

⁵² GS I, 1, 311, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 123.

⁵³ GS V, 1, 47, “París capital del siglo XIX”, en *op. cit.*, p. 175.

París se erige como el representante más claro de la fetichización de la mercancía en el siglo XIX, pero en la ciudad todavía respiran los muertos de la Comuna. En sus calles brillan las obras del capitalismo triunfante sobre los restos de la clase obrera. Pero las avenidas de Haussmann son también el documento desde el que hablan las barricadas para cuya disuasión fueron realizadas las grandes modificaciones urbanas. En el sueño decimonónico duermen también, aguardando un despertar, las esperanzas de redención. Quizás esta sea el mensaje cifrado en las *Correspondencias* baudelairianas. Ellas establecen un espacio autónomo en el que los acontecimientos se separan del tiempo vivencial; recordando el ideal por detrás del *spleen*, plantean la existencia de una concepción diferente de la experiencia. Las correspondencias implican de esta manera la rememoración como actividad excluyente; pero ya no se trata de una memoria histórica inscrita en el discurrir temporal, sino de la detención de éste. No es el presente el que interroga al pasado con sus esquemas y estructuras para encontrar algo de sí mismo, sino el pasado el que habla con el hilo de voz de los oprimidos, recordando sus luchas y derrotas. En la ineficacia misma del consuelo, surge una chispa de redención.

VII
POLÍTICA Y TEOLOGÍA:
LA FILOSOFÍA EN OPOSICIÓN AL MITO

7.1. Romanticismo y surrealismo

Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX dieron cuenta para Benjamin de un nuevo tipo de experiencia y el surrealismo, ocupó entre ellas una posición privilegiada. En efecto, las producciones del movimiento no pueden ser consideradas como meras obras de arte: “el surrealismo ha proclamado la muerte del arte para volcarse programáticamente sobre las formas mismas de la experiencia”.¹ Este es el espacio que había sido delineado por la obra lírica de Baudelaire: señalando la ciudad como ámbito de la multitud, la multitud como velo del individuo y el absoluto trastocamiento de la experiencia particular, el poeta habría dado los primeros pasos en la dirección de un devenir autoconsciente del arte en cuanto a su relación con la sociedad que lo produce, proceso que culminaría con la desintegración misma de la noción de arte en las poéticas de las “vanguardias históricas”.

El surrealismo, en este sentido, es visto por Benjamin como el movimiento fundamental en el despertar del sueño decimonónico. Recordamos que este sueño no pertenece al mundo de la fantasía, sino que es un sueño que se sueña despierto, es el sueño que encanta cada uno de los objetos y espacios de la ciudad moderna; no es tampoco un fenómeno natural, sino que es históricamente construido. Esta perspectiva cancela la unilateralidad de los conflictos psíquicos individuales en favor de una visión del mundo onírico como expresión de la relación del sujeto moderno con el mundo de los objetos. El elemento que interesa aquí es que la mirada de Benjamin se posa sobre las cosas caídas en desuso, de las que simplemente quedan sus esqueletos vacíos en los que ya no habitan las expectativas de las que fueron objeto. Este es el aspecto que muestra el mundo de las cosas al sueño: el *kitsch*, el mundo cotidiano transformado, pasado de moda, vaciado de todo contenido experiencial. “Los surrealistas con seguridad están menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas. En el matorral de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos. La suprema mueca de este árbol totémico, la última de todas, es el *kitsch*”.² El *kitsch* es la quintaesencia de la modernidad porque provoca el máximo acercamiento a las cosas, la demanda por excelencia del sujeto de la sociedad contemporánea a Benjamin. El arte de vanguardia, al incorporar el objeto *kitsch* en la forma artística, provoca el completo colapso de la noción de arte y evidencia el proceso que la técnica había comenzado a

¹ Ibarlucía, R., *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 19.

² GS II, 2, 621-622, “Onirokitsch. Glosa sobre el surrealismo”, en Ibarlucía, R., *op. cit.*, p. 113.

desarrollar cincuenta años antes. Este implica el resquebrajamiento absoluto de todas las características de la obra de arte aurática: la unicidad, la inserción en la tradición, la lejanía de la contemplación. En los términos de “Onirokitsch”, “lo que llamábamos arte sólo comienza a dos metros del cuerpo. Pero ahora, en el *kitsch*, el mundo de las cosas vuelve a acercarse al hombre; se deja agarrar en un puño y conforma al fin en su interior su propia figura”.³

En efecto –escribe Tiedemann– Benjamin “no buscaba la esencia oculta detrás de las cosas, o más allá de ellas, y sabía que ella se encontraba al contrario en las cosas mismas. Los surrealistas, habían sido los primeros en haber descubierto el mundo específico de las cosas del siglo XIX y en haber visto en ellas la mitología moderna a la cual Aragon consagra el prefacio del *Paysan de Paris* y de la cual *Nadja* de Breton es la expresión artística más acabada”.⁴ El énfasis del análisis no se encuentra entonces en los efectos oníricos del surrealismo, sino en el carácter objetual mismo del sueño. En esta dirección, Adorno señala a Benjamin en una carta del 6 de noviembre de 1934 que *Les vases communicants* de Breton “se vuelve contra la interpretación psicológica del sueño, defendiendo enérgicamente su interpretación a partir de las imágenes objetivas; y parece otorgar a éstas un carácter histórico clave”.⁵ Los surrealistas están cambiando la faz del mundo. Enfocando su atención en los objetos “pasados de moda, rotos, inutilizables, casi incomprensibles, perversos”,⁶ promueven el desencantamiento absoluto del mundo onírico del capitalismo avanzado. La posibilidad de la creación de esta nueva mitología supone por lo tanto la mediación de la razón: avanzando sobre el objeto mismo, el surrealismo rompe con la persistencia forzada del aura, que en la sociedad técnica sólo puede hablar de la estetización de la vida política.

Benjamin se ocupa de señalar repetidas veces que este es el problema de quedarse unilateralmente con el aspecto onírico de la práctica surrealista: confundir al surrealismo con una apelación al sueño sin las mencionadas determinaciones, implica insertar al movimiento en el magma de la valoración romántica del mundo onírico, en el que pierde

³ GS II, 2, 622, *Ibid.*, p. 114.

⁴ Tiedemann, Rolf, “Introduction”, a *Paris, Capitale du XIXème Siècle. Le Livre des Passages*, Éditions du Cerf, Paris, 2000, p. 14.

⁵ Benjamin, W. y Adorno, Th., *Correspondencia 1928-1940*, traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Madrid Editorial Trotta, Madrid, 1998, p. 68.

⁶ Breton, A., *Nadja*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, p. 138.

toda su determinación. Este es el dispositivo que activa el modernismo reaccionario, que, en su búsqueda de encantamiento del mundo político, intenta hacer pie, mediante una compleja y la mayoría de las veces forzada recepción, en el pensamiento romántico, que en su apelación a las “fuerzas elementales” pretende una refundación de la nación alemana. Estas son las fuerzas elementales que es necesario desenmascarar para Benjamin, ya que por detrás de su aparición se encuentra el ensueño más profundo. La lectura antimodernista del romanticismo oculta este nuevo encantamiento bajo fórmulas grandilocuentes. Su solución al problema aparece en los términos de la estetización política, una continuación del encantamiento burgués del mundo signado ahora por el más profundo irracionalismo. Recordemos al respecto las primeras líneas de *Onirokitsch*: “Ya no se sueña con la flor azul. Quien hoy despierte como Enrique de Offerdingen debe haberse quedado dormido”.⁷ Ya no es posible la huida del mundo, la larga peregrinación a la noche. Se trata entonces de abordar el mundo onírico de la manera en que lo hace el surrealismo, en la cercanía que muestra al objeto en su aislamiento, poniendo en evidencia el sistema ficcional de asignación de significados de la burguesía triunfante.

Ahora bien, el mundo de las cosas caídas está hablando en esta dirección, en la que quizás sea posible atisbar una esperanza de redención mediante la exposición de “las energías revolucionarias que se manifiestan en lo ‘anticuado’, en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola de los salones, en las ropas de hace más de cinco años, en los locales de reuniones mundanas que empiezan a no estar ya en boga”.⁸ Se trata entonces de la posibilidad de ubicar la experiencia surrealista en beneficio de la acción política: “Antes que estos visionarios e interpretes de signos, nadie se había percatado de cómo la miseria (y no sólo la social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario”.⁹

⁷ GS II, 2, 620, “Onirokitsch”, en Ibarlucía, R., *op. cit.*, p. 79.

⁸ GS II, 1, 299, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Ediciones Taurus, Buenos Aires, 1999, pp. 48-49.

⁹ GS II, 1, 299, *Ibid.*, p. 48.

7.2. Símbolo y alegoría.

Peter Bürger ha puesto en evidencia la especial afinidad que une al concepto benjaminiano de alegoría con el arte de vanguardia, con las obras de arte inorgánicas. Y no sólo permanece en esta equiparación: para Bürger, “se puede entender sin violencia el concepto de alegoría de Benjamin como una teoría del arte de vanguardia (inorgánico)”.¹⁰ Bürger plantea un esquema para entender este concepto de alegoría que entronca cuatro características diferentes: a) su carácter fragmentario en oposición al símbolo orgánico; b) la recreación de sentido, distinta a la de su contexto original, a partir de la reunión de estos fragmentos; c) su configuración como expresión de la melancolía y d) la representación de la historia como decadencia. De este modo, la alegoría reúne para Bürger “dos conceptos de la producción de los estético, de los cuales uno concierne al tratamiento del material (separación de las partes de su contexto) y el otro a la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido), con una interpretación de los procesos de producción y recepción (melancolía en los productores, visión pesimista de la historia en los receptores)”.¹¹ Quizás en este sentido debe entenderse la actitud de Benjamin frente al mundo de la mercancía, igualándola con una alegoría en permanente transformación de significados. Quizás entonces, la actitud del materialista histórico deba asimilarse a la del alegorista del *Trauerspiel*. Recordemos entonces el planteo de Benjamin en la sección “Alegoría y *Trauerspiel*” del libro sobre el barroco alemán.

Allí, el diagnóstico frente a la situación contemporánea de la filosofía del arte es claro y contundente: “la filosofía del arte lleva más de un siglo sufriendo bajo el dominio de un usurpador que se hizo con el poder durante la confusión provocada por el Romanticismo. La estética romántica, en su búsqueda de un conocimiento deslumbrador (y, en definitiva, no vinculante) del absoluto, dio carta de naturaleza en las discusiones más elementales de teoría del arte a un concepto de símbolo que con el genuino no tiene en común más que el nombre (...) este abuso tiene lugar siempre que en la obra de arte la ‘manifestación’ de una ‘idea’ se considera un ‘símbolo’. La unidad del objeto sensible y el suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre la manifestación y la esencia”.¹² Si bien no hay una referencia explícita en el texto de

¹⁰ Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997, p. 130.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² GS I, 1, 336, *El origen del drama barroco alemán*, Ediciones Taurus, Madrid, 1990, pp. 151-152.

Benjamin, este tipo de configuración simbólica aparece construida específicamente en la *Filosofía del arte* de F.W.J. Schelling. Allí encontramos una teoría de la belleza como compenetración de realidad e idealidad:

“Hay belleza siempre que se tocan la luz y la materia, lo ideal con lo real. La belleza no es ni lo general o ideal (esto = verdad), ni lo meramente real (lo real en la acción), por lo tanto es la plena compenetración o fusión de ambos. Hay belleza allí donde lo particular (real) está tan adaptado a su concepto, que éste, en tanto infinito, ingresa en lo finito y es contemplado *in concreto*. Con esto lo real en que aparece el concepto se va pareciendo verdaderamente e igualándose al prototipo, a la idea, en que lo general y lo particular están en una identidad absoluta. Lo racional en tanto racional se hace, al mismo tiempo, aparente, concreto”¹³.

Schelling reconstruye la oposición entre símbolo y alegoría en términos de manifestación de lo divino en lo concreto y señalamiento de lo concreto hacia lo divino. Cada uno de los términos representa dos modelos históricos de poesía que se vinculan con la posibilidad de surgimiento de una nueva mitología. La poesía antigua es presentada como finita, cerrada, real, representante del universo como naturaleza, como una unidad indivisa de finito e infinito, vinculada a la sublimidad y a una religión comunitaria, finalmente, simbólica. La poesía moderna, es decir para Schelling, la poesía surgida con el advenimiento del cristianismo y la disolución del mundo griego, tiene en oposición las siguientes características: es infinita, abierta e ideal, representa al universo como historia, suprime la oposición de finito e infinito, se relaciona con la belleza y la religión revelada; es alegórica. En el proyecto de Schelling por dotar al mundo moderno de una mitología de la que carece, propósito en el que acuerdan desde los jóvenes Hegel y Hölderlin en el texto de su *Programa de sistema más antiguo del idealismo alemán*, hasta los románticos Friedrich Schlegel y Novalis, su resolución va a asumir una configuración particular que podría asimilarse con el concepto inauténtico de símbolo al que Benjamin intenta oponerse. En su análisis de la poesía cristiana, Schelling le adjudica muchas significaciones y valoraciones positivas. Sin embargo, el problema de esta poesía, su incapacidad de configurarse como mitología, radica en la persistencia alegórica, en la permanencia de la referencia de lo finito a lo infinito que impide la, según Schelling, necesaria manifestación de lo sagrado en lo concreto. La poesía cristiana culmina de esta manera inevitablemente en

¹³ Schelling, F. W. J., *Filosofía del arte*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1949, p. 33.

misticismo. Por lo tanto, es imperante para su época la simbolización de la poesía cristiana de manera de retomar aquellos elementos de la poesía antigua que fueron siendo desplazados por la historia: en particular la idea de una religión comunitaria.

Luego de este recorrido, es posible entender con mayor precisión los intereses de Benjamin al momento de escribir las mencionadas líneas del libro sobre el *Trauerspiel*. Lo bello simbólico, opera en definitiva como el complemento de la teoría del arte para la restauración de aquel viejo orden griego. Mencionamos anteriormente como este dispositivo comenzó a funcionar, y fue puesto en evidencia explícitamente por Benjamin en “Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerel *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*”. En este momento, encontramos aquí una nueva reformulación del problema en los términos estrictos de una filosofía del arte que intenta presentar lo bello, en cuanto creación simbólica, formando un todo continuo con lo divino.

Ahora bien, ya en el mismo romanticismo, en un texto absolutamente contemporáneo a la *Filosofía del arte* de Schelling, podemos encontrar una reflexión sobre el arte y una referencia a la nueva mitología alternativas. Este es el camino planteado por Friedrich Schlegel, autor muy caro a Benjamin, quien fue el primero en revalorizar su obra prácticamente olvidada. En su *Dialogo sobre la poesía*, publicado originariamente en la revista *Athenäum* en 1800, encontramos algunos elementos muy interesantes para nuestro análisis. Allí, si bien las analogías con el texto de Schelling son muchas -el tono del texto no deja en ningún momento de expresar la misma nostalgia por la antigüedad perdida, por su cohesión comunitaria y religiosa, por su poeticidad unitaria-, la filosofía del arte que presenta Schlegel como respuesta al problema de la nueva mitología se diferencia claramente del planteo de Schelling al menos en un punto: el rol asignado por cada uno al símbolo y la alegoría. Según Schlegel, el idealismo ha dado la autoconciencia al sujeto moderno; de ella debe surgir una nueva mitología. Sólo en el realismo absoluto en permanente construcción de la *poesía universal progresiva* una nueva mitología encontrará su concreción. Pero esta producción de belleza, nunca será para Schlegel la manifestación de lo infinito en lo finito a la manera simbólica, sino el señalamiento del mundo hacia lo suprasensible propio de la alegoría: “Toda belleza es alegoría. Lo más elevado, puesto que es inefable, se puede decir sólo alegóricamente”.¹⁴

¹⁴ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, p. 127.

Consideramos que esta es una tradición alternativa, y que posiblemente sea en la que Benjamin está pensando al momento de escribir *El origen del drama barroco alemán*. Sobre ella parece montarse también su análisis de la alegoría en el mundo del siglo XIX. Pero avancemos un poco en el desarrollo. Según Benjamin, las obras emblemáticas, literarias y gráficas del Barroco son “los documentos auténticos de la concepción alegórica del mundo en su manifestación más moderna [...] La alegoría (...) no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura”.¹⁵ Ahora bien, la categoría que opera decisivamente en la relación entre el símbolo y la alegoría es su dimensión temporal:

“Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado”.¹⁶

El barroco lega de esta manera una visión alegórica del mundo que evidencia una exposición de la historia en el sentido de la criatura, una visión que sólo puede formularse como exposición de la brecha infranqueable entre el mundo sensible y el suprasensible, como evidencia de la imposibilidad de hermanar naturaleza y realización histórica, como visión secular de la historia en tanto catástrofe:

“La fisiognomía alegórica de la naturaleza-historia, que sube al escenario con el *Trauerspiel*, está efectivamente presente en forma de ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable. Con ello la alegoría reconoce encontrarse más allá de la categoría de lo bello”.¹⁷

7.3. Resignificación de la dialéctica entre mito y liberación en la poética de Baudelaire

Dos caminos se abren luego del análisis expuesto. Por un lado, la resignificación de la dialéctica entre mito y liberación en la poética de Baudelaire; por el otro, la consideración

¹⁵ GS I, 1, 339, *El origen del drama barroco alemán*, Ediciones Taurus, Madrid, 1990, p. 155.

¹⁶ GS I, 1, 343, *Ibid.*, pg. 159.

¹⁷ GS I, 1, 353-354, *Ibid.*, pg. 171.

de la historia como catástrofe y de la visión alegórica como paso hacia la teología¹⁸ revisada por Benjamin en las *Tesis sobre filosofía de la historia*.

De la misma manera que lo fue el siglo XVII, el Segundo Imperio se caracteriza por ser un período de restauración contrarrevolucionaria. Ahora bien, en el análisis de Benjamin, la teoría de la tristeza melancólica del libro sobre el barroco es resignificada en sus consideraciones sobre la obra baudelairiana y el sueño decimonónico en los términos de una teoría del tedio en el siglo XIX.¹⁹ Tal como hemos señalado anteriormente, la permanente repetición de los gestos, ya sea del trabajador en la fábrica, ya sea de las clases dirigentes en su despacho gubernamental, lleva al hastío permanente de lo siempre igual. La figura del interior es la forma paradigmática de este tedio, que de este modo es reconstruido a través de una determinación melancólica.

Recordemos ahora que los pasajes parisinos crearon una interioridad completamente novedosa en el centro del espacio público. Entonces podremos establecer un vínculo entre la melancolía, el tedio y la poética baudelairiana: “a la inconsistencia de la ciudad, Baudelaire le opone –como el poeta barroco– la continuidad de su melancolía, a la falta de solidez de los edificios, el peso de piedra de sus recuerdos”.²⁰ El *flâneur* que vaga por la ciudad, que se adentra en los pasajes y su mundo inagotable de mercancías es, en última instancia, el gran melancólico barroco transplado en la ciudad industrial del siglo XIX; y la alegoría baudelairiana probablemente sea el fruto de la desvalorización de los objetos devenidos mercancías. De la misma manera que los personajes del *Trauerspiel* no morían para acceder a la inmortalidad, sino para transformarse en cadáveres, la urbe moderna ingresa en el mundo alegórico como consecuencia del vaciamiento absoluto de significación. La ciudad es de esta manera vista como ruina y Baudelaire como el gran alegorista moderno que escapa permanentemente al hechizo mítico de las fantasmagorías del capitalismo consolidado. Esta actitud frente a los objetos permite no caer en el

¹⁸ El mismo Benjamin establece el modo en el que debe entenderse la vinculación entre alegoría y teología: “la forma límite del *Trauerspiel*, la alegórica, sólo puede ser resuelta críticamente desde un plano más elevado, el de la teología”. GS I, 1, 390, *Ibid.*, p. 212.

¹⁹ Cf. al respecto Sagnol, M., “Les Passages parisiens comme *Trauerspiel*”, en Wismann, H. (Ed.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque International 27-29 Juin 1983*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1986, especialmente pp. 651-657.

²⁰ Gagnebin, J.-M., “Baudelaire, Benjamin e o moderno”, en *Sete Aulas sobre Linguagem, memória e história*, Itango Editora, Rio de Janeiro, 1997, p. 151.

precipicio del mito del progreso burgués. Y este genio de la alegoría parece referir en Benjamin a unas características muy particulares:

“Las alegorías envejecen, ya que el efecto chocante forma parte de su esencia. Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista. Éste lo deposita en el objeto para echar luego mano de él: un gesto al que no hay que atribuir un alcance psicológico, sino ontológico. En su poder la cosa se transforma en algo distinto y él habla así de algo diferente, y la cosa se convierte para él en la clave de un dominio de saber escondido, y como emblema de ese saber él la venera. Esto es lo que hace de la alegoría una escritura”²¹.

7.4. La técnica y la posibilidad de una nueva *physis*

Ahora bien, en las *Tesis sobre filosofía de la historia*, estas observaciones tomarán un contenido renovado. Ya no se tratará simplemente de un análisis de la ciudad particular de París bajo la determinación social y temporal del siglo XIX, sino que las reflexiones girarán en torno al mito del progreso en su vinculación con cuestiones teológicas y políticas. Algunos elementos fundamentales de este trabajo pueden encontrarse en el ya reseñado ensayo sobre Eduard Fuchs y en *Dirección única*. “Hacia el planetario” es un pequeño escrito que cierra el libro, publicado en vida por Benjamin en 1928, y que resulta para nosotros fundamental porque resume las intenciones y preguntas que intentamos plantear en este trabajo. Principalmente, luego de recalcar la imposibilidad de sostener una *Erfahrung* en el mundo moderno, frente al mito que retorna armado con los instrumentos de la tecnología moderna, Benjamin se pregunta por la posibilidad de recomponer una experiencia posible a partir de este desplazamiento, dejando de lado, por supuesto, cualquier intento de estetización de las fuerzas técnicas. Veamos cómo funciona el argumento.

En primer lugar, aparece una afirmación que nos resulta familiar, “nada distingue tanto al hombre antiguo del moderno como su entrega a una experiencia cósmica que éste último apenas reconoce”.²² La astronomía de comienzos de la Edad Moderna, materializada

²¹ GS I, 1, 359, *El origen del drama barroco alemán*, Ediciones Taurus, Madrid, 1990, p. 177.

²² GS IV, 1, 146, “Hacia el planetario”, en *Dirección Única*, traducción de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Alfaguara, Madrid, 1987, p. 96.

en las teorías de Kepler, Copérnico y Tycho Brae, da cuenta de este impulso hacia la sistematización absoluta de toda experiencia global para ubicarla en el ámbito de lo calculable. En este sentido, un elemento central del mundo antiguo ha sido desplazado: la embriaguez; “la única experiencia en la que nos aseguramos de los más próximo y de lo más remoto y nunca de lo uno sin lo otro”.²³ Ahora bien, este tipo de vinculación con el mundo en tanto conjunto unitario supone la inserción en una comunidad. La Modernidad, al contrario, ha extirpado la contemplación del cosmos como representación de lo inconmensurable hacia el ámbito individual. Donde había una experiencia ritual ha colocado la estética, la contemplación individual en el recogimiento y el juicio particular al respecto. Con el reverdecer del sueño mítico producido por la necesidad de perpetuación del esquema de poder del capitalismo avanzado, la civilización técnica busca retener algo de esa experiencia pasada. El planteo de Benjamin es aquí extremadamente similar a los trabajos de juventud.

“[El éxtasis colectivo] se impone cada vez de nuevo, y los pueblos y razas apenas logran escapar a ella, tal como lo ha demostrado, y del modo más terrible, la última guerra, que fue un intento por celebrar nuevos e inauditos desposorios con las potencias cósmicas. Masas humanas, gases, fuerzas eléctricas fueron arrojadas a campo raso, corrientes de alta frecuencia atravesaron el paisaje, nuevos astros se elevaron al cielo, el espacio aéreo y las profundidades marinas resonaron con el estruendo de las hélices y en todas partes se excavaron fosas de sacrificio en la madre tierra. Este gran galanteo con el cosmos se realizó por primera vez a escala planetaria, es decir, en el espíritu de la técnica. Pero como el afán de lucro de la clase dominante pensaba satisfacer su deseo en ella, la técnica traicionó a la humanidad y convirtió el lecho nupcial en un mar de sangre”.²⁴

Ahora bien, en esta nueva forma de relación con el cosmos, absolutamente inédita para la historia de la humanidad, quizás pueda encontrarse la posibilidad de reconstruir un índice de liberación. Luego del exterminio de la guerra, aparecen las primeras tentativas de poner la técnica al servicio de una revolución que plantea un nuevo modelo de experiencia sustentado en una nueva *physis*. El escrito sobre Eduard Fuchs completa este panorama y da los primeros indicios para una dilucidación de las *Tesis*:

²³ GS IV, 1, 146, *Ibid.*, p. 96.

²⁴ GS IV, 1, 147, *Ibid.*, p. 97.

“El historicismo expone una imagen eterna del pasado, el materialismo histórico una experiencia única con él, experiencia única. Comprobamos que la sustitución del elemento épico por el elemento constructivo es una condición de esta experiencia. Ella libera las fuerzas inmensas que encadena el “había una vez” del historicismo. La tarea del materialismo histórico es poner en práctica esa experiencia de la historia que, para cada presente, es una experiencia original. De este modo se dirige a una conciencia del presente que hace estallar la continuidad de la historia”.²⁵

7.5. Desarticulación del mito del progreso

En este marco deben situarse las reflexiones sobre religión e historia de las *Tesis de filosofía de la historia*, reflexiones que conducen a una compleja interpenetración de materialismo y teología. El trabajo de Rolf Tiedemann “Historical materialism or political messianism? An interpretation of the theses *On the concept of history*”²⁶ contiene una muy interesante resistencia a no abogar por la primacía de ninguno de estos dos elementos de las tesis. Al contrario, Tiedemann se esfuerza por mostrar que en el máximo grado de mesianismo de las tesis se encuentra el máximo grado de materialismo, sin que en ningún momento ambos polos lleguen a una identificación. De cualquier manera, consideramos importar reseñar y afirmar claramente que, en nuestra interpretación de los textos de Benjamin, no sólo el mesianismo se trastoca en materialismo, sino que también el materialismo avanza en la dirección teológica.

En cuanto a las *Tesis* propiamente dichas, es de fundamental importancia notar que hay dos imágenes centrales que sostienen el texto: por un lado, el autómatas de la primera tesis; por el otro, el ángel de la novena tesis. La aparición en el texto de estas imágenes no debe pensarse como azarosa o mera ejemplificación de una teoría por detrás de ellas. Se trata más bien de la prosecución del método de imágenes de pensamiento (*Denkbilder*), que quizás pueda entenderse como una reformulación del sentido que tenía la alegoría en el libro sobre el *Trauerspiel*, en tanto contempla la posibilidad de considerar la existencia profana como un índice o forma que, suspendiendo el discurrir del tiempo, señala hacia lo suprasensible. Recordemos el texto completo de la Tesis I:

²⁵ GS II, 2, 468, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos interrumpidos*, Prólogo traducción y notas de Jesús Aguirre, Editorial Planeta-Agostini, Madrid, 1994, p. 92 [trad. mod.].

²⁶ Tiedemann, R., “Historical materialism or political messianism? An interpretation of the theses *On the concept of history*”, en Smith, G. (Ed.), *Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1989.

“Como es sabido, se dice que existía un autómatas construido en forma tal que era capaz de responder a cada movimiento de un jugador de ajedrez con otro movimiento que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco vestido de turco, con la boquilla del narguile en la boca, estaba sentado ante el tablero, posado sobre una amplia mesa. Un sistema de espejos producía la ilusión de que esta mesa era en todos los sentidos transparente. En realidad, había adentro un enano jorobado, el cual era un maestro para el ajedrez y movía la mano del muñeco mediante cordeles. Un equivalente puede imaginarse en la filosofía. Debe vencer siempre el muñeco llamado ‘materialismo histórico’. Puede competir sin más con cualquiera cuando pone a su servicio a la teología, la cual hoy, como resulta notorio, es pequeña y desagradable y no debe dejarse ver por nadie”²⁷.

Estas líneas dan el entero tono de la última obra de Benjamin y permiten iniciar la última etapa del trabajo que aquí nos ocupa. Mito, experiencia, temporalidad, todas las figuras relevantes de la filosofía de Benjamin regresan en este último escrito para agruparse alrededor de la acción revolucionaria y la esperanza de redención. La conciencia revolucionaria implica que en el momento de la praxis política se intente detener el curso de la historia tal como es entendido hasta el momento, cortando con el continuo de sufrimiento y opresión que se acumula por detrás de la noción de progreso. Este trasvasamiento de materialismo en mesianismo aparece en la imagen del *Angelus Novus*.

“Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él una ^vángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso”²⁸.

Quizás la solución para la irremisible inmersión en esa tempestad esté dada para Benjamin en la contracara que significa la voz del pasado en el presente por medio de la rememoración. La crítica al progreso encuentra entonces su basamento en una teoría de la temporalidad que afirma, contra la concepción del proceso de la historia misma como un tiempo homogéneo y vacío, lo efímero del instante que ilumina toda esperanza de

²⁷ GS I, 2, 693, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Ensayos escogidos*, Traducción de H. A. Murena, Ediciones Coyoacán, México DF, 1999, p. 43.

²⁸ GS I, 2, 697-698, *Ibid.*, pp. 48-49.

redención: “Se sabe que a los judíos les estaba prohibido investigar el futuro. En cambio, la Thora y la plegaria los instruían en cuanto a la memoria. Esto los liberaba de la fascinación del futuro, a la que sucumben aquellos que buscan información en los adivinos. A pesar de esto, el futuro no se convirtió para los judíos en un tiempo vacío y homogéneo. Porque en dicho futuro cada segundo era la pequeña puerta por la que podría entrar el Mesías”.²⁹

La esperanza de redención que ocultaban las *Correspondencias*, es ahora colocada en la historia misma, manteniendo la excepcionalidad temporal de la poesía de Baudelaire. Ésta remitía a la rememoración de fechas particulares, por así decirlo, extraídas del discurrir del tiempo. Del mismo modo, la redención es planteada en las *Tesis* como una interrupción en el devenir histórico. El pasado contiene ese índice que remite hacia la salvación. En efecto, según Benjamin, a cada una de las generaciones precedentes, así como a la propia les ha sido otorgada “una débil fuerza mesiánica sobre la cual el pasado tiene un derecho”.³⁰ Esta fuerza mesiánica tiene las características de una imagen que no se deja apresar, ya que “la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado”.³¹ Y de la misma manera que en las reflexiones sobre las formas de la temporalidad en el *Trauerspiel* y la tragedia, la dimensión mesiánica no es plenificable por ningún acontecimiento particular, ya que “sólo a la humanidad redimida le corresponde enteramente su pasado”.³²

Sobre estos temas giraron las reflexiones de Walter Benjamin en los últimos años de su vida. El horror las dejó truncas. La noche del 25 de septiembre de 1940 murió en el pequeño pueblo de Port Bou, en la frontera franco-española, escapando de la ocupación nazi. Esa noche escribió una mínima carta en francés que entregó a la señora Henny Gurland, quien lo acompañaba junto a su hijo en el intento de cruzar los Pirineos: “En una situación sin salida, no tengo otra elección que poner aquí un punto final. Mi vida va a terminar en un pequeño pueblo de los Pirineos donde nadie me conoce. Le ruego transmita

²⁹ GS I, 2, 704, *Ibid.*, p. 52.

³⁰ GS I, 2, 694, *Ibid.*, p. 43.

³¹ GS I, 2, 695, *Ibid.*, p. 44.

³² GS I, 2, 694, *Ibid.*, p. 44.

mis recuerdos a mi amigo Adorno y le explique la situación a la que me he visto abocado. No me queda tiempo para escribir todas las cartas que hubiera querido”.³³

³³ GB VI, 483, Adorno, Th. W., y Benjamin, W., *Correspondencia 1928-1940*. Edición de Henri Lonitz, Editorial Trotta, traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Madrid, 1998, p. 325.

ANEXO
VARIANTES Y PARALIPÓMENOS
DE *LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA*
DE *SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA*

PARALIPÓMENOS DE LA PRIMERA VERSIÓN¹

¿Cuál es este elemento (el elemento deportivo en el que se inspira el film cuando muestra un muerto o una escena de amor...)? Este se obtiene a partir de la reflexión siguiente: el fundamento del deporte reposa sobre un sistema de prescripciones que finalizan, en última instancia, en la medición de los modos de los comportamientos por medio de criterios físicos elementales: la medida en segundos y centímetros. La antigua forma agonal desaparece a la vista del ojo en el ejercicio moderno del deporte. Este último se aleja de las competencias que miden a un hombre frente a otro hombre. Con razón se decía que Nurmi corría contra el reloj. De este modo se establece el lugar actual del ejercicio deportivo. Se distingue del lugar del *agôn* para tomar la dirección del *test*. Nada es más corriente en los *tests* bajo su forma moderna que medir al hombre con un ensamble de dispositivos técnicos. Comparado con el aparataje de los *tests*, el del deporte es terriblemente primitivo. Pero a diferencia de la *performance* deportiva, la del *test* mecanizado no puede ser el objeto de una exhibición, sin que por esto sea limitado su alcance social.

(Manuscritos 1008-1009)

[Variante delante de la frase sobre Nurmi:] Los juegos olímpicos son reaccionarios.

(Manuscrito 1023)

Ella también (es decir: la *performance* del *test* al más alto grado, que consiste en jugar bajo la luz de las lámparas de Júpiter y en satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono por medio de la palabra) moviliza al hombre en su totalidad. Pero ya no es más como para el *agôn*, en la totalidad armoniosa del fenómeno: solamente en su facultad de adaptación politécnica.

¹ El texto que aquí presentamos ha sido extraído de Walter Benjamin, *Écrits français*, presentados e introducidos por Jean-Maurice Monnoyer, Éditions Gallimard / NRF, Paris, 1991, pp. 172-192.

(Manuscrito 1009)

La fórmula por la cual se expresa la estructura dialéctica del film, técnicamente hablando, es la siguiente: imágenes discontinuas se encadenan en el seno de una sucesión continua. La teoría del cine daría cuenta de los dos aspectos de esta fórmula. Considerando en primer lugar la continuidad, no se puede dejar de ver que el desmembramiento de la cadena que juega un rol tan decisivo en el proceso mismo de la producción encuentra su correlato, por así decir, a través de la película del film, en el proceso que la consume. Las dos cosas han debido aparecer casi al mismo tiempo. No se puede comprender la significación social de una independientemente de la otra. En cada caso, esta comprensión todavía se encuentra en sus inicios. No sucede exactamente lo mismo con el otro elemento, la discontinuidad. Poseemos al menos una indicación capital sobre su significación. Ella reposa sobre esta circunstancia que ninguna producción cinematográfica ha conocido con más éxito hasta ahora que la de Chaplin. La razón de esto es por sobre todo manifiesta. El *gesto* de Chaplin no es aquel propio de un actor de teatro. No habría podido ser sostenido en escena. Su significación excepcional reside en que el conjunto de los gestos del hombre –enfrentado en su comportamiento tanto corporal como espiritual– es “ensamblado” mecánicamente en la estructura del film. He aquí lo que hace a la novedad del *gesto* de Chaplin: descompone el movimiento expresivo del hombre en un conjunto de inervaciones mínimas. Cada uno de sus movimientos singulares se compone de un conjunto de movimientos fraccionados. Sin importar si uno se atiene a su marcha, a la manera en la que maneja su bastón o levanta su sombrero, es siempre la misma brusca sucesión de movimientos minúsculos que eleva la ley del desenvolvimiento de las imágenes en el film al rango de ley de la motricidad del hombre. ¿Pero de qué depende lo cómico de este comportamiento?

(Manuscrito 1011)

El dadaísmo busca producir por medio de sus contenidos el mismo “choque” que provoca el film por su estructura técnica.

Su acción (la de las obras dadá), produce un alto grado de distracción, debido a que ellas suscitan inevitablemente reacciones de hostilidad. El dadaísmo ha, de este modo, puesto en evidencia –y sin embargo, a la manera a la vez inadecuada y exagerada de los precursores– un elemento muy importante de la distracción: elemento que opone un público distraído a la comunidad artística, tal como ella se agrupa. En la distracción, la obra de arte crea conmoción e incluso, dado el caso, no es más que el pretexto para un comportamiento activo de los sujetos. Por supuesto que un tal comportamiento activo no es el resultado de los excesos de las manifestaciones de los escándalos dadá. Sin importar cuáles sea las circunstancias, una cosa es sin embargo significativa: la rapidez con la que las reacciones se han sucedido.

(Manuscrito 1013-1014)

VARIA

La vida de las masas, en todos los tiempos, ha sido decisiva para el rostro que toma la historia. Pero que estas masas expresen conscientemente la mímica, del mismo modo que los músculos de un rostro, es un fenómeno completamente nuevo. Este fenómeno es sensible de varias consideraciones, y aparece de un modo particularmente sorprendente en su confrontación con el arte.

De todas las artes, el teatro es la que menos se presta a la reproducción mecanizada, es decir a la estandarización: por esto las masas se alejan de él. Tal vez esa sea, desde el punto de vista histórico, la importancia de la obra de Brecht: que su producción dramática ha permitido al teatro tomar su forma más sobria y económica, en fin, su forma de reducción óptima, presentándola de tal modo que ella pueda hibernar de alguna manera.

La aparición masiva de bienes cuyo valor estaba ampliamente ligado en el pasado a su unicidad no se limita al dominio del arte. Es casi superfluo llamar la atención sobre la producción de mercancías, donde este proceso fue naturalmente sensible al comienzo. Es importante señalar en este sentido que éste no se limita al dominio de los bienes naturales ni al de los bienes estéticos sino que se impone de la misma manera en el de los bienes

morales. Nietzsche ha anunciado que cada individuo poseería su propia escala de valores morales. Esta opinión no corre más, en la situación presente es estéril. Lo que en esta situación arrastra la convicción, por el juzgamiento llevado sobre el individuo, es su estándar moral. No se contestará que el individuo debe ser juzgado según la función que ocupa en la sociedad. Pero la noción de estándar moral va más allá de esta idea. Es allí donde es fructífera. En efecto, mientras que en el pasado la ejemplaridad era necesaria en el plano moral, el presente exige la reproductibilidad. Sólo reconoce como justos y adecuados a los modos de pensamiento y de conducta que, además de su ejemplaridad, pueden ser aprehendidos. Lo que se exige de éstos es más que poder ser aprehendidos por un número ilimitado de individuos. Lo que más bien se exige es que puedan ser aprehendidos inmediatamente por las masas, y por cada individuo al interior de esta masa. La reproducción masiva de las obras de arte, de esta manera, no tiene solamente una relación con la producción en masa de los productos industriales, sino también con la reproducción en masas de acciones y comportamientos. Negar estos lazos significa privarse de todo medio para determinar la función actual del arte.

(Manuscrito 1019)

[El texto que sigue es una variante del párrafo 18 de la primera versión, ver pp. 734-735 en GS I, 3]

La pintura ha tenido siempre la insigne pretensión de ser contemplada por un individuo, o por algunos individuos aislados. El hecho de que las pinturas hayan sido contempladas simultáneamente por un gran público, como comienza a ocurrir en el siglo XIX, es uno de los primeros síntomas de la crisis de la pintura, que no fue de ninguna manera desencadenada únicamente por la fotografía, sino por el hecho relativamente independiente de ésta de que la obra de arte haya buscado tocar a la masa.

Las formas de arte que se asociaron estrechamente a la arquitectura han tenido siempre una importancia particular, desarrollándose a su lado. ¿Qué sucede con nuestras construcciones actuales? Como lo podemos constatar en nuestras grandes ciudades, ellas se han transformado en los soportes de la publicidad. La recepción en la distracción que se

observa de manera más o menos pronunciada en casi todos los dominios encuentra uno de sus agentes más eficaces en la publicidad. Desde el grafismo promocional hasta la publicidad radiofónica pasando por los pequeños anuncios, es posible seguir la colusión creciente entre los elementos importantes del arte y los intereses del capital. No es necesario decir que no se trata aquí de un proceso de simple desintegración. En la publicidad, que se dirige a la masa distraída de los individuos, el arte manifiesta lo mercantil mediante un ejemplo con el que la revolución del proletariado manifestará lo humano: aquél de su recepción por las masas. Se sigue de esto que no es fecundo querer fijar una demarcación de principio entre la publicidad y el arte. Sino que se trata más bien de confrontar formas extremas de la producción artística, principalmente la imagen piadosa y la imagen publicitaria, y de establecer que la actitud de aquel que se recoge delante de la obra de arte puede transformarse de nuevo, y en todo momento, en un comportamiento religioso, mientras que la actitud de una masa distraída que deja actuar sobre ella a la obra de arte es apta para recibir del comportamiento político su dimensión humana. Previamente, es suficiente con establecer la afirmación según la cual, en la constelación de la historia universal, los extremos se tocan. Delante del afiche, no hay, como en el pasado delante de la imagen piadosa, ni conocedor ni Boecio.

(Manuscrito 382)

PARALIPÓMENOS Y VARIANTES DE LA VERSIÓN DEFINITIVA²

El deseo “apasionado” de las masas de hoy: aproximarse a las cosas, no debería ser otra cosa que el reverso del sentimiento de alineación creciente que la vida de hoy engendra en el hombre, y no solamente del hombre confrontado con sí mismo, sino también confrontado a los objetos.

(Manuscrito 386)

² Esta sección era designada originalmente como *Paralipómenos y variantes de la segunda versión*. [N.d.E.]

La doble posibilidad de utilización y la doble función del *test* confieren a este estado de cosas una característica que le es propia. No es nada más que un cierto comportamiento de l sujeto de experiencia (del actor) lo que es testado en la imagen: lo que es controlado, es también la capacidad del espectador de comprender este comportamiento. Podemos admitir de golpe que las nuevas y múltiples exigencias, frente a las cuales el cine reclama la inteligencia de la gente, juegan por una parte en las demandas de este último. Teniendo esto en mente, se retendrá la concurrencia entre la fotografía (o el cine) y la pintura como un principio de explicación, válido también para ciertas experiencias, en apariencia muy alejadas de nuestro propósito, de la pintura más moderna. Pensamos en Marcel Duchamp. Duchamp es uno de los fenómenos más interesantes de la vanguardia francesa. Su producción es muy reducida, pero su influencia no es de las menores. Ha estado cerca del surrealismo, amigo de Picasso, si bien siempre ha sido inclasificable. Su teoría de la obra de arte [del valor del arte³] que él ha ilustrado recientemente (sin explicarla) por una serie de grandes obras, *La Mariée mise à nu par ses célibataires*, es más o menos la siguiente: desde que un objeto es observado por nosotros como una obra de arte, cesa absolutamente de funcionar como tal. Es por esto que, en cuanto al efecto específico de la obra de arte, el hombre contemporáneo sentirá en primer lugar la experiencia en el caso de objetos sacados de su contexto funcional –arrancados de ese contexto o desechados– (objetos tales como una palmera de departamentos con toques de piano, un sombrero alto lleno de agujeros) más que con obras de arte acreditadas para cumplir ese rol. La producción de objetos surrealistas en la cual una gran latitud es concedida al azar ha devenido para muchos pintores de ese círculo una actividad apasionada. Cada uno es libre de ver allí manifestaciones de decadencia. Pero ellas pueden tener también un valor de diagnóstico. Respecto a estas descripciones recordamos un pasaje célebre de Leonardo. Leonardo cuenta que él había indicado a sus alumnos, confundidos para encontrar modelos, un muro húmedo situado en su campo de visión: podía servir muy bien; ellos hubieran podido leer en él todo lo que necesitaban: batallas, cuerpos de mujeres, animales.

(Manuscrito 394)

³ Corrección de Benjamin, marcada con un signo de interrogación. [N.d.E.]

La historia del arte es una historia de profecías. Ella sólo puede ser descrita desde el punto de vista del presente inmediato, actual; ya que cada época posee una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia, que le es propia, de interpretar las profecías que el arte de las épocas anteriores contenía en su dirección.

No hay tarea más importante para la historia del arte que descifrar las profecías, aquello que –en las grandes obras del pasado– les otorgaba valor en la época de su redacción.

¿Cuál porvenir? De hecho, no siempre un futuro inmediato, y jamás un futuro completamente determinado. No hay nada que esté más sujeto a transformación en la obra de arte que este espacio oscuro del ~~provenir~~ que fermenta en ella, un espacio fuera del cual se ve surgir con el curso de los siglos, de entre cada una de las profecías que distinguen a las obras inspiradas de las frustradas, no una profecía única, sino siempre, aun de manera intermitente, una serie de profecías. Para que cada una devenga inteligible, es necesario que las circunstancias que la obra ha anticipado alcancen una madurez, a menudo de algunos siglos, a menudo también de solamente algunos años. En parte, son ciertas transformaciones sociales las que modifican la función del arte; en parte, son descubrimientos mecánicos.

(Manuscrito 397)

VARIANTES

[El Editor releva catorce pasajes, de los cuales cinco han sido borrados, o dicho de otro modo, integrados a la segunda versión. Entre los nueve restantes, retenemos aquí:]

El agente que contribuye más ciertamente a la victoria de lo nuevo es el fastidio provocado por lo viejo.

Dos funciones del arte: 1) familiarizar a la humanidad con imágenes determinadas, incluso antes de que las finalidades perseguidas por estas imágenes hayan devenido

conscientes; 2) permitir a las tendencias sociales cuya realización tendría un efecto destructor sobre los hombres conquistar su derecho en el mundo de las imágenes.

Fragmentación en Chaplin: se interpreta a sí mismo alegóricamente. “El bastón representaba la dignidad, el bigote era el orgullo y los zapatos expresaban toda la pesadez de las preocupaciones de acá abajo”. Propósitos de Chaplin contados por Pattinson-Knight, *Intransigent*, 22 de febrero de 1931 (cit. Philippe Soupault: Charlot, Paris, 1931, p. 11).

“El cine ha comenzado con la cámara fija y la película sin cortar...” (Arnheim, *l.c.*, p. 320)

(...)

La liberación de la técnica implica la dominación de las fuerzas elementales de la sociedad como condición previa a la dominación de las fuerzas naturales. (En la prehistoria se encuentra la misma relación invertida: el dominio de las fuerzas naturales implica el dominio de algunas de las fuerzas elementales de la sociedad).

El arte es una tentativa de mejoramiento de la naturaleza, una imitación, que en su fondo más oculto consiste en servir de ejemplo. En otros términos, el arte es una mimesis que perfecciona la naturaleza.

(Manuscrito 399)

Para *La obra de arte...*

“En el espacio de un segundo (...) Percibir significa inmovilizar”. (Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, 1896, pp. 229-232). De esta manera Bergson presenta la percepción humana como el primer acelerado.⁴ Más aun, la capacidad de acelerar el tiempo sería, según él, una condición fundamental de nuestra percepción.

(Manuscrito 400)

Es necesario poner con fuerza el acento sobre el hecho de que el cine, hacia de la exponibilidad el objeto esencial del control por medio del *test*, mide el conjunto de los

⁴ En la realización cinematográfica, el acelerado es un artificio que permite dar a los movimientos mayor rapidez en la pantalla que en la realidad. [N.d.T.]

comportamientos humanos con un sistema de aparatos, exactamente como sucede en la *performance* del trabajador industrial en las usinas. Y el arte prueba de esta manera que los objetos que reagrupa en torno al polo del valor de exposición son en principio tan ilimitados como aquellos que se reagrupan en torno al polo del valor de culto.

(Manuscrito 406)

La primera técnica excluía la experiencia autónoma del individuo. Toda experiencia mágica de la naturaleza era colectiva. En el juego se bosqueja la primera forma de experiencia individual. A partir de ella se desarrolla la experiencia científica. Las primeras experiencias científicas se hicieron bajo el auspicio de un juego sin consecuencias. Es esta experiencia –que se despliega en un proceso de miles de años– la que hace desaparecer para nosotros la representación, y quizás también la realidad de esta misma naturaleza a la que correspondía la primera técnica.

Elementos del juego en el arte nuevo: futurismo, música atonal, poesía pura, novela policial, cine.

Si el aura existe en las fotografías primitivas, ¿por qué no en el film?

(Manuscrito 407, 408: este pasaje está recuadrado)

El individuo distraído también puede habituarse, y mejor que cualquiera. La recepción táctil y la distracción no se excluyen. El automovilista cuyos pensamientos están “completamente en otra parte”, por ejemplo cuando atiende su motor averiado, se acostumbrará mejor a la forma moderna del garage que el historiador del arte que se esfuerza por hacer un examen estilístico desde el exterior. La recepción en la distracción, que deviene cada vez más netamente sensible en casi todos los dominios del arte, es el síntoma de un cambio de función decisivo del aparato humano de apercepción, el cual se ve confrontado a tareas que no pueden ser resueltas sino de manera colectiva. Al mismo tiempo, ella es el síntoma de la importancia creciente de la apercepción táctil que, partiendo de la arquitectura, su dominio original, desborda sobre las otras artes. Tal es el caso, de

manera sorprendente, de la música, en la cual un elemento esencial de su evolución más reciente, a saber, el jazz, ha encontrado su agente más eficaz en la música de baile. Esta tendencia aparece de manera menos evidente, pero no menos profunda, en el film: el efecto de choque de la sucesión de sus imágenes transfiere un elemento táctil en la óptica misma.

(Manuscrito 1024)

COMPLEMENTOS A ESTE TRABAJO

Tesis a recomendar en la discusión: crítica de la expresión como principio de creación poética.

Caracterización de la estructura particular de este trabajo: no aplica el método de la dialéctica materialista a *cualquier* objeto histórico dado, sino que lo despliega sobre el mismo objeto que —en el campo de las artes— le es *contemporáneo*. Es la diferencia con Plekhanov y Mehring.

(Manuscrito 406)

[Los cinco pasajes que siguen están recortados de las páginas de la copia dactilografiada, y adjuntados por medio de una lengüeta al manuscrito]

Este trabajo no se ve de ninguna manera cargado por la tarea de librar de prolegómenos a la historia del arte. Se esfuerza más bien en primer lugar por abrir la vía a la crítica del concepto de arte, tal como nos lo ha legado el siglo XIX. Intentamos mostrar que ese concepto conlleva el sello de la ideología. Su carácter ideológico es patente en la abstracción por la cual define al arte en general, sin tener en cuenta su construcción histórica, a partir de representaciones mágicas. El carácter ideológico, es decir, engañoso, de esta abstracta representación mágica del arte es demostrado de dos maneras: primeramente por su confrontación con el arte contemporáneo, siendo el cine su representante; segundo, por su confrontación con el arte, de naturaleza realmente mágica,

de la prehistoria. El resultado de esta segunda confrontación podría ser resumido de la siguiente manera: la concepción del arte deviene tanto más mística cuanto más el arte se aleja de la posibilidad de un uso verdaderamente mágico; al contrario, cuanto más grande es este uso mágico posible (y es en la prehistoria cuando es más grande) menos mística es la concepción del arte.

Quizás sea posible decir que la reproductibilidad técnica del objeto de arte ha provocado, si así se quiere, una crisis de la belleza, y para ilustrar esto basta evocar una observación de Huxley, bajo el riesgo de sobrepasar su campo de aplicación, el dominio del artesanado del arte observado por él: “reproducido en millones de ejemplares, dice Huxley, el más bello de los objetos se transforma en algo feo”, *Croisière d’hiver*, Paris, p. 278.

La producción cinematográfica juega un rol decisivo en la liquidación de la diferencia entre trabajo manual y trabajo intelectual. Las leyes de la actuación en el cine exigen que el actor vuelva enteramente sensibles sus reflejos y sus reacciones intelectuales; ellas exigen de los operadores, por otra parte, una ejecución altamente espiritual. “La división del trabajo comienza a existir a partir del momento [...] en el que se manifiesta una diferencia entre trabajo manual y trabajo intelectual”. Si esta afirmación de *La ideología alemana* es fundada, nada puede favorecer mejor una liquidación de la división del trabajo en general y el desarrollo de una educación politécnica de la humanidad que la nivelación de la separación entre trabajo físico y trabajo intelectual. Esta nivelación se observa actualmente en la producción cinematográfica, si no exclusivamente, al menos con una nitidez particular.

La música que ha aparecido en el cine mudo como “acompañamiento” no fue otra, desde el punto de vista histórico, que la música “haciendo la cola” delante de la puerta de la obra. La música, como consecuencia, ha adquirido su derecho a entrar en el film. Con la aparición del cine sonoro, muchos de los problemas de la “música de acompañamiento” han sido suprimidos de un golpe. Su carácter, en apariencia puramente formal, se ha revelado como una función de un estado primitivo, rápidamente superado, de la evolución técnica. El cine sonoro permite a la música revelar no solamente su lugar de origen –taberna u orquesta militar, pianista o gramófono– sino también su identidad. Tanto una canción popular o como una sonata de Beethoven pueden ser integradas en la acción del film en cuanto tales.

Es posible sacar de este caso particular una desconfianza saludable hacia el planteamiento de problemáticas puramente formales.

(Manuscritos 411, 412)

NUEVOS PARALIPÓMENOS

a) Nota 10 de la versión intermedia (omitida en la traducción francesa).

La significación de la bella apariencia está fundada en la época de la percepción aurática, que toca a su fin. La teoría estética correspondiente ha encontrado su formulación más explícita en Hegel, para quien el arte es la manifestación del espíritu bajo su forma sensible, inmediata..., creada por el espíritu como adecuada a él” (Hegel, *Werke*, X, 2, Berlin, 1837, p. 121). Es evidente que esta concepción contiene ya rasgos de decadencia. La fórmula de Hegel según la cual el arte quitaría al “contenido verdadero de los fenómenos” “la apariencia e ilusión de este mundo efímero y malo” (Hegel, *op. cit.*, X, 1, p. 13) se ha liberado ya del fondo de experiencia tradicional de esta doctrina. El aura es este fondo de experiencia. Al contrario, la bella apariencia como realidad aurática cumple aun completamente con la creación de Goethe. Mignon, Otilie, Helene, participan de esta realidad. “Lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo” tal es la quintaesencia de la visión del arte propia de Goethe, así como de la de los Antiguos.⁵ Su declinación nos invita doblemente a mirar sobre su origen. Este origen reposa en la mimesis: fenómeno originario de toda actividad artística. Aquél que imita no hace más que en apariencia (*nur scheinbar*) aquello que hace. Y en verdad, la imitación, en su estadio más antiguo, conoce una única materia sobre la que trabaja: el cuerpo mismo de aquel que imita. Danza y lenguaje, gestos del cuerpo y movimientos de los labios son las manifestaciones primitivas de la mimesis. Aquel que imita no hace la cosa más que en apariencia. Es posible decir también: él juega esta cosa. De esta manera descubrimos la

⁵ Se trata aquí de una autocita que hace Benjamín de su estudio sobre *Las afinidades electivas* (GS, I, p. 195). Ver igualmente el Manuscrito 986, donde se puede leer: “A través de su velo, que no es otro que el aura, aparece lo bello” (*durch seine Hülle, die nichts anderes als die Aura ist, scheint das Schöne*). [N.d.E.]

polaridad que reina en la mimesis. Las dos vertientes del arte: apariencia y juego están como dormidos en la mimesis, estrechamente plegados el uno en el otro, como las dos membranas del germen vegetal. Esta polaridad puede, es verdad, interesar al dialéctico sólo si juega un rol histórico. Y este es de hecho el caso. Este rol se determina a través de la competencia que opone, en la escala de la historia universal, a la primera y a la segunda técnicas. La apariencia es, en efecto, el esquema más abstracto; pero por esto mismo, el más constante de todos los desarrollos mágicos propios de la primera técnica; el juego es el inagotable reservorio de todos los desarrollos experimentales de la segunda. Ni el concepto de apariencia ni el concepto de juego son extraños a la estética tradicional; y la pareja conceptual valor de culto / valor de exposición, en la medida en que es encubierta en la pareja conceptual mencionada más arriba, no dice nada nuevo. Sin embargo, esto cambia de un solo golpe tan pronto como estos conceptos cesan de ser indiferentes frente a la historia. Ellos conducen por este camino a una inteligencia práctica. Dicho de otra manera, en las obras de arte, el ajamiento de la apariencia acarrea, por la declinación de su aura, una ganancia formidable para el espacio de juego. El espacio de juego más vasto se ha instaurado en el cine. En él, el momento de la apariencia ha dejado su lugar al momento del juego, que se ha transformado en el aliado de la segunda técnica. [...]

(GS VII, 1, pp. 368-369)

b) Crisis de la pintura

Es verdad que la significación de la pintura de caballete es dependiente del rol funcional de la pared; tropezamos de esta manera con un estado dialéctico de cosas. Las exposiciones, que por primera vez hacen de la recepción de las pinturas un asunto de masas, han expuesto por primera vez la pintura sobre paredes, las cuales dejaron de estar asociadas a una función arquitectónica. Elevando el tabique provisoriamente construido para soportar el cuadro, las exposiciones han precedido la evolución del espacio doméstico, evolución que volverá particularmente aguda la crisis de la pintura.

La exposición de pinturas sobre caballete, tal como se la encuentra frecuentemente en los interiores de Makart, acelera su fijación actual en las paredes, cuya función ha devenido caduca.

(B.N. Fonds Benjamin, f° 13)

Pintura y Plano

Sería importante armar un inventario de estos dos procesos que –produciéndose no en el centro, sino en la periferia– han sido los signos anticipatorios de la declinación de la pintura de caballete. Se trata, en otras palabras, de procesos relativos a las técnicas de exposición y no a las técnicas de producción.

El denominador común que es posible asignar a estos procesos sería: la descomposición del armazón arquitectónico del que la pintura de caballete tiene una absoluta necesidad. Sería un error suponer que una necesidad tal vale solamente para el fresco. La dependencia fundamental de la arquitectura, en el caso del fresco, no es menos fundamental en el caso del cuadro. El fresco necesita de una pared determinada; el cuadro sólo tiene necesidad de una pared en sí. El sentido en que el fresco y el cuadro son solidarios y deben ser comprendidos conjuntamente es puesto claramente en evidencia gracias a su comparación con el plano arquitectónico. El cuadro está simplemente emancipado de la pared. Se desprende de esto que la vertical, para el plano, no es más apremiante. De esta manera, y sólo de esta manera, el plano se libera también del lugar de la habitación. Naturalmente, el plano, si debe conservarse, exige como la pintura un abrigo. Pero si renuncia a esta forma de conservación, no se preocupará más por la vertical, y la arena o el asfalto [le bastan]⁶.

El cielo, que el cuadro muestra al contemplador, se encuentra siempre en la *dirección* en la cual el cielo real debe ser buscado; el plano no está subordinado a esta constatación. La pintura proyecta el espacio en la dirección vertical, el plano lo proyecta además en la dirección horizontal. La proyección vertical del espacio apela solamente al poder figurativo del contemplador; su proyección horizontal a las fuerzas sensorio-

⁶ Conjetura de los editores.

En pocas palabras:> se podría pensar en este orden de ideas en fenómenos como aquellos que produce la linterna mágica; preguntarse si fenómenos transmitidos como mágicos no se dejarán reemplazar por el juego por el juego de esta última. Pensemos por ejemplo en estos versos de Chamisso:

*Sobre el borde de la copa brilla el sol,
Peinando sus rasgos vibrantes sobre la pared*⁷

Y también en el rol que juega la pared en el cuento del gato negro de Poe, por no hablar del palacio de Nabuconodosor, sobre el cual la escritura, a la manera de una señal, se ha vuelto visible. Para resumir, nos podríamos preguntar más aun sobre si lo que diferencia fundamentalmente al fenómeno pictórico, en tanto que conlleva un valor de culto, del plano no debería residir en el fenómeno que podríamos designar quizás, en su sentido más exacto, como aque de la “señal”; una configuración coloreada apareciendo sobre la pared (ya sea que aparezca o que sea proyectada), configuración de la que se diría que es más bien transportable desde el ángulo profano. La crisis actual de la pintura, ubicada dentro de la perspectiva de la filosofía de la historia, desembocaría en transformaciones que permiten concluir en una descomposición del medio de la pintura, es decir, el medio en el que la señal está como en casa.

(B.N. Fonds Benjamin, ff° 14 a 18)

[Este texto debe ser puesto en correlación con *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*, GS II, 2, p. 603 y siguientes]

⁷ Adelbert von Chamisso, *Die Sonne bringt es an den Tag*, versos 6 y 7 [N.d.E.]

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Walter Benjamin

Edición consultada de las Obras Completas

Gesammelte Schriften I. Abhandlungen, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

Gesammelte Schriften II. Essays. Vorträge, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

Gesammelte Schriften III. Kritiken und Rezensionen, Herausgegeben von Hella Tiedemann-Barthels, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

Gesammelte Schriften IV. Kleine Prosa. Baudelaire Übertragungen, Herausgegeben von Tillman Rexroth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

Gesammelte Schriften V. Das Passagen-Werk, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982.

Gesammelte Schriften VI. Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.

Gesammelte Schriften VII. Nachträge, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989.

Edición consultada de la correspondencia completa

Gesammelte Briefe I-VI, Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995-200.

Ediciones consultadas en lengua española

Correspondencia con Theodor W. Adorno 1928-1940, Edición de Henri Lonitz, Traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Introducción de Jacobo Muñoz, Editorial Trotta, Madrid, 1998.

Dirección Única, traducción de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Alfaguara, Madrid, 1987.

Discursos interrumpidos, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Editorial Planeta-Agostini, Madrid, 1994.

Dos ensayos sobre Goethe, traducción de Graciela Calderón y Griselda Marisco, Editorial Gedisa, Barcelona, 1996.

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Ediciones Península, Barcelona, 1995.

El origen del drama barroco alemán, versión castellana de José Muñoz Millanes, Ediciones Taurus, Madrid, 1990.

Ensayos escogidos, traducción de H. A. Murena, Ediciones Coyoacán, México DF, 1999.

Escritos autobiográficos, introducción y bibliografía de Concha Fernández Martorell, versión española de Teresa Rocha Barco, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Iluminaciones I. Imaginación y sociedad, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Ediciones Taurus, Buenos Aires, 1999.

Iluminaciones II. Poesía y capitalismo, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Ediciones Taurus, Buenos Aires, 1999.

Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Ediciones Taurus, Buenos Aires, 1999.

Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia, introducción y selección de Eduardo Subirats, traducción de Roberto Blatt, Ediciones Taurus, Buenos Aires, 1999.

La metafísica de la juventud, traducción de Luis Martínez de Velasco, Introducción de Ana Lucas, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993.

Personajes alemanes, traducción de Luis Martínez de Velasco, introducción de José María Valverde, Ediciones Paidós, Barcelona, 1995.

Ediciones consultadas en otros idiomas

Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1990.

Correspondance 1910-1928, édition établie et annotée par Gershom Scholem et Theodor W. Adorno, traduit par Guy Petidemange, Éditions Aubier-Montagne, Paris, 1979.

Correspondance 1929-1940, édition établie et annotée par Gershom Scholem et Theodor W. Adorno, traduit par Guy Petidemange, Éditions Aubier-Montagne, Paris, 1979.

Écrits français, présentés et introduits par Jean-Maurice Monnoyer, avec les témoignages d'Adrienne Monnier, de Gisèle Freund et de Jean Selz, Éditions Gallimard / NRF, Paris, 1991.

Œuvres I, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, présentation par Rainer Rochlitz, Éditions Gallimard, Paris, 2000.

Œuvres III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Éditions Gallimard, Paris, 2000.

Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Les Éditions du Cerf, Paris, 2000.

Sens unique précédé de Enfance berlinoise, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Les Lettres Nouvelles / Maurice Nadeau, Paris, 1988.

Selected writings. Volume I, 1913-1926, edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Harvard University Press, Cambridge y Londres, 1996.

Selected writings. Volume II, 1927-1934, edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Harvard University Press, Cambridge y Londres, 1999.

Selected writings. Volume III, 1935-1938, edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Harvard University Press, Cambridge y Londres, 2002.

Bibliografía Secundaria

AA. VV., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza Editorial / Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993.

ADORNO, THEODOR W., *Sobre Walter Benjamin*, texto fijado y anotado por Rolf Tiedemann, traducción de Carlos Fortea, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

ADORNO, THEODOR W. y HORKHEIMER, MAX, *Dialéctica de la ilustración*, introducción y traducción de Juan José Sánchez, Editorial Trotta, Madrid, 1998.

ARENDETT, HANNAH, "Walter Benjamin. 1892-1940", en *Hombres en tiempos de oscuridad*, Gedisa, Barcelona, 2001.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, édition établie par Robert Kopp, Gallimard / NRF, Paris, 1999.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Les Fleurs du Mal*, édition de Claude Pichois, Gallimard / Folio Classique, Paris, 1999.

BUCK-MORSS, SUSAN, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, traducción de Nora Rebochnikof, Visor, Madrid, 1995.

BÜRGER, PETER, *Teoría de la vanguardia*, traducción de Jorge García, Ediciones Península, Barcelona, 1997.

BÜRGER, PETER, *Crítica de la estética idealista*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1996.

DE FUSCO, RENATO, *Historia de la arquitectura contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 1996.

DESPOIX, PHILIPPE, *L'école de Budapest et sa réception de Lukács. Aux origines de la théorie critique*, Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1987.

EAGLETON, TERRY, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, traducción de Julia García Lenberg, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.

EAGLETON, TERRY, "The Marxist Rabbi: Walter Benjamin", en *The ideology of the aesthetic*, Basil Blackwell Ltd., Oxford y Cambridge, 1991.

ELIAS, NORBERT, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, traducción de Ramón García Cotarelo, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1987.

EVANS, RICHARD, "Ascenso y triunfo del nazismo en Alemania", en Cabrera, M., Juliá, S., Aceña, P. (comps.), *Europa en crisis 1919-1939*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 1991.

FORSTER, RICARDO, *Walter Benjamin y el problema del mal*, Grupo Editorial Altamira, Buenos Aires, 2001.

FREUD, SIGMUND, "Lo ominoso", en *Obras completas*, Vol. XVII, traducción de José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1992.

GAGNEBIN, JEANNE-MARIE, *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, Imago Editora, Río de Janeiro, 1997.

HEIDEGGER, MARTIN, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1995.

HEIDEGGER, MARTIN, *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, 1994.

HEIDEGGER, MARTIN, *Caminos de bosque*, versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

HEIDEGGER, MARTIN, *Introducción a la metafísica*, traducción de Angela Ackermann Pilári, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.

HEREF, JEFFREY, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, traducción de Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1993.

IBARLUCÍA, RICARDO, "Benjamin crítico de Heidegger: Hermenéutica mesiánica e historicidad", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXVI N°1, otoño 2000.

IBARLUCÍA, RICARDO, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1998.

IBARLUCÍA, RICARDO, *Sein-Zeit und Jetztzeit. Benjamins Kritik an Heidegger in neuer Perspektive*, Conferencia Plenaria sostenida en "Blickwechsel", XI. ALEG-Kongress, 27.9-03.10.2003, Sao Paulo-Paraty-Petrópolis, en prensa.

JAUSS, HANS ROBERT, "El rechazo baudelairiano del platonismo y la poética del recuerdo", en *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus Ediciones, Madrid, 1986.

JAMME, CHRISTOPH, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, traducción de Wolfgang J. Wegscheider, Paidós, Barcelona, 1998.

JÜNGER, ERNST, *El trabajador. Dominio y figura*, traducción de Andrés Sánchez Pascual Tusquets Editores, Barcelona, 1993.

JÜNGER, ERNST, *Tempestades de acero*, seguido de *El bosquecillo 125* y *El estallido de la guerra de 1914*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Tusquets Editores, Barcelona, 1993.

JÜNGER, ERNST, "La movilización total", en *Sobre el dolor*, Tusquets Editores, Barcelona, 1995.

JÜNGER, ERNST, "Sobre la línea", en JÜNGER, ERNST, Y HEIDEGGER, MARTIN, *Acerca del nihilismo*, traducción de José Luis Molinuevo, Paidós, Barcelona, 1994.

KERSHAW, IAN, "El Estado Nazi: ¿Un Estado excepcional?", en *Zona Abierta* 53, Madrid, octubre-diciembre 1989.

KOLB, EBERHARD, *The Weimar Republic*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988.

LÖWY, MICHAEL, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, traducción de Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, 2002.

LUKÁCS, GEORG, *El Alma y las formas. Teoría de la Novela*, traducción de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1985.

LUKÁCS, GEORG, *Escritos de juventud*, Compilados por Miguel Vedda, Fichas de la Cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000.

MANN, THOMAS, *Consideraciones de un apolítico*, traducción de León Mames, Grijalbo, Barcelona, 1978.

MATOS, OLGÁRIA, "Nihilismo e autoconhecimento: Descartes em uma perspectiva benjaminiana", en *Kriterion*, Volumen XL, Nro. 100, julio-diciembre de 1999, Departamento de Filosofía da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

MOMMSEN, HANS, *From Weimar to Auschwitz*, translated from the German by Philip O'Connor, Princeton University Press, New Jersey, 1991.

OROZCO, TERESA, "The art of allusion. H.-G. Gadamer's philosophical interventions under national socialism", en *Radical Philosophy* 78, Julio-Agosto 1996.

PHELAN, ANTHONY, *El dilema de Weimar. Los intelectuales en la República de Weimar*, traducción de Josep Maria Domingo i Roig, Alfons El Magnánim, Valencia, 1990.

PORCHÉ, FRANÇOIS, *La vida dolorosa de Charles Baudelaire*, traducción de Sylvia Iparraguirre, Taurus, Buenos Aires, 1997.

ROSENZWEIG, FRANZ, *La estrella de la redención*, edición y traducción de Miguel García-Baró, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1997.

SHELLING, FRIEDRICH WILHELM JOSEPH, *Filosofía del arte*, traducción de Elsa Tabebnig, Editorial Nova, Buenos Aires, 1949.

SCHLEGEL, FRIEDRICH, *Poesía y filosofía*, estudio preliminar, traducción y notas de Diego Sánchez Meca, Alianza Editorial, Madrid, 1994

SCHOLEM, GERSHOM, *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 2003.

SCHOLEM, GERSHOM, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*, traduit de l'allemand par Paul Kessler, notes de Roger Errera, Hachette, Paris, 2001.

SMITH, GARY (Ed.), *On Walter Benjamin. Critical essays and recollections*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1995.

SMITH, GARY (Ed.), *Benjamin. Philosophy, aesthetics, history*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1989.

WISMANN, HEINZ (Ed.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque International 27-29 Juin 1983*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1986.

WOHLFARTH, IRVING, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, traducción de Esther Cohen y Patricia Villaseñor, Taurus, Madrid, 1999.

INDICE

Aclaración Preliminar (2)

1. Introducción (5)

2. *Erfahrung* y *Erlebnis*. Dos modelos de experiencia en el joven Benjamin (17)

3. El contenido de verdad del lenguaje (37)

4. Teoría de la temporalidad: reflexiones sobre el *Trauerspiel* y la tragedia (58)

5. Experiencia y Arte: la reproductibilidad técnica (76)

6. El mito y la modernidad: un poeta lírico en el apogeo del capitalismo (91)

7. Política y teología: la filosofía en oposición al mito (110)

Anexo: Variantes y paralipómenos de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (125)

Bibliografía (142)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas