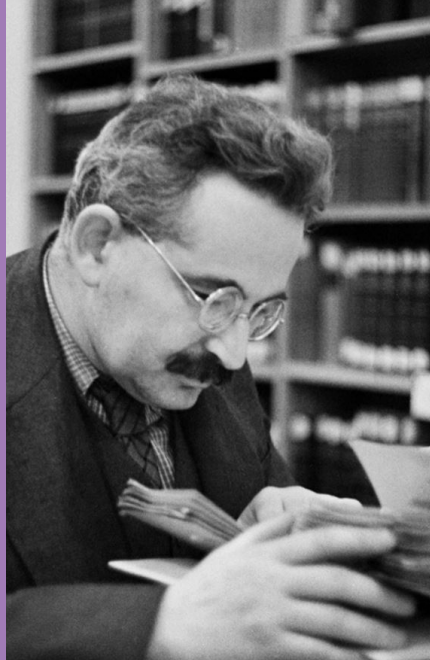




Interpretaciones benjaminianas

Leandro Sánchez Marín
J. Sebastian David Giraldo
Editores

ennegativo **ediciones**



Walter Benjamin en la Abadía de Pontigny, 1938. Foto de Gisèle Freund.

Interpretaciones benjaminianas

Leandro Sánchez Marín
J. Sebastian David Giraldo
Editores

ennegativo **ediciones**



POLITÉCNICO COLOMBIANO
Jaime Isaza Cadavid



**UNIVERSIDAD
LIBRE**
Vigilada Mineducación



Interpretaciones benjaminianas

Leandro Sánchez Marín
J. Sebastian David Giraldo
Editores

ennegativo **ediciones**



POLITÉCNICO COLOMBIANO
Jaime Isaza Cadavid



**UNIVERSIDAD
LIBRE**
Vigilada Mineducación



Interpretaciones benjaminianas

Leandro Sánchez Marín y J. Sebastian David Giraldo (Editores)

Traducción: Leandro Sánchez Marín y J. Sebastian David Giraldo

ISBN: 978-628-01-7466-2

Ennegativo Ediciones

Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid

Universidad Libre

Fundación Walter Benjamin

Medellín, 2025

590pp. 13.97x21.59

Fotografía de portada: Walter Benjamin en la Bibliothèque Nationale de París, 1937, por Gisèle Freund.

*Queremos dedicar este nuevo esfuerzo editorial a la
memoria de Jairo Escobar Moncada, incansable
precursor de la teoría crítica en Medellín.*

*Para Jairo hubiese sido grato ver que sus estudiantes y
amigos se han atrevido a continuar su legado.*

Índice

Introducción. Walter Benjamin: la vida de un crítico <i>Leandro Sánchez Marín</i>	13
Walter Benjamin y el juego de la historia <i>Carlos Vanegas Zubiría</i>	25
Walter Benjamin y los restos de una filosofía de la historia <i>Cat Moir</i>	57
El terror como algo habitual: la teoría de la historia de Walter Benjamin como estado de sitio <i>Michael Taussig</i>	75
Historia perversa: fetichismo y dialéctica en Walter Benjamin <i>Rebecca Comay</i>	111
Benjamin y la tesis sobre la filosofía de la historia <i>Juan Guillermo Gómez García</i>	133
Esteticismo y teoría social. El caso del <i>Passagenwerk</i> de Walter Benjamin <i>Richard Wolin</i>	163
La imagen-aura: del ahora, del otrora y de la modernidad <i>Georges Didi-Huberman</i>	181
Liquidación y destrucción: estética y política en climas fríos <i>Esther Leslie</i>	219

El giro copernicano en el tratamiento del pasado: Benjamin y la memoria de lo no-acaecido <i>Germán Aristizábal Jara y Sergio Bedoya Cortés</i>	239
Walter Benjamin sobre fotografía y fantasía <i>Eli Friedlander</i>	261
La fotografía como medio artístico. Reflexiones a partir de Walter Benjamin <i>Kevin Ríos Ospina</i>	283
¿Puede haber acción política no violenta? <i>Christoph Menke</i>	299
La violencia en Walter Benjamin: disputas entre Marcuse y Habermas <i>Sergio De Zubiría Samper</i>	313
Walter Benjamin y el marxismo <i>Enzo Traverso</i>	337
Walter Benjamin y el materialismo histórico <i>Leandro Sánchez Marín</i>	355
Sobre “El narrador” de Walter Benjamin <i>Susan Buck-Morss</i>	379
El cine como medio de construcción de memoria y territorio en Medellín. Una aproximación a partir del concepto de narración de Walter Benjamin <i>Simón Puerta Domínguez</i>	405
La apuesta de Benjamin: la mercantilización de la vida en la época de la muerte heroica <i>Stephanie Polsky</i>	431
Modernidad y experiencia. Algunos aportes críticos desde Walter Benjamin <i>J. Sebastian David Giraldo</i>	465

El lamento y la expresión destrozada del duelo: Gershom Scholem y Walter Benjamin	
<i>Paula Schwebel</i>	487
<i>Das Unabgeschlossene (das Glück).</i>	
La “idea de felicidad” de Walter Benjamin	
<i>Vivian Liska</i>	509
La pedagogía radiofónica de Walter Benjamin	
<i>Tyson Lewis</i>	533
Walter Benjamin y el Antropoceno	
<i>Nitzan Lebovic</i>	565

Introducción

Walter Benjamin: la vida de un crítico

Leandro Sánchez Marín
Universidad de Antioquia

*La vida histórica siempre acontece en algún lugar;
pero como totalidad es lo inmortal.*

—Walter Benjamin,
Materiales para un autorretrato.

Enzo Traverso (2017) menciona que Portbou se ha convertido en un lugar de memoria. En ese pequeño pueblo de la frontera franco-española murió Walter Benjamin cuando huía del terror nazi desde Francia. Desde el otro lado de la frontera, en sentido contrario al de Benjamin, muchos republicanos huyeron del franquismo durante la Guerra Civil Española. Estos dos fenómenos hacen de Portbou un lugar de memoria, pues recuerda los desplazamientos forzados de hombres y mujeres que trataban de escapar del horror. Sin embargo, ese mismo pueblo también es hoy un objeto privilegiado del turismo que, como también señala Traverso, ha sabido hacer de la memoria una mercancía, explotada por la lógica del neoliberalismo, fortaleciendo además aquella perspectiva de Uwe Steiner (2004), según la cual “cada moda académica ha descubierto hasta ahora a su propio Walter Benjamin” (p. 189). En el *Libro de los pasajes*, o en las notas que hoy componen las páginas que han

llegado hasta nosotros bajo ese título, el mismo Benjamin (2005) sentenciaba que “la moda prescribe el ritual con el que el fetiche mercancía quiere ser adorado” (p. 42), y que el afán de novedad se presenta siempre como “la quintaesencia de la falsa conciencia, cuyo agente incansable es la moda” (p. 46).

Memoria y mercancía confluyen en una tensión que acompaña a los homenajes y cantidad de trabajos académicos que todos los años desde hace algunas décadas se refieren a la figura de Benjamin. Quizás este trabajo sea uno más en la lista de compendios que engrosan la lista de la “moda Benjamin”. Sin embargo, las características que definen sus motivaciones están lejos de una empresa de beneficio comercial o de ínfula académica. Aunque no por ello puede decirse que el destino de lo que aquí se ofrece tenga su declive precisamente en la afirmación de estas tendencias. Ante ello, queremos manifestar que lo que creemos un aporte al ya rico campo de estudio de la teoría crítica en lengua castellana, solo se propone alcanzar un estatus modesto en medio de una rigurosa presentación de problemas, conceptos y contextos que la vida y obra de Benjamin permite seguir pensando en la actualidad, pues estudiarlas no es un trabajo sencillo y desafía constantemente la búsqueda de sentidos en medio de todo aquello que todavía hoy rodea su legado. Organizar la vida, más allá de fechas y lugares, supone el esfuerzo de la interpretación conceptual de Benjamin.

Durante mucho tiempo, Benjamin (1995a) pensó en que era posible “organizar biográficamente el espacio de la vida en un mapa” (p. 23). Nunca llevó a cabo el proyecto de una autobiografía —o de una cartoautobiografía— en sentido estricto, pues, como sugería él mismo, “la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con el transcurso de las cosas, o sea, con todo lo que representa el constante fluir de la vida”, y por ello en los registros “biográficos” como

su *Crónica de Berlín*; se trataba más bien sobre la reflexión “de un espacio, de unos instantes y de algo que no fluye” (Benjamin, 1995a, p. 44). Aunque sabemos lo importantes que fueron algunos lugares en sus reflexiones (Berlín, Moscú, Ibiza, Nápoles, París, etc.), no por ello es acertado trazar una trayectoria a partir de esquemas rígidos y destinos fechados entre ellos. Susan Sontag dice, sobre este mismo tópico relacionado con Benjamin, que para comprender algo debemos abordar bien su topografía, lo cual consiste en “saber cómo trazar un mapa. Y saber cómo perderse” (Sontag, 2022, p. 124). Los mapas no son un mero conjunto de trazos sobre la superficie de un papel o las líneas de las aplicaciones digitales a través de las cuales orientamos nuestro movimiento, la conciencia cartográfica va mucho más allá; pues, según Susan Buck-Morss (2005), siempre “un mapa temporal se imprime sobre el mapa espacial” (p. 158). Tiempo y espacio son dos instancias donde confluyen las imágenes dialécticas permiten abordar el pensamiento de un autor tan potente como Benjamin. Quizás el siguiente pasaje de David Harvey pueda ayudarnos a comprender la importancia de este asunto:

Los mapas mentales de los niños, de los hombres y de las mujeres, de los dementes, de los seguidores de diferentes culturas o religiones, de las clases sociales o de toda la población, varían como es lógico enormemente. La intersección de procedimientos formales de creación de mapas con este sentido de quiénes somos y cómo podemos situarnos a nosotros mismos dista mucho de ser inocente. Las huellas de una nueva conciencia cartográfica son patentes en la poesía (por ejemplo, Shakespeare y los denominados “poetas metafísicos” despliegan con gran eficacia el imaginario cartográfico) y en la literatura (incluso antes de que Daniel Defoe y otros autores concedieran a la exploración cartográfica una posición central en sus estructuras narrativas). El efecto de leer tal literatura es el de vernos a nosotros mismos en una posición diferente, dentro de un mapa del mundo distinto (Harvey, 2007, p. 239).

La existencia de Benjamin en el espacio europeo del siglo XX marcó una época de avanzada en la crítica de la ideología después de Marx. A comienzos del siglo XX, varias de las teorías más relevantes de finales del XIX parecían demasiado rápidamente oxidadas, y las nuevas tendencias no parecían renovar la crítica materialista, más bien insistían en el óxido de las carcomidas ideas socialistas del historicismo, cuando no del determinismo positivista.

El desarrollo del mundo industrial, por paradójico que parezca, parecía frenar el ímpetu del individuo moderno respecto de la preponderancia de su subjetividad en la construcción del mundo; las nuevas máquinas y los nuevos procesos, los modos de producción en masa y la rápida aparición de procesos mecánicos en los campos de la actividad del espíritu, determinaron una época en la que Benjamin supo moverse como crítico para dejar la huella de sus apreciaciones sobre ese nuevo tiempo de pérdida de la experiencia y abundancia de la superficialidad. En palabras de Eiland y Jennings (2014), Benjamin supo ser “uno de los testigos más importantes de la modernidad” (p. 1). Su testimonio, fragmentario, alegórico e incompleto tuvo el momento de su elaboración en medio de un mapa sobre el que todavía no están trazadas las líneas definitivas para delimitar el terreno de su pensamiento.

Tomando esta idea de exploración del terreno-pensamiento, y haciendo referencia a una breve excursión estudiantil a Suiza junto a su compañero Hellmut Kautel, Benjamin señaló que todo viaje tiene algo de infortunio, que los desplazamientos de un lugar a otro siempre comportan algo de incomodidad y cansancio. En esta excursión Benjamin experimentó cierta imposibilidad de estar bien ubicado en el mundo; después de avanzar una parte del recorrido, se percató de la situación: “apenas teníamos un mapa no muy detallado, además de una brújula, y después

de avanzar un rato por el sendero no teníamos ni idea de dónde estábamos” (Benjamin, 2017, p. 21). Lejos de rechazar la situación de estar desorientado, Benjamin reconoce que “lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan mi rumbo” (Benjamin, 2005, p. 459).

En su reflexión sobre cómo se manifiesta el pasado en el presente, Benjamin, en una carta del 16 de agosto de 1935, le expresaba a Adorno la fuerza con la que creía que veía pasar el tiempo y lo determinante que esto era para él: “la protohistoria del siglo XIX, que se refleja en la mirada del niño que juega en su umbral, tiene allí un rostro totalmente distinto que en los signos que lo cincelan en el mapa de la historia” (Adorno & Benjamin, 2021, p. 158).

En una de sus visitas al Museo del Juguete en Moscú en enero de 1927, la imagen del mapa ya había aparecido como motivo digno de interpretación. En aquel lugar, Benjamin tuvo la oportunidad de ver algo que le llamó la atención de manera particular: “Me impresionó mucho un mapa largo, angosto y rectangular sobre la pared que representa alegóricamente la historia como una serie de corrientes, bandas sinuosas en diferentes colores” (Benjamin, 2011a, p. 179). Pero esta representación de la historia, entre contornos bien definidos y clasificada a través de medidas y colores, no hace justicia a las imprecisiones, avances y retrocesos que la historia presenta ante el pensamiento de Benjamin. De la misma manera en que la brújula no evitó que Benjamin se perdiera en aquella excursión con su amigo, la historia se resiste al direccionamiento preciso con que este artefacto puede equilibrar el espacio: “la brújula es guía útil, hasta imprescindible. Pero no es un mapa topográfico de nuestro itinerario. El contenido de la historia no puede ser captado más que a medida que vamos experimentándola” (Carr, 1978, p. 156).

Así como estas mediaciones no pueden “explicar” la historia, también la tarea del crítico se resiste a la reducción de un comentario ampuloso e inmediato sobre su propio tiempo. Precisamente en un mundo de empobrecimiento de la experiencia y de predominio de las mercancías, de pérdida de la individualidad y auge de los movimientos de masas, la tarea del crítico se confunde con la de aquellos personajes como el narrador o el coleccionista benjaminianos que tratan de participar del terreno de la ideología desde una posición materialista, pues desafían la hegemonía de las tendencias lógicas y progresistas tratando de rescatar los motivos revolucionarios de un tiempo de promesas incumplidas. En palabras del propio Benjamin (2015): “la crítica es una cuestión de distancia justa. Se encuentra a sus anchas en un mundo en el que lo que importa son las perspectivas y prospectivas y en el que aún era posible adoptar un punto de vista” (p. 70). La posibilidad de tener un punto de vista en nuestros días se hace cada vez más difícil, cuando no inconveniente. La historia parece estar atrapada en los grandes relatos de fechas y héroes triunfales respecto de los cuales Benjamin ya advertía en sus “Tesis sobre el concepto de historia”. Los puntos de vista y la consideración sobre la historia no parecen encontrar en nuestra época un espacio propicio para su desarrollo. Sin embargo, volver a Benjamin podría ayudar a desbloquear esta imposibilidad.

Fredric Jameson (2020) ha sugerido que toda la obra de Benjamin está impulsada por la pasión por la historia. Jameson (2004) también dice que el viento tormentoso que inmoviliza al ángel de la historia que Benjamin describió en sus “Tesis”, el mismo viento que gana en intensidad mientras avanza el tiempo, puede equipararse con el capitalismo, un sistema que no da tregua y parece tener una fuerza cada vez mayor después de cada una de sus conti-

nuas crisis. El tránsito desde el capitalismo fabril al capitalismo financiero no parece ser el epílogo de este modo de producción. Además, a esta forma de producir la vida se suma la permanente crisis ecológica de nuestro tiempo, respecto de la cual André Gorz (2012) había sugerido que presionaría al sistema hasta ponerlo en jaque, parece ser afirmada con fuerza en medio de un capitalismo canibalesco que se mantiene de pie en medio de su propia lógica destructiva (Fraser, 2023).

En este contexto, que no es el mismo de Benjamin, la crítica sin embargo se debería enfilear del lado de las elaboraciones de Benjamin. Todavía se hace necesario desvelar los mecanismos que soportan el *statu quo* capitalista. El crítico como combatiente enfrentado a este sistema, encuentra en Benjamin la oportunidad para no resignarse. No quiere decir esto que la responsabilidad del intelectual crítico tenga que estar del lado de la nostalgia por esos pensamientos del pasado sobre los que todavía se apoya, más bien encuentra allí el reconocimiento de la necesidad de apelar al pasado para movilizar sus ideas en el presente. La dialéctica de la temporalidad histórica es el fundamento sobre el cual la lucha de clases se renueva en el campo de la cultura: “nuestro combate en favor de la responsabilidad está siendo librado contra un ser enmascarado” (Benjamin, 1995b) y “penetrar dialécticamente significa desenmascarar” (Benjamin, 2008, p. 94). La vida de Benjamin fue un constante combate donde muchas tensiones tuvieron lugar, donde la violencia supo aparecer para parodiar la metáfora obstétrica de Marx sobre la partera de la historia (Marx, 2010, p. 940).

En una nota que compone un breve *curriculum vitae* enviado en 1934 al Comité danés para la ayuda de refugiados, Benjamin lamenta que el accionar del nazismo en Alemania lo haya obligado a huir de su país. Condena que esta misma monstruosidad política le haya “arrebataado de un

golpe” el fundamento de su existencia (Benjamin, 1989, p. 197). La vida de Benjamin en el exilio nunca dejó de ser precaria. La persecución nazi y las condiciones que iban minando su salud paulatinamente adherían a las pocas expectativas respecto de una salida de Europa, las cuales se encontraban una y otra vez con el bloqueo burocrático que lo acompañó como una sombra durante el resto de su vida en condición de exilado. En *Calle de sentido único*, Benjamin ya cuestionaba las consecuencias de la Primera Guerra Mundial sobre la situación alemana en medio de la inflación: “poco fortalecerá tanto la infausta violencia del creciente impulso migratorio como el estrangulamiento de la libertad de traslado, y nunca ha estado la libertad de movimiento en mayor desproporción con la riqueza de los medios de locomoción” (Benjamin, 2015, p. 27). Los medios de locomoción de Benjamin eran sus piernas, las mismas piernas cansadas con las que caminó por Europa buscando una salida del terror, midiendo minuciosamente cuántos minutos podía soportar para que su corazón no se viera afectado por la fatiga (Fittko, 2023).

Al escapar de Berlín en 1933, Benjamin comienza una serie de desplazamientos forzados que van desde París hasta Portbou. Después de permanecer un par de años en París en condición de emigrado, y ante la inminencia de la entrada de los nazis en la ciudad, huye a Lourdes junto con su hermana Dora. Este lugar se encontraba en una región que luego sería parte de la zona no ocupada de Francia. Antes de salir hacia Lourdes, Benjamin deja en custodia de Georges Bataille algunos de sus manuscritos de ese periodo, los cuales permanecerán escondidos en la Biblioteca Nacional de Francia durante un tiempo antes de su publicación póstuma. Así, algunos manuscritos son alejados con éxito de los allanamientos de la Gestapo en la residencia de Benjamin, lugar al cual habían llegado con una orden de

arresto en su contra después de que este huyera (Jeffries, 2018, p. 239).

Ya instalado en Lourdes, Benjamin recibe información sobre cierta documentación que sus amigos del Instituto de Investigación Social habían gestionado desde New York para permitir su ingreso a Estados Unidos; un visado que debía ser reclamado en la embajada norteamericana ubicada en Marsella. Decide desplazarse nuevamente, esta vez hasta ese lugar y dejando a su hermana Dora, quien se encontraba demasiado afectada de salud para emprender este nuevo viaje junto a él. Así pues, en agosto de 1940, Benjamin logra llegar hasta Marsella en medio de las múltiples sombras de los agentes de la Gestapo que encontraba en su camino. La documentación aludida —que sería registrada por un juez junto a otras pertenencias encontradas en el equipaje de Benjamin después de su muerte— requería aún un tránsito por España y Portugal antes de la salida de Europa hacia Estados Unidos. Por ello, junto a un grupo de otros refugiados, Benjamin avanza hasta la localidad de Portbou, un lugar ubicado a orillas de la Costa Brava y al lado del Mar Mediterráneo. Benjamin no pudo pasar de allí y decidió por el suicidio en septiembre de 1940 ante el apriamiento fronterizo por parte de los fascistas españoles y los nazis alemanes instalados en Francia. En un sueño que tuvo posiblemente hacia el verano de 1938, y que luego describe, Benjamin vuelve sobre la imagen del mapa para expresar profundas angustias:

Los ruidos en mi habitación siempre me han hecho sufrir sobremanera. Pero ayer por la noche, lo reflejaron mis sueños. Me encontraba ante un mapa y, al mismo tiempo, en el lugar que este representaba. El terreno presentaba un triste aspecto, tremendamente inhóspito; no podría decir si su desolación era la de los desiertos rocosos o la del vacío fondo gris del mapa, solo poblado por letras. Unas que describían una curva, como siguiendo la línea de una cadena montañosa; las palabras que formaban se hallaban

separadas unas de otras, unas veces más y otras menos. Sabía, o me di cuenta, que me encontraba en el laberinto del oído. Pero el mapa era, al tiempo, el del infierno (Benjamin, 2011b, p. 58).

Para Benjamin, esta última expresión se conecta con la labor del crítico, pues para él, “determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la ‘modernidad’ significaría exponer el infierno” (Benjamin, 2005, p. 559).

La denuncia de Rolf Tiedemann que sugiere que con el suicidio de Benjamin en Portbou “se completaba su exclusión de la cultura alemana, sobre la que ya desde 1933, cuando los nazis le robaron primero sus libros y manuscritos y después casi todos los medios para la reproducción de su vida, no había podido hacerse ilusiones” (Tiedemann, 2016, p. 8), encuentra amplias resonancias en relación a la idea del infierno y, al mismo tiempo, es uno de los lamentos más sentidos que todavía encuentra eco entre quienes acompañan sus horas de estudio con los textos de Benjamin. A todos los estudiosos y estudiosas de la obra de este pensador que han permitido que sus trabajos se destinen a la composición de este volumen es necesario agradecer. Esperamos que todas estas contribuciones sepan encontrar nuevos caminos y desarrollos en medio de las discusiones que puedan tener lugar entre sus lectores y lectoras.

Referencias

- Adorno, Th. W. & Benjamin, W. (2021). *Correspondencia 1928-1940*. Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus Ediciones.
- Benjamin, W. (1995a). Crónica de Berlín. *Personajes alemanes*. Ediciones Paidós.
- Benjamin, W. (1995b). *La metafísica de la juventud*. Ediciones Altaya.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2008). Sobre la politización de los intelectuales. Simmel, G. *Los empleados*. Editorial Gedisa, 93-101.
- Benjamin, W. (2011a). *Diario de Moscú*. Ediciones Godot.
- Benjamin, W. (2011b). *Sueños*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2015). *Calle de sentido único*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2017). *Materiales para un autorretrato*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Taurus Ediciones.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Inrterzona Editora.
- Carr, E. H. (1978). *¿Qué es la historia?* Editorial Seix Barral.
- Eiland, H & Jennings, M. W. (2014). *Walter Benjamin. A Critical Life*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Fittko, L. (2023). *Mi camino a través de los Pirineos*. Contra-escritura.
- Fraser, N. (2023). *Capitalismo caníbal. Qué hacer con este sistema que devora la democracia y el planeta, y hasta pone en peligro su propia existencia*. Siglo XXI Editores.
- Gorz, A. (2012). *Ecológica*. Capital Intelectual.
- Harvey, D. (2007). *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Ediciones Akal.
- Jameson, F. (2004). *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Editorial Gedisa.
- Jameson, F. (2020). *The Benjamin Files*. Verso.

- Jeffries, S. (2018). *Gran Hotel Abismo. Biografía coral de la Escuela de Frankfurt*. Turner.
- Marx, K. (2010). *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo I. Vol. III*. Siglo XXI Editores.
- Sontag, S. (2022). *Obra imprescindible*. Penguin Random House.
- Steiner, U. (2004). *Walter Benjamin*. Springer-Verlag GmbH Deutschland.
- Tiedemman, R. (2016). De camino al museo. Discurso de apertura de una exposición sobre Benjamin del Archivo Theodor W. Adorno. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2(2), 2-13.
- Traverso, E. (2017). Políticas de la memoria en la era del neoliberalismo. *Aletheia*, 7(14), 1-11.

Walter Benjamin y el juego de la historia¹

Carlos Vanegas Zubiría
Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia

...tu vida se acaba y tu historia puede comenzar, trenzada con todas las historias que brillan como los hilos de oro en el eterno bastidor de los días y las noches.

—Mircea Cărtărescu, *Theodoros*.

La excusa para pensar sobre el juego de la historia, la experiencia histórica, y la praxis del historiador en algunas reflexiones de Walter Benjamin, se me apareció en uno de sus lectores y, en términos de afinidades conceptuales, descendiente contemporáneo: Giorgio Agamben. En uno de sus ensayos, *El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego* (2007), Agamben vuelve a discutir algunas de las reflexiones más importantes de Benjamin sobre el tiempo, la historia, el juego y la experiencia. En el inicio de este ensayo transcribe un amplio pasaje que da cuenta de una imagen: el “país de los juguetes”, que pertenece a la novela

¹ Este trabajo es el resultado de la investigación “Viejos signos/nuevas rotaciones. Espacio, tiempo y acción en la poesía experimental en América Latina” (CODI-2021-42770) del grupo Teoría, práctica e historia del arte en Colombia, Instituto de Filosofía-Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (Colombia).

de Collodi *Pinocho*. A partir de este momento de las aventuras del títere, Agamben realiza una amplia interpretación, que es fundamental para nuestro interés aquí. Reproduzco aquí el pasaje completo:

Ese país no se parecía a ningún otro país del mundo. Toda la población estaba compuesta por niños. Los más viejos tenían catorce años, los más jóvenes apenas ocho. ¡En las calles, una algarabía, un ruido, un griterío que martillaba el cerebro! Bandas de chiquillos por todas partes: jugaban a las bolitas, al tejo, a la pelota, andaban en bicicleta, en caballitos de madera; unos jugaban al gallito ciego, otros se perseguían; algunos, vestidos de payasos, devoraban antorchas; otros recitaban, cantaban, hacían saltos mortales, se divertían caminando con las manos y levantando las piernas por el aire; uno manipulaba el aro, otro paseaba vestido de general con birrete de papel y un escuadrón de cartón; reían, gritaban, se llamaban, aplaudían, silbaban; alguno imitaba el sonido de la gallina cuando ha puesto un huevo: en suma, un pandemónium, una baráunda, un bullicio tan endiablado que había que ponerse algodón en los oídos para no quedarse sordo. En todas las plazas se veían teatros de títeres... (Agamben, 2007, pp. 95-96).²

He señalado que el análisis de este fragmento del *Pinocchio* de Collodi, es la excusa que insistentemente me ha llevado a reflexionar sobre el pensamiento de Benjamin y el juego *de* y *en* la historia. Es interesante señalar que Agamben inicia su indagación con la imagen de un “país de los juguetes” a donde llega Pinocho. En este lugar se establece una especie de ruptura del tiempo, a través del juego. Especie de utopía lúdica y negativa, donde el bullicio de los niños manifiesta una “invasión de la vida por parte del juego” que altera el tiempo y transforma el calendario en una “desmesurada prolongación de un único día de fiesta”

² Este mismo pasaje también es analizado por Agamben en su libro *Pinocchio* (Agamben, 2021).

(Agamben, 2007, p. 96). En esta visión negativa, el país es un *pandemónium* del tiempo, una “baraúnda endiablada” cuya consecuencia inmediata es la modificación de la estructura temporal cotidiana, así como la disolución y la aceleración del tiempo, distorsionando su continuidad y suspendiendo la linealidad en la que habitualmente se apoya la experiencia: “las horas, los días, las semanas pasaban como relámpagos” (Agamben, 2007, p. 96).

En consecuencia, Agamben sugiere que el juego y el rito configuran dos formas distintas de relación con la historia. En el rito, la historia se ordena y adquiere coherencia a través de la repetición y la restauración simbólica del tiempo. El rito convierte los eventos en estructuras, afianzando la continuidad entre el pasado y el presente y, en este proceso, asegura una identidad y un sentido compartidos. Sin embargo, el juego opera en sentido contrario: “mientras que el rito... transforma los acontecimientos en estructuras, el juego transforma las estructuras en acontecimientos” (Agamben, 2007, p. 106). En el juego, la historia se transforma en una serie de eventos fragmentarios y sin un *epos* significativo que los unifique. De este modo, Agamben plantea que el juego deshace la linealidad y la coherencia de la historia, convirtiendo cada momento en un “relámpago” independiente.

La interpretación del juego como una fuerza que subvierte y paraliza el tiempo histórico, deja entrever la alteración de las estructuras habituales del calendario, las referencias temporales y las estructuras sociales que normalmente rigen la vida, al desdibujar las fronteras entre lo sagrado y lo profano, en un contraste explícito con el rito, cuya función es conservar y estabilizar la temporalidad humana. Agamben observa que, mientras el rito asegura la “regeneración del tiempo” y la fijación del calendario, el juego lo desestabiliza y destruye. En este horizonte, en el país de los juguetes se desplaza la linealidad temporal y se

invita a una experiencia que se “olvida” del tiempo sagrado, vinculando el juego y la historia en una relación en la que los significados originales pierden sus estructuras rituales y se tornan vestigios. Con ello, podemos decir que el juego permite que el hombre se desprenda de un tiempo sacralizado y ritualizado para entrar en una temporalidad “humana” que, paradójicamente, desintegra la misma esencia de la experiencia al carecer de un anclaje estable y continuo.

Partiendo de la escena en la novela de Collodi, Agamben articula esta reflexión sobre el juego y la historia a la pérdida de la experiencia moderna, toda vez que es una consecuencia de cómo el juego altera el tiempo, fragmenta el sentido y convierte los objetos en representaciones que pueden ser vaciadas de significados históricos. La pérdida de esta experiencia en el tiempo humano se traduce, entonces, en una forma de desconexión con la historia que, de alguna manera, en el juego con lo histórico puede pensarse desde otras perspectivas que entienden la potencia de la narración histórica y su significatividad para considerar las experiencias de la vida cotidiana. En esta posibilidad interpretativa para pensar la experiencia histórica, el juego funciona como una fuerza negativa que determina la experiencia humana y, además, se entiende la potencia de su *praxis* como un proceso fundamentalmente ligado a la concepción del tiempo y, en última instancia, a la forma en que entendemos la historia y el quehacer del historiador.

La praxis del juego sugiere que el historiador tiende a moverse en un “país de juguetes”, donde los vestigios de la temporalidad se convierten en residuos o reliquias, más allá de su valor de uso o de su sentido ritual original. En palabras de Agamben (2007), “al jugar, el hombre se desprende del tiempo sagrado y lo ‘olvida’ en el tiempo humano” (p. 101). En el acto de jugar, no solo se olvida lo sa-

grado, sino que se configura una nueva relación con los objetos, los cuales, en su transformación a juguetes, pierden su significado ritual o práctico y quedan reducidos a fragmentos. Los niños, que juegan “con cualquier antigualla que les caiga en las manos” (Agamben, 2007, p. 101), encarnan esta desmemoria histórica, reciclando restos y resignificándolos sin el contexto original.

De esta manera, el juguete conserva la temporalidad humana, su “pura esencia histórica”, como un significante desvinculado de su función originaria. Esta transformación, que Agamben equipara con el “*bricolage*”, convierte el acto de jugar en un medio de manipular la historia, donde los significantes del pasado devienen inestables y fragmentarios, al igual que la experiencia de la historia en la modernidad. La esencia del juguete y, por extensión, el radical rol del historiador al escribir la historia, implicaría lidiar con significantes inestables y fragmentos de temporalidades desmembradas, abriendo una reflexión sobre cómo la historia misma deviene un juego en un contexto donde la experiencia parece irremediablemente perdida.

Por supuesto, la interpretación de Agamben en este ensayo sobre el juego y la historia está en resonancia conceptual con diversos planteamientos de Benjamin que ya hemos insinuado: el juego, los juguetes, la reflexión sobre la experiencia, el papel de la historia y el perfil del historiador, la consideración sobre el pasado y la tradición, entre otros. Particularmente, la excusa del ensayo de Agamben me aproxima aquí a lo que tiene que ver con el carácter decadente, simplificador y empobrecido de la experiencia burguesa, la infancia como ámbito de juego y creación, y el coleccionismo como una relación con la memoria y la historia, lo que permite una apertura conceptual y una constelación de nociones y reflexiones fundamentales para la experiencia histórica y el imaginario en el pensamiento de Benjamin.

Una mirada al empobrecimiento de la experiencia histórica

El nombre que recibe habla de bienes culturales, los mismos que van a encontrar en el materialista histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la que no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros (Benjamin, 2008, p. 42).

En ensayos paradigmáticos como *El Narrador*, *Experiencia y pobreza*, *Sobre el concepto de historia* o *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador*, es manifiesta la obsesión [*hantise*] por pensar lo histórico y su incidencia en el presente; una *hantise* por el fantasma, por aquello que llama nuestra atención como lo más imperioso, lo más exigente: lo superviviente (Derrida, 2018). Por ello, para Benjamin el presente aparece ensombrecido por las nuevas formas de relacionarnos (formas que también son modos de representación) con la tradición, lo histórico y los diversos fenómenos de la cultura, como los del arte. En este sentido, para Benjamin la experiencia en la vida moderna, especialmente en el contexto burgués, se ha transformado en una fórmula vacía y repetitiva; así, como una suerte de máscara, la experiencia es representada con una apariencia de profundidad que, en realidad, se alimenta de lo ordinario y lo vulgar (Benjamin, 1989, p. 41). Por ello, este tipo de experiencia carece de auténtico impulso y significado, quedando atrapada en una repetición del “eternamente ayer”, una temporalidad sin novedad ni propósito (Benjamin, 1989, p. 42).

De igual manera, en ensayos tempranos como *Experiencia* de 1913, o *Viejos libros infantiles* de 1924, Benjamin sugiere que la “experiencia” burguesa que caracteriza la vida moderna es una forma de adormecimiento, una resignación ante el tedio que caracteriza la vida, ahora desvinculada del espíritu crítico y de la imaginación, debido a la “morosa resignación” y el aletargado “ritmo del burgués” (Benjamin, 1989, p. 42). Aquí, el empobrecimiento de la experiencia se vuelve claro: en lugar de un proceso activo de construcción de sentido y de interacción con las circunstancias del presente, es una rendición a la rutina, a lo ordinario, a lo que carece de intensidad y de profundidad. La verdadera experiencia histórica o vital exige algo distinto: una apertura a lo extraordinario y un desafío a los valores convencionales. Ahora bien, Benjamin no es el único testigo ocular del empobrecimiento del mundo de la vida en la primera mitad del siglo XX. Al contrario, las resonancias y cercanías que su obra tiene con otras figuras de su época permiten una proximidad al diagnóstico sobre el empobrecimiento y la pérdida de la experiencia, como ocurre con las profundas afinidades que encuentro entre él y Hermann Broch. Y aquí quiero ampliar un poco esta relación a partir de la siguiente digresión.

Huguenau o el realismo, publicado en 1932, es la última parte de la trilogía *Los sonámbulos*, del escritor austriaco Hermann Broch. Esta novela ofrece una reflexión profunda sobre la disolución de los valores y la desintegración de la experiencia en la modernidad. Ubicada históricamente hacia el final de la Primera Guerra Mundial, la obra se centra en el declive moral y espiritual de Europa. A través de los personajes y su progresiva alienación, Broch revela cómo la modernidad socava la capacidad de los individuos para experimentar el mundo de forma significativa, empujándolos hacia una existencia fragmentada y vacía. El personaje August Huguenau encarna el tipo moderno que opera al margen de cualquier referencia trascendente o ética,

guiado exclusivamente por intereses materiales y pragmáticos. Su progresiva deshumanización y su falta de escrúpulos no solo reflejan un deterioro personal, sino también la pérdida de un marco común que antes permitía comprender la experiencia de manera significativa. Huguenau es un símbolo del mundo moderno en el que los actos ya no responden a experiencias auténticas —políticas como señala Benjamin— sino a una lógica utilitaria que atomiza la experiencia en acciones sin sentido.

En este sentido, la figura de Huguenau se alinea con la noción de Benjamin en *Experiencia y pobreza* de 1933, donde el autor señala cómo la experiencia, otrora transmitida como conocimiento vital y compartido, se ha vuelto imposible en un mundo que privilegia la información superficial sobre la sabiduría, consideración que también comparte el historiador del arte Ernst Gombrich (1981). El mundo moderno, sugiere Benjamin, ha visto cómo los relatos que conectaban a las generaciones se desmoronan, dejando a los individuos aislados y desconectados. Ahora bien, la narrativa de Broch no solo refleja la degradación y el desmoronamiento burgués, sino también una crisis interna del sujeto moderno, como lo ha señalado Benjamin. En la obra de Broch, los personajes se ven atrapados en rutinas mecánicas, desconectados del entorno y de sí mismos, lo que ilustra la pérdida de una experiencia plena del mundo, dado que el lenguaje y la comunicación se revelan como insuficientes para restaurar la conexión con una realidad coherente, lo que profundiza la sensación de vacío.

Esta fragmentación vacía se vincula con la teoría de Georg Simmel (1997) sobre la tragedia de la cultura en la modernidad: las estructuras culturales creadas por la humanidad (arte, religión, filosofía) se han vuelto independientes y hostiles hacia los propios individuos que las ge-

neraron. Así, en *Huguenau o el realismo*, los personajes enfrentan esta tragedia en la forma de un entorno que ya no les ofrece orientación o sentido, sino que los confronta con su propia insignificancia. La progresiva racionalización de la vida, como la describe Max Weber, también está presente en la novela de Broch. El proceso de desencantamiento que Weber identifica en la modernidad se manifiesta en el hecho de que los personajes de Broch ya no encuentran en la tradición una fuente de orientación espiritual. En esta perspectiva, la novela sugiere que esta racionalización no conduce a una mayor libertad, sino a una forma de opresión sutil: los individuos quedan atrapados en un mundo regido por la lógica del beneficio y la eficiencia, donde cualquier intento de alcanzar una experiencia auténtica es sofocado por las demandas de la producción y el consumo.

En consonancia con este empobrecimiento cultural, Broch nos presenta el empobrecimiento del mundo interior, lo que refleja la crisis existencial de la modernidad. En un contexto de posguerra, donde los antiguos valores han perdido su vigencia, los personajes de Broch se ven sumidos en una indiferencia que los priva de una relación significativa con su entorno. La figura del soldado desmovilizado, desprovisto de un propósito claro al regresar a la vida civil, encarna esta pérdida de sentido, al igual que el propio Huguenau, quien se mueve sin rumbo definido en un mundo que ya no ofrece certezas. En esta línea, la novela de Broch resuena con la crítica de Benjamin a la incapacidad moderna para generar experiencias memorables. La guerra, como sugiere Benjamin en *Sobre el concepto de historia* o *El Narrador*, marca un punto de inflexión donde la experiencia ya no puede ser asimilada ni transmitida, sino que se diluye en el caos y el trauma. En *Huguenau o el realismo*, la experiencia se ha vaciado de contenido, dejando a los personajes atrapados en una sucesión de momentos inconexos.

Así, la racionalización, la fragmentación superficial, la pérdida de sentido moderna y el vaciamiento de las representaciones históricas y culturales, han afectado la posibilidad misma de construir historia. Así, la novela refleja el colapso de la experiencia significativa en un mundo dominado por la lógica del pragmatismo, la guerra y el mercado, y de nuevo coincide con las reflexiones de Benjamin sobre la experiencia y la historia. De esta manera, ante la pregunta inicial de la novela de Broch (2013), “¿Esta vida desfigurada tiene todavía realidad?” (p. 61), éste subraya la imposibilidad de experimentar el mundo puesto que la modernidad ha disuelto las estructuras que antes ofrecían orientación al sujeto, creando una realidad donde “lo fantástico se transforma en realidad lógica”, pero también “la realidad se disuelve en la más ilógica de las fantasmagorías” (Broch, 2013, p. 61). Así, la experiencia moderna queda atrapada en esta paradoja: lo racional se vuelve fantasmal y lo irracional deviene aceptable como realidad.

Otra afinidad conceptual entre los dos autores se encuentra en su reflexión sobre la guerra, que se entiende como un evento central de degradación, pues no solo introduce el caos, sino que también destruye cualquier marco simbólico que pudiera dar sentido a la experiencia. Broch (2013) afirma que “es como si la monstruosa realidad de la guerra hubiera abolido la realidad del mundo” (p. 61), sugiriendo que la violencia extrema vacía de contenido la experiencia cotidiana, reemplazándola por una serie de actos sin significado. Esta violencia no es solo física, sino también simbólica: al desintegrar las estructuras colectivas, impide que los sujetos comprendan su entorno y construyan una narrativa histórica. De igual manera, la arquitectura y el arte, lejos de ofrecer una resistencia a esta lógica, se convierten en reflejos del vacío moderno. Broch (2013) describe cómo “las fachadas producen malestar, irritación, cansancio” (p. 82), mostrando cómo la experiencia del entorno se convierte en una fuente de incomodidad

y alienación. El abandono del ornamento en la arquitectura moderna es una metáfora del empobrecimiento espiritual, pues “tras la ausencia de ornamentación va unida la nada, va unida a la muerte” (Broch, 2013, p. 116).

Esta eliminación del ornamento refleja la racionalización extrema que elimina todo aquello que no tiene utilidad inmediata, sacrificando la dimensión simbólica de la experiencia en nombre de la eficiencia. El entorno moderno, en lugar de ofrecer significado, impone una rutina vacía y alienante, privando al sujeto de la posibilidad de experimentar el mundo de manera plena. Huguenau, el comerciante que da título a la novela, encarna esta lógica pragmática y deshumanizadora. Su vida “metódica, desprovista de ornamento en todos los sentidos” (Broch, 2013, p. 116) refleja una existencia regida por la eficiencia y el beneficio, donde la ética y el sentido se subordinan a la lógica del mercado. La figura de Huguenau es una metáfora del sujeto moderno, atrapado en un sistema que transforma todas las actividades en mercancías y elimina cualquier posibilidad de trascendencia. En esta lógica, el tiempo se convierte en un recurso que debe ser dominado y destruido: “Todo lo que realiza el hombre lo realiza para destruir el tiempo, para abolirlo, y a esta aniquilación se llama espacio” (Broch, 2013, p. 94). Esta frase ilustra cómo la modernidad busca neutralizar el tiempo a través de la producción y el consumo, imposibilitando así la construcción de una memoria histórica.

Por otra parte, la constelación histórica y conceptual que se puede establecer con Broch, me permite señalar cómo en el pensamiento de Benjamin, la destrucción de la experiencia, exacerbada por el avance de la tecnología y el impacto de la guerra, marca un cambio radical en la posibilidad de la narración histórica. De esta manera, es importante considerar la narración, no como un simple ejercicio

estético, sino como una “praxis social” con “alcances éticos” (Oyarzún, 2008, p. 8), donde su esencia y potencial radican en su capacidad para comunicar experiencia. Este proceso de comunicación no es solo transmisión de información; es un “índice esencial” que implica una “peculiar atención (*Aufmerksamkeit*)” (Benjamin, 2014, p. 57), es decir, una vocación de justicia inherente a la estructura misma de la narración.

Como he señalado, y en consonancia con la amplia interpretación que hace Pablo Oyarzún de *El Narrador*, Benjamin describe la modernidad como un contexto en el que se produce una devastación de la experiencia, un fenómeno que culmina en la guerra, en la que las experiencias se ven desintegradas por un “monstruoso despliegue de la técnica” (*mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik*), como señaló en *Experiencia y pobreza*, escrito probablemente hacia 1933. La guerra y la tecnología no solo destruyen la experiencia de las personas, sino que también llevan a una “catástrofe de la experiencia en el mundo moderno” (Oyarzún, 2008, p. 9). Este despliegue de la tecnología no se limita a un ámbito externo, sino que penetra en lo más íntimo del ser humano, despojándolo de su capacidad para intercambiar experiencias. Benjamin considera esta condición una *pobreza de experiencia*, comparándola con la miseria visible en los mendigos del Medioevo, lo que demuestra que la destrucción de la experiencia es más que una pérdida de conocimiento, es una devastación de la “comunicabilidad” que no permite el surgimiento de una “experiencia común” (Oyarzún, 2008, p. 13).

La crisis de la experiencia es una ruptura con la capacidad histórica y colectiva de asimilar el tiempo y las experiencias vividas, lo que implica que se lo que Benjamin llama comunicabilidad de la experiencia, pues la posibilidad de una praxis apropiativa de contenidos se desintegra bajo el imperio de la técnica. En esta perspectiva, la técnica

devasta los intentos sociales que buscan experiencia, rompiendo el tejido de la experiencia colectiva y transformando radicalmente las formas en que los humanos entienden y participan en su mundo. La información, en su fugacidad, ya no proporciona elementos de orientación en el mundo como puede hacerlo el consejo, sino que homogeneiza y concentra el contenido, eliminando su valor de permanencia y reflexión. Así lo entiende Oyarzún (2008) cuando señala que, en esta situación, la modernidad deja solo el “presente perentorio y fugaz del interés en la noticia” (p. 25), reduciendo todo contenido de experiencia al “átomo de la noticia rápidamente perecedera” (p. 23).

Con la devastación de la experiencia se pierde también la intersubjetividad de la narrativa. La narración ya no puede sostenerse en un “índice fundamental del ‘presente’”, definido por la “complejidad de las relaciones que constituyen al mundo moderno” (Oyarzún, 2008, p. 14), un contexto en el cual la mediación, antes lenta y contemplativa, se acelera a una velocidad que compromete el proceso reflexivo. Esto implica que la narrativa moderna se ha desconectado de su capacidad de servir como una forma de reapropiación del mundo. Además, significa que los fenómenos y productos culturales, entre ellos la narración histórica, están despojadas de su capacidad de representar significativamente el mundo de la vida, y pierden su poder de representar el espíritu humano.

Así, la narrativa, antes dotada de una cierta solemnidad y “autoridad” proveniente de su conexión con el “*factum* de la muerte” (Oyarzún, 2008, p. 27), se desintegra en la modernidad, marcada por la falta de profundidad de experiencia y de la “comunicabilidad” intersubjetiva que sostenía el tejido narrativo. Benjamin considera la narración como una forma de interpelación silenciosa que proviene del morir, que representa aquello que es *inolvidable*, y en ese sentido, la pérdida de la narrativa supone una pérdida

de la conexión del ser humano con su propia finitud, una pérdida que pone en riesgo su posibilidad de comprender y valorar la historia misma (Benjamin, 2008).

En esta perspectiva, Oyarzún (2008) entiende que la destrucción de la experiencia en Benjamin impide el “interés narrativo de ofrecer una ‘moraleja de la historia’” (Oyarzún, p. 35), pues al perderse el contexto de la experiencia común, también se pierde el “carácter justiciero de la narración”, lo que afecta su capacidad para “dar cuenta del acaecer de lo singular” (Oyarzún, 2008, p. 49). Esta justicia de la narración no es una justicia que impone un juicio o un dictamen, sino que busca preservar la “imborrable alteridad” de los eventos históricos y las experiencias humanas en su singularidad. En esta medida, la narrativa histórica que Benjamin propone se opone a la homogeneización de la experiencia, ya que aspira a un tipo de justicia que no puede ser satisfecha por la mera fantasía o por un proceso de equivalencia universal de las experiencias, sino que se basa en la “comunicación” que permite la participación en una experiencia común, cuyo valor radica en el “gesto de recuperar ese fondo o resto” (Oyarzún, 2008, p. 44) de justicia que resiste en un contexto en el que la devastación de la técnica y la guerra amenazan con borrar las huellas de la historia y de la experiencia misma.

El juego del historiador

Pero la afirmación puede interpretarse de una manera completamente distinta, y entenderse así: el historiador le vuelve las espaldas a su propia época, y su mirada de vidente se enciende en las cumbres de las generaciones humanas anteriores, que se hunden cada vez más hondo en el pasado. Es precisamente para esta mirada de vidente para la cual la propia época se encuentra presente de manera más clara que para aquellos contemporáneos que “avanzan al paso” de ella (Benjamin, 2008, p. 83).

Estas últimas posiciones, me permiten pensar el juego de la historia y su relación con la experiencia y la imaginación, a partir de la imagen del coleccionista como historiador. Para Benjamin, en algunos fragmentos, breves glosas o pequeños ensayos como *Alabanza de la muñeca* de 1930 o *Viejos libros infantiles* de 1924, el coleccionista representa una figura obsesiva que se relaciona con la historia de una manera particular, lejos de la narrativa hegemónica y oficial de los eventos. La pasión del coleccionista es, en cierto sentido, anárquica y destructiva; combina incesantemente una lealtad obsesiva hacia un objeto específico con una “porfiada y subversiva protesta contra lo típico, lo clasificable” (Benjamin, 1989, p. 122). Este impulso es profundamente distinto a la experiencia ordenada de la historia burguesa, en la que todo debe seguir una lógica coherente y progresiva. El coleccionista, por el contrario, se comporta como un “fisonomista del mundo de los objetos” (Benjamin, 1989, p. 123), es decir, alguien que mira a cada objeto como un universo que tiene sus propias historias y significados. Para el coleccionista, el acto de adquirir el objeto de su incesante obsesión lo convierte en un renacimiento (Benjamin, 2010, p. 90). Aquí, la historia es vista a través de un prisma diferente: no como una serie de eventos cronológicos y lineales, sino como un *collage* de momentos que se superponen y que revelan capas de significado ocultas. El coleccionista excava, y este es el proceder del historiador, el pasado sepultado, desenterrando capas que solo cobran sentido en su contacto con la imaginación y la memoria (Benjamin, 2010, p. 101). Así, el historiador, guiado por la memoria, se convierte en un excavador que debe profundizar en las capas de lo sepultado, recuperando cada fragmento como quien “no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra” (Benjamin, 2010, p. 101).

La labor histórica, por tanto, implica no solo un viaje al pasado, sino una revisión constante que revela nuevas perspectivas y conexiones ocultas bajo el flujo de la historia oficial. Ahora bien, este proceso de excavación histórica se asemeja a la labor del coleccionista, quien, al separar las “imágenes” de su contexto original, las convierte en “joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior” (Benjamin, 2010, p. 101). El recuerdo, señala Benjamin, “debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda,” ya que el trabajo del historiador o el arqueólogo no solo se basa en los “contenidos” de las capas pasadas, sino también en los estratos que deben atravesarse para llegar a ellos (Benjamin, 2010, p. 101). Así, cada capa recorrida y recuperada permite construir una imagen compleja del pasado y de quien la recuerda, enriqueciendo la comprensión de la historia al descubrir las huellas del tiempo y del sujeto que la interpreta.

Los anteriores argumentos orbitan e insisten en diversos textos de Benjamin. En uno de ellos, el paradigmático ensayo *Eduard Fuchs, el coleccionista e historiador*, publicado en octubre de 1937, el problema de la historia, el juego del coleccionista con los objetos y su figura como historiador, y el problema de la técnica y el progreso y su incidencia en la apropiación de la experiencia de la cultura, se presentan centrales para Benjamin cuando indaga el papel del historiador y coleccionista de arte erótico y de la caricatura Eduard Fuchs. Asimismo, las sugestivas metáforas o afinidades que ya he relacionado sobre el juego y los juguetes aquí se presentan desde una perspectiva disciplinar concreta. En este extenso ensayo, Benjamin analiza cómo la obra histórica de Fuchs despliega elementos y modos de interpretación de la imagen y del arte que, para Benjamin, son fundamentales para una comprensión y reflexión crítica de los diversos procesos y modos de producción en el mundo de la sensibilidad del siglo XX. Por ello, Benjamin ubica la discusión sobre el rol del coleccionista y cómo se

correlaciona con el ejercicio de la historia del arte, a partir de la reflexión que quiere poner “al orden del día” las discusiones sobre la historia, el progreso, o las estructuras temporales de pasado y presente, como un problema teórico que está enmarcado en el materialismo histórico y en su teoría del arte. Así, Fuchs es una excusa ensayística para pensar este tipo de nociones y problemas teóricos sobre la historia, la narración, la producción y recepción de fenómenos artísticos en la cultura, así como el problema de la experiencia.

Así, Benjamin encara su reflexión sobre la concepción de la historia como saber, en el cual está insertada la praxis del coleccionista e historiador Fuchs, para cuestionar cómo a través de la producción de imágenes fijas del pasado, las estructuras y clases de poder se ha afianzado para mantener el dominio de su forma ideológica. De esta manera, Benjamin entiende que la idea de un *continuum histórico* es sostenida para el dominio de la clase burguesa, y para que el saber histórico no tenga acceso a la praxis. Esto último quiere decir que el discurso histórico, bajo esta relación de saber-poder, no se dirige a las masas, ni transmite las vicisitudes y condiciones de clase, sino que soporta y reproduce lo histórico, lo cultural, y el saber como categorías de propiedad. En esta perspectiva, el historicismo, a través de la técnica, lo que ha hecho es sostener el aparato cultural como si fuera un bien de la clase dominante (Benjamin, 2012, pp. 123-124). Por ello, la técnica desplegada en los dispositivos y artificios que reproducen la escritura, la lectura, y la palabra, por ejemplo, en tanto mediaciones del saber, ha implicado el retroceso y la precariedad de la experiencia, pues los mecanismos para su apropiación han sido restringidos, limitados, o eliminados.

En consecuencia, con esta crítica, Fuchs es presentado como un pionero de la indagación materialista del arte, de-

bido a que, en su obra, encontramos un interés y una mirada reflexiva sobre la situación histórica en la que el propio historiador se encuentra. Esto tiene resonancias esenciales con esos breves pasajes sobre la tarea del historiador como arqueólogo, que ya he mencionado aquí: por una parte, al pensar la propia situación desde la que se escribe la historia, no se considera el objeto histórico, ni la propia narración como algo externo, sino que se reflexiona sobre sus propias condiciones de historicidad; por otra parte, se indica que toda reflexión histórica implica las condiciones fácticas de lo histórico. Esta especie de doble condición o doble movimiento del historiador es lo que Benjamin entiende como un tratamiento dialéctico de lo histórico.

En esta perspectiva, el tratamiento filosófico histórico de la obra del arte debe considerar la historia de la recepción crítica de la obra, así como el relato cambiante que la ha hecho ser lo que es para el presente. Esto implica entender que tanto el discurso como el objeto histórico están en constante cambio, y nosotros, desde el presente, las recibimos como una especie de sobrevivientes a sus creadores (Benjamin, 2012, p. 116). Por ello, Benjamin insiste en que se trata de una dialéctica histórica, toda vez que es el modo en que las previas y complejas historias del objeto, así como las diversas recepciones críticas de sus contemporáneos, se hacen cognoscibles en el presente. O en otros términos, es el modo de considerar la historia, pues en “el presente nos encontramos tanto con la *obra* como con la *historia* que la ha hecho llegar hasta nosotros” (Benjamin, 2012, p. 117). De la profundidad de esta reflexión se derivan consecuencias conceptuales y modos interpretativos fundamentales para la comprensión de las circunstancias contemporáneas del mundo, en la cual estas nociones y criterios se reelaboran y revalorizan para ofrecer perspectivas críticas sobre la disciplina de la historia, los fenómenos culturales, la labor y la praxis del historiador y la misma configuración de la obra de arte, entre otros.

Por una parte, la equivalencia que Benjamin establece aquí entre lo histórico y lo dialéctico establece una exigencia: que el investigador, así como el espectador, abandone su actitud pasiva y contemplativa ante lo histórico. Esto significa que el historiador, en su obsesión de coleccionista, se enfrenta al objeto con consciencia de “la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado se encuentra precisamente a este presente” (Benjamin, 2012, 117), lo que implica la exigencia política de reconocer las imágenes del pasado ante el peligro de que estas desaparezcan en nuestro presente. Esta exigencia será fundamental en los planteamientos conceptualistas de los sesenta, como herencia de Marcel Duchamp, sobre la configuración del autor y su papel como creador, las redefiniciones de las condiciones de receptividad del arte, y las funciones del observador del objeto.

Otra consecuencia fundamental en el ámbito de la historia del arte contemporáneo es la reflexión que entiende que defiende que la praxis disciplinar es desde adentro, entendiendo la propia historicidad de la disciplina y del historiador. Así lo plantea Hans Belting al buscar superar la dicotomía entre el interior y el exterior de la historia del arte, ya que considera que la labor interpretativa y comprensiva de lo histórico se despliega e inscribe dentro de la propia historia del arte. Además, sus intereses no apuntan a lograr una visión absoluta, sino a ofrecer una aproximación desde una perspectiva que tenga en cuenta las situaciones específicas (Vanegas, 2021, p. 309). Este enfoque no se centra en una representación exacta de detalles externos, ya que esto implicaría una erudición vacía y carente de propósito, donde ni la expresión ni la forma se adecuan a las exigencias del presente, como así lo entendía Hegel (1989) en sus *Lecciones sobre estética*. En otras palabras, el trabajo histórico requiere la comprensión del pasado en su circunstancias y preocupaciones propias, y lo adapte a los

contenidos de su propia época. Así, debe capturar lo esencialmente humano: el *pathos*, la visión del mundo y las relaciones que expresan su profundidad, ya que lo histórico, nos pertenece (“peculio nuestro”) (Hegel, 1989, p. 203). Así, esta perspectiva, en resonancia con los argumentos de Benjamin, no es una aproximación externa y meramente descriptiva, sino que desarrolla un interés profundo por los productos históricos enraizado en los contextos de su propia historicidad (Vanegas, 2021, p. 310). Otra deriva más radica en la postura dialéctica de Benjamin que crítica los modos historicistas de tratamiento de lo histórico, que creo cifrada en este amplio pasaje de *El origen del Trauerspiel alemán*:

Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquélla quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria (Benjamin, 2006, p. 243)

Vemos que su postura es constructiva porque entienden que la imagen del pasado no puede estar determinada por un *epos* (ἔπος), una especie de imagen absoluta, eterna y abstracta del pasado, que está más allá de los vericuetos de la vida cotidiana y lo terrenal. Al contrario, la propuesta de Benjamin entiende que lo histórico se construye como un lugar que tiene determinidades concretas: su época, su vida, su tiempo, sus obras. De esta manera, es posible socavar y fracturar la idea historicista de una *continuidad histórica*, e implica lo que ya he señalado; una mediación conceptual (Benjamin, 2012, p. 118) que rechaza la falta reali-

dad y la imagen unilateral y arbitraria que, en tanto imagen fija e ideal del pasado, no refleja los dramas dinámicos de la cultura.

Por ello, la tarea para el historiador da cuenta de las experiencias dinámicas y originarias para cada presente reflexivo (Benjamin, 2012, p. 118). De aquí se desprende que el historiador concibe la narración histórica como una comprensión histórica, como una “*supervivencia* de lo comprendido, cuyos pulsos se hacen sentir en el presente” (Benjamin, 2012, p. 118). Esta sugerente idea tiene resonancias conceptuales con la idea de sobredeterminación histórica, pues el planteamiento de Benjamin permite pensar lo histórico a partir de las tensiones y polaridades, las repeticiones y los contratiempos que las recepciones históricas y los comentarios críticos hacen pervivir hasta el presente. Y es en este doble tratamiento histórico que es posible que lo histórico aparezca de manera significativa, esto es, que la obra histórica sea reconocible para nosotros, en el presente, a través de una concepción crítica de la historia.

Una última deriva de este ensayo, entre muchas otras, tiene que ver con la apertura interpretativa que los modos de análisis propuestos por Fuchs ofrecen para pensar la historia, y con ella, la historia del arte en el ámbito contemporáneo. Por una parte, la imagen del pasado no está cerrada para nosotros en el presente, lo que implica que, desde aquí, podemos jugar con sus representaciones y modular sus apariciones significantes. Esto tiene una consecuencia en la comprensión de lo que es la cultura, pues al señalar que lo histórico no está cerrado en una única interpretación o representación se está cuestionando el carácter cosificado o fetichista de la cultura que, para Benjamin, se sustenta en la posesión de los bienes sin ninguna posibilidad de experiencia de los mismos, toda vez que en esta postura no se presta *atención* a los procesos históricos de su

singular aparición, esa “absoluta e insustituible singularidad [*einmalig*]” (Oyarzún, 2008, p. 41) que pervive para nuestra comprensión en el presente (Benjamin, 2012, p. 129).

Es por ello por lo que en este argumento sobre la historia hay una *hantise*: la posibilidad de una configuración histórica como pensamiento crítico de las fracturas, las rupturas, y los cismas históricos, donde radica la posibilidad de las experiencias auténticas, que no son más que experiencias políticas. Lo que significa una modulación distinta, como la que aquí ya he insinuado, de lo histórico: una constelación de imágenes del pasado que introducen tramas para y desde las texturas del presente (Benjamin, 2012, p. 132), o, en otras palabras, la posibilidad formativa de una cultura que tenga la fuerza para tomar en las manos los tesoros que se van acumulando, con la premura y exigencia que hay que resolver en el presente, y dejar de cargarlos en su espalda (Benjamin, 2012, p. 130). Esta es la potencia del *pathos* histórico que, a partir de los modos de comprensión sobre lo iconográfico, el arte de masas y las técnicas de reproducción, puede dar cuenta reflexiva e internamente del proceso histórico de los fenómenos culturales, como los del arte, desde la propia plasticidad y polivalencia de sus contenidos, significados y significantes. Estas derivas de los planteamientos de Benjamin, me permiten volver a la imagen del país de los juguetes para resaltar las resonancias y afinidades para seguir pensando el juego de la historia.

Aperturas finales

Al inicio de este ensayo, señalé cómo la imagen de la novela de Collodi le permite a Agamben dialogar con varios de los argumentos benjaminianos expuestos aquí. En este sentido, si pensamos en el proceso de fragmentación que Benjamin y Agamben proponen con el juego, implica una

crítica a la historia para exigir la transformación de las estructuras y los acontecimientos históricos. Esta intervención dialéctica revela que el país de los juguetes es un espacio en el que las jerarquías significativas de la historia y el mito se disuelven y, con el juguete, el historiador juega a representar “un puro intervalo temporal” (Agamben, 2007, p. 116), y despoja a los objetos de su diacronía original para convertirlos en significantes sincrónicos: reliquias en las que se ha perdido la relación causal o cronológica, para establecer una especie de “historia invertida”. En otras palabras, el historiador, en este contexto de juego, parece “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, 2010, p. 43) y encontrar un terreno fragmentado, compuesto de residuos y discontinuidades que ya no se alinean con un pasado homogéneo ni producen un relato unificador y estable.

Ahora bien, ante una experiencia empobrecida del burgués y la visión desalentadora de la vida adulta y su “experiencia” vacía, o como también señala Agamben (2007) en *Infancia e historia*, ante la modernidad que ha provocado una expropiación de la experiencia, hasta el punto de privar al hombre de su biografía, en el cual la experiencia ya no puede transmitirse como lo hacía antes, Benjamin va a reflexionar sobre el juego, los juguetes, la experiencia, el tiempo o el coleccionismo, para indagar lecturas alternativas que sean capaz de pensar la historia viva, compleja y afectiva de la vida. De esta manera, en el pensamiento de Benjamin, estas nociones y concepciones del mundo histórico no se entienden como meras diversiones o como una acumulación de objetos sin sentido, sino como formas y modos de interactuar con la propia historia y revelar dimensiones ocultas de la vida. Así, esta relación crítica con el mundo se opone a la sobriedad y la vulgaridad de la experiencia adulta.

Benjamin observa en el juego y en los juguetes una puerta hacia la historia auténtica, una historia que conecta al individuo con las raíces primordiales de la experiencia humana. De esta manera, y pensando en la historia, a través del juego los niños crean un microcosmos que replica y, a la vez, subvierte la realidad. En palabras de Benjamin (1989): “Rodeados de un mundo de gigantes, los niños al jugar crean uno propio, más pequeño”, donde lo terrorífico y lo sombrío de la vida adulta se vuelven manejables y menos amenazantes (p. 82). Este acto de miniaturización no solo permite que el niño controle el entorno, sino que también construya una historia que, aunque es imaginaria, refleja el poder de la imaginación para renovar el sentido de la vida y la experiencia, toda vez que el juego y los juguetes no sean comprendidos como meras diversiones, sino como vehículos para comprender y recrear la historia en sus propias manos.

En esta perspectiva, el juego se presenta como una repetición simbólica de los gestos más elementales y profundos de la vida humana. En el juego, los niños no imitan, sino que reinterpretan y reinventan la realidad en una serie de gestos que dan sentido y estructura al caos de la existencia: “El juego, y ninguna otra cosa, es la partera de todo hábito” (Benjamin, 1989, p. 94). Este hábito surge como una forma de lidiar con lo repetitivo y cotidiano, haciendo de la vida un acto en el que el pasado —incluidos sus terrores y triunfos— se revive en el presente con cada nuevo juego. Benjamin observa que toda experiencia busca, insaciablemente, “hasta el final, repetición y retorno” (Benjamin, 1989, p. 93). Esta necesidad de repetir refleja un deseo de regresar al origen, de revivir los primeros encuentros con el mundo, no solo como actos individuales, sino como parte de una experiencia colectiva. En este sentido, el juego se convierte en una forma de reelaborar, una y otra vez, las experiencias que nos han dejado huella, no solo para entenderlas, sino para comprenderlas. Esta reelaboración

convierte al niño, al coleccionista y al adulto que juega en una especie de historiadores que recrean su propio pasado y el de su cultura.

Este argumento da apertura para considerar la praxis del historiador, al igual que la del niño, como una revalorización de la historia, como un espacio donde las experiencias más difíciles y dolorosas pueden abordarse sin la carga paralizante de la solemnidad. En este sentido, el historiador establece relaciones interpretativas con el pasado al revisar los fragmentos de la historia. Con ello, crea constelaciones, configura imágenes, establece conexiones insólitas en este acto de juego interpretativo, donde el historiador no solo recuerda, sino que reconstruye el pasado, haciendo visibles las capas ocultas que lo constituyen. El análisis de Benjamin sobre los juguetes nos ofrece una visión alternativa de la historia: una práctica lúdica y liberadora, donde el historiador, como el niño, enfrenta el pasado para ofrecer nuevos significados y representaciones a cada objeto de su obsesión, pues al “excavar” en su historia y en su origen, el historiador hace lo mismo con los eventos y figuras históricas, redescubriéndolos en su contexto y trayendo a la luz sus múltiples capas.

De esta manera, la noción de que “hacer historia con los desechos de la historia” (Benjamin, 1989, p. 124) implica no solo una recolección de datos, sino una reelaboración imaginativa de las ruinas del pasado, toda vez que, al igual que el niño que juega con sus juguetes, el historiador explora los fragmentos de la historia, reorganizándolos en un acto de recreación que no es simplemente recopilación de datos o cronologías del pasado, sino elaboración en un proceso similar al de la excavación arqueológica. Por ello, “la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino solo su medio” (Benjamin, 2010, p. 101), pues en lugar de ser un mecanismo lineal de registro, actúa como un campo que mantiene vivo lo experimentado, “el medio de

lo vivido" (Benjamin, 2010, p. 101), de lo que ha sobrevivido.

Esta especie de relámpagos singulares ya no buscan "preservar la continuidad de lo vivido" a partir de la determinación de una experiencia continua entre el pasado y el presente que, como se indicó, buscaba sostener una identidad y un sentido únicos. Al contrario, esta constelación imaginativa de la historia, que encuentra un punto asintótico entre Benjamin y Agamben, alcanza su máxima profundidad cuando hemos examinado el papel del juguete. El juguete no es solo un objeto de juego, sino una "materialización de la historicidad contenida en los objetos" (Agamben, 2007, p. 103). A diferencia de un monumento o un documento que preservan su valor histórico a través de una cronología estable, el juguete presenta la temporalidad histórica como fragmentos del pasado que no se llevan a la representación histórica en un todo o *ἔπος* absoluto, sino una memoria fracturada, conflictiva y manipulable que permite al historiador jugar con el tiempo sin intentar restaurarlo en su totalidad.

En este sentido, se define al juguete como un objeto histórico en el que la temporalidad no sigue un curso fijo, sino que oscila entre lo que alguna vez fue y lo que ya no es (Agamben, 2007, p. 102). Este vínculo lúdico entre las imágenes del pasado y el historiador implica que, en su praxis, entendida como máquina de juego, pueda asemejarse al niño, quien manipula y reinterpreta significativamente estos objetos de memoria sin obedecer a una narrativa lineal. Así, el historiador no debe entender su tarea como la de alguien que ordena cronológicamente los eventos, ni los fija en un calendario, sino más bien como quien juega con fragmentos del pasado en una relación oscilante y fragmentaria entre el orden y el caos, pues intenta desarticular y reconstituir los fragmentos históricos, creando nuevas relaciones entre el pasado y el presente. En esta perspectiva,

la historia se convierte en una “curva hiperbólica” donde diacronía y sincronía generan “una serie de distancias diferenciales”, en la cual el historiador manipula los significantes inestables sin la intención de cerrar su sentido de manera definitiva (Agamben, 2007, p. 110).

La figura del coleccionista es ilustrativa de este planteamiento. Al reunir juguetes y reliquias, esto es, significantes inestables, el coleccionista “extrae el objeto de su distancia diacrónica o de su cercanía sincrónica y lo capta en la remota proximidad de la historia” (Agamben, 2007, p. 104). Así, la miniaturización, entendida como la “cifra de la historia” (Agamben, 2007, p. 104), opera aquí como un modo de apropiarse del pasado, transformándolo en una pieza manipulable y distanciada de su significado original. Por ello, se configuraría una colección de fragmentos históricos, en la cual se recupera el intervalo temporal que separa el objeto de su significación original, con la conciencia de que la transmisión de esta temporalidad es incompleta y fundamentalmente desmembrada. Tal desmembramiento temporal, caracterizado en la imagen del país de los juguetes, se despliega en la praxis del historiador moderno con lo histórico o significantes inestables que, en su residualidad, representan, según la escuela warburgiana, “larvas” o restos inquietantes de un pasado desposeído (Agamben, 2007, p. 126).

En este sentido, el historiador, al igual que el niño que juega, trabaja con “innumerables significantes del pasado privados de sus significados” (Agamben, 2007, p. 126), los cuales se presentan como “símbolos ominosos e inquietantes” que conservan su poder solo como vestigios, objetos espectrales que han perdido su capacidad de transmitir experiencia significativa. Así, la labor del historiador se convierte en un juego que se asemeja a un intento de exorcismo, de obsesión por los fantasmas inestables de la historia, donde el país de los juguetes no es únicamente un

espacio de desmemoria o pérdida de la experiencia histórica, sino un modo de representar la historia misma, donde los objetos históricos y los significantes fluctúan en una constelación dialéctica. Este movimiento constante entre ambos polos subraya que la historia es, en su núcleo, una tensión inacabada, donde la experiencia permanece siempre en estado de desmembramiento y reconfiguración. Así, el país de los juguetes representa una “topología utópica del país de la historia” (Agamben, 2007, p. 125): un territorio donde la experiencia se ha perdido, y donde el historiador se ve condenado a jugar eternamente con sus fragmentos, como los niños manipulando sus juguetes.

Por último, quisiera señalar una última apertura del pensamiento de Benjamin en la lectura de Didi-Huberman. En una lectura sobre la figura del Atlas en el pensamiento del historiador de la cultura Aby Warburg, Didi-Huberman propone perspectivas conceptuales sobre la historia de los fenómenos culturales que, como lo he expuesto con Agamben, colisionan con el pensamiento de Benjamin. De esta manera, para el pensador francés, la historia, como la figura metafórica y polivalente del *Bilderatlas Mnemosyne*, carga sobre sus hombros el peso del mundo, pero también alberga la promesa de un saber inmenso y moviente. No se trata de un saber fijo o tranquilizador, sino de un conocimiento profundamente inquieto, que transforma el castigo en una fuente de posibilidades y el sufrimiento en un destino de experiencias auténticas posibles. Las imágenes, fragmentos de un pasado que insiste en aparecer, nos invitan a problematizar lo que vemos, a entender que la historia no es una narración lineal, sino un campo de tensiones donde lo visible y lo invisible, lo presente y lo ausente, se entrecruzan en una dinámica inagotable.

Así, de la mano de Benjamin, Didi-Huberman (2010) nos advierte que la tarea del historiador no es únicamente

“evocar o de invocar con imágenes, sin por ello empobrecerlas” (p. 60), sino sostenerlas en su complejidad, permitirles abrir preguntas en lugar de clausurarlas. Por lo anterior, el Atlas, entendido como un “obrador de un pensamiento siempre potencial, inagotable, poderoso e inconcluso” (p. 60), sugiere un método para pensar la historia como un proceso de montaje, donde los fragmentos —troceados, desmembrados, pero nunca agotados— se reorganizan para producir nuevas formas de saber. Este saber no es neutral ni apacible; es un saber trágico, nacido del sufrimiento, como en el caso de Atlas, quien “portando el peso del mundo, transforma su castigo en un tesoro de conocimiento” (Didi-Huberman, 2010, p. 76). En esta metáfora, la historia aparece no como un relato cómodo, sino como un desafío, una tarea que requiere paciencia infinita y una resistencia inquebrantable frente al peso aplastante de lo real. La imagen, en este contexto, se convierte en el campo donde se juega la lucha entre potencia y sufrimiento. Como “fenómeno originario” [*Urphänomen*], la imagen, incluso desmembrada, sigue transformándose, renaciendo en formas rítmicas y epifánicas que revelan tanto los conflictos [*agôn*] como las posibilidades del pasado.

Cada imagen porta consigo un doble movimiento: la tragedia de los monstruos culturales que carga y el saber que genera al enfrentarlos. Este doble gesto, al mismo tiempo destructor y creador, es lo que hace de la imagen un lugar privilegiado para pensar los problemas de la historia y los fenómenos de la cultura. En palabras de Didi-Huberman (2010), “la imagen dialéctica por antonomasia de la relación entre potencia y sufrimiento” (p. 70) nos recuerda que la historia nunca está completamente cerrada, que siempre hay algo que permanece, que insiste, que nos interpela desde los márgenes del tiempo.

En este sentido, investigar en historia no es solo reconstruir los eventos pasados, sino aceptar la tarea más difícil:

“Reconocer el mundo... consiste ante todo en hacerlo problemático” (Didi-Huberman, 2010, p. 77). Esto implica desafiar las representaciones, abrir grietas en las categorías cómodas de lo conocido, permitir que lo familiar se vuelva extraño, inquietante, y que lo extraño se transforme en una fuente de conocimiento. La historia, como Atlas, soporta el peso del mundo, pero también lo redistribuye, lo reorganiza, lo transforma en un espacio de posibilidades. De esta manera, Didi-Huberman (2010) invita a considerar la imagen como un atlas, un “organismo para sustentar, portar o disponer conjuntamente todo un saber en espera” (p. 76), o en palabras de Benjamin una declinación reminiscente, donde cada fragmento del pasado guarda en sí mismo la potencialidad de un nuevo comienzo. Este saber es, por definición, impuro, porque está profundamente enraizado en la experiencia del sufrimiento. Como Atlas, “los vencidos, los esclavos, son quienes más intensamente sienten el peso de lo que portan” (Didi-Huberman, 2010, p. 62), y es precisamente desde ese lugar de opresión que emerge la posibilidad de resistencia. El conocimiento, entonces, no es un acto de dominación, sino un proceso de transformación, donde la carga se convierte en creación, donde el exilio se vuelve territorio y el castigo se transmuta en abundancia. En esta dialéctica, la historia se revela no como un archivo muerto, sino como un espacio vivo, pleno de tensiones y aperturas, donde las imágenes no solo representan el pasado, sino que lo reconfiguran constantemente.

Para terminar, investigar la historia es, en última instancia, un acto de creación. Es inventar nuevos objetos visuales del saber, permitir que lo fragmentario adquiera nuevas formas y aceptar que el conocimiento siempre está en espera. En este sentido, la historia no solo es un método, sino también una invitación: a cargar con el peso del pasado, a sostenerlo en su complejidad, a transformarlo en un espacio de pensamiento inagotable. La historia, como la

imagen, no se cierra en su tragedia, sino que se abre a nuevas posibilidades, a nuevas preguntas, a nuevos gestos de creación, que nos invita a mirar el mundo y a hacerlo problemático, a transformar su peso en conocimiento y su sufrimiento en potencia.

Referencias

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2021). *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*. Giulio Einaudi Editore.
- Benjamin, W. (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Ediciones Nueva Visión.
- Benjamin, W. (2006). *Obras, libro I / vol. 1*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2008). *El Narrador*. Ediciones metales pesados.
- Benjamin, W. (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2012). *Escritos políticos*. Abada Editores.
- Broch, H. (2013). *Huguenau o el realismo*. Debolsillo.
- Derrida, J. (2018). *Fuerza de ley*. Tecnos.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Museo Reina Sofía y TF Editores.
- Gombrich, E. (1981). *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Gustavo Gili.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- Oyarzún, P. (2008). Introducción. Benjamin, W. *El Narrador*. Ediciones metales pesados, 7-52.
- Simmel, G. (1997). *Simmel on Culture: Selected Writings*. SAGE.
- Vanegas, C. (2021). Aproximaciones a la historia del arte y el museo: Belting, Danto y Hegel. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 8, 305-324.

Walter Benjamin y los restos de una filosofía de la historia

Cat Moir¹

El libro *Walter Benjamin. An Introduction to His Work and Thought* de Uwe Steiner, se inscribe en la mejor tradición del género de la “vida y la obra”. Benjamin, cuyo pensamiento está tan arraigado en el espíritu de su momento histórico, se presta de forma particularmente generosa a tal presentación. En el pasado ya se han producido encuentros notables de este tipo con la persona y el pensamiento de Benjamin. El Benjamin que presenta Bernd Witte (1991) en su biografía intelectual es el “heredero y, en cierto modo, el epítome de esa tradición cultural judeo-alemana enormemente productiva que había florecido en Berlín desde los días de la amistad entre Moses Mendelssohn y Gotthold Ephraim Lessing” (p. 9). Witte subraya así la importancia que tiene para Benjamin la cuestión heredada de la Ilustración, con el problema de las exigencias y límites de la razón en el centro de su historia. Esther Leslie, por su parte, ha explorado la vida y la obra de Benjamin a la luz de sus “restos” materiales, los fragmentos y objetos que Benjamin dejó atrás y que nos hablan y cuentan su historia (Leslie, 2007, p. 9). El Benjamin de Leslie es el archivista meticuloso que “escribió conscientemente para el futuro”,

¹ Este texto se publicó con el título “Walter Benjamin and the Remains of a Philosophy of History” en: *Historical Materialism*, 24(4), 2016, pp. 221-233 (N. de los T.)

anticipando, en la naturaleza fragmentaria y la cuidadosa documentación de su corpus, una historia de recepción rica e innovadora que el libro de Steiner resume y ejemplifica (Leslie, 2007). Una forma en la que el compromiso de Steiner con Benjamin puede verse como algo que va más allá de estos estudios previos es en su apreciación de una disposición en la obra de Benjamin a ser reinterpretada creativamente a medida que cambian las circunstancias de su recepción. “Toda moda académica ha descubierto hasta ahora su propio Walter Benjamin. Pero hasta el día de hoy, muchas modas académicas también han descubierto aspectos nuevos y hasta ahora pasados por alto en su obra” (p. 184), dice Steiner (2010) en su conclusión. Mi intención aquí es investigar, a través de un compromiso crítico con el relato de Steiner, qué hace posible leer a un autor de nuevo a medida que cambian los tiempos, como el libro de Steiner —creo que con razón— sugiere que podemos hacerlo.

El Benjamin que encontramos en la introducción de Steiner es un “contemporáneo de la Modernidad” en ambos sentidos del genitivo². Subjetivamente, Benjamin vivió en el apogeo de esa época que la historia conoce hoy como modernidad, una época en la que, en palabras de Steiner (2010), “cosas conocidas y establecidas desde hacía mucho tiempo chocaron con fenómenos nuevos y extraños” (p. 1). Objetivamente, el Benjamin de Steiner es un pensador que intentó dar cuenta de la experiencia de la vida en esta

² En la traducción del libro de Steiner, la palabra “modernidad” se escribe con mayúscula de forma variable. La nota del traductor nos dice que “*die Moderne*” se traduce como “modernidad” (sin mayúscula) cuando se refiere a “la época en la que, por ejemplo, vivió Baudelaire y a la que intentó dar la *Gestalt* de una experiencia”, y como “modernismo” cuando se refiere a “un estilo artístico”. No se explica la variable capitalización y, aunque creo que esto podría ser indicativo del problema que abordó aquí, no la escribiré con mayúscula, salvo en las comillas.

época de la que se consideraba contemporáneo: “la época del socialismo, del movimiento de mujeres, del tráfico, del individualismo” (p. 2). Es una época en la que la experiencia misma se había vuelto problemática para una generación que presenciaba el poder de la tecnología que culminó en la Primera Guerra Mundial. Al reflexionar sobre su experiencia de la tecnología moderna en su juventud, Benjamin escribiría más tarde:

Una generación que había ido a la escuela en tranvías tirados por caballos ahora se encontraba al aire libre en medio de un paisaje en el que nada era igual excepto las nubes y, en el centro, expuesto a un campo de fuerza de torrentes destructivos y explosiones, el diminuto y frágil cuerpo humano (Steiner, 2010, p. 2).

El Benjamin de Steiner se presenta así como contemporáneo de una modernidad entendida sobre todo como una época caracterizada por una curiosa sensación de aceleración, fruto de un ritmo cada vez más rápido de cambio tecnológico. Lo que Benjamin llamaba una “total ausencia de ilusión sobre la época y al mismo tiempo un compromiso ilimitado con ella” definía, dice Steiner (2010), “la única actitud apropiada, y de hecho la condición indispensable, para comprender esta época actual” de la modernidad (p. 7).

Steiner presenta así a Benjamin como un hombre inquebrantable en su compromiso de teorizar la experiencia de alienación, dislocación y aceleración peculiar de la época en la que vivió. En particular, describe la destacada contribución de Benjamin a esta tarea en su esfuerzo:

basado en una filosofía de la historia, por hacer del siglo XIX el *a priori* de todas las intuiciones críticas sobre la era actual y, de este modo, hacer que esta era sea intelectualmente perceptible como la prehistoria de su propio tiempo (Steiner, 2010, p. 2).

Benjamin es consciente de que la experiencia del siglo XX socava fundamentalmente una ideología del progreso heredada de la Ilustración, caracterizada, en palabras de Steiner (2010), por “una mezcla de determinismo y optimismo desmedido” (p. 169). El concepto de Benjamin de una historia desilusionada por la experiencia concreta de la modernidad histórica, una historia inherentemente catastrófica y discontinua, se opone a una narrativa histórica universalista y progresista característica de una época pasada.

La articulación de una teoría ilustrada del progreso histórico y su crítica la encontramos en las obras de Lessing y Mendelssohn, a quienes Witte presenta como los antecesores intelectuales de Benjamin. Por supuesto, Lessing y Mendelssohn no son los únicos pensadores ilustrados de la historia que han influido en la obra de Benjamin, pero en cierto modo representan paradigmáticamente dos perspectivas conectadas y contradictorias. La narrativa del progreso histórico que Lessing presenta en *La educación del género humano* puede leerse como una versión secularizada de la historia de la salvación cristiana, en la que la humanidad mira hacia un futuro mundano redimido al final de un proceso de desarrollo impulsado por una dialéctica entre la revelación y la razón³. Lessing considera el progreso histórico como un proceso de educación que culmina en el ascenso de la Europa cristiana y la perspectiva de salvación en el más allá. “¡Seguro que llegaré!”, afirma con entusiasmo Lessing, “¡el tiempo de un nuevo Evangelio eterno, que se nos promete en el propio Manual del Nuevo Testamento!”. Uno de los problemas de esta concepción de la historia, aparte de su ingenuo optimismo, es que culturas enteras se convierten en vestigios una vez que se ha cumplido su función histórica predeterminada. En particular,

³ Gotthold Ephraim Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, capítulos 85-89. Traducciones mías.

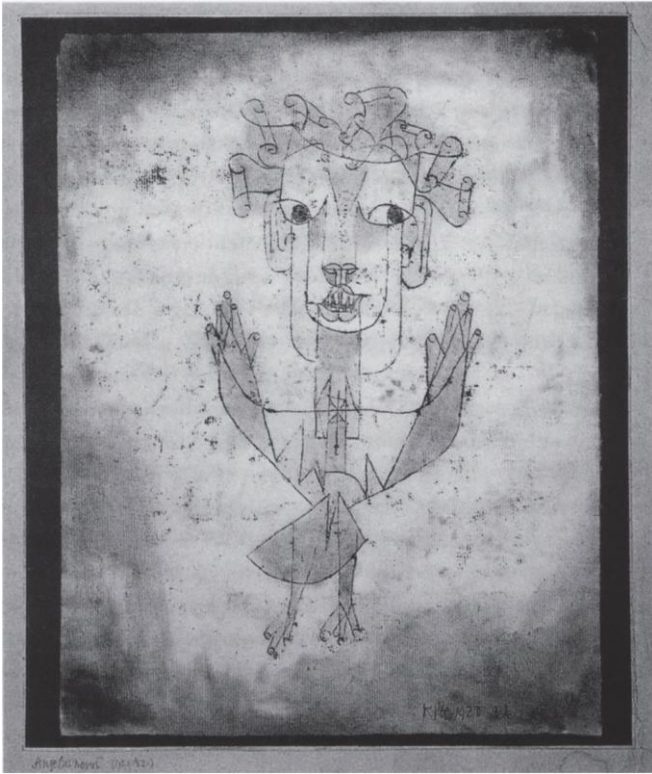
la existencia continuada del judaísmo no puede explicarse en esta teoría, que fue precisamente la razón por la que Mendelssohn, amigo personal y colaborador intelectual de Lessing, consideró sospechosa la teoría de su contemporáneo (Mendelssohn, 1984). Para Mendelssohn, la historia es un proceso orgánico de ascenso y caída de culturas en el que ninguna de ellas puede considerarse “perdida” para la historia en virtud de haber sido cualitativamente superada por acontecimientos posteriores: la humanidad siempre ha oscilado entre la civilización y la barbarie. En una revalorización de aspectos de la teología judía, Mendelssohn concibió la historia como un proceso cíclico de temporalidades diferenciadas en el que en cualquier momento la humanidad aparece como “niño, adulto y anciano al mismo tiempo, aunque en diferentes regiones del mundo” (Erlin, 2002). Aunque Steiner no tematiza explícitamente la filosofía de la historia de Benjamin como una herencia del complejo Lessing-Mendelssohn, nos presenta sin embargo una tensión en el pensamiento de Benjamin entre dinámicas históricas universalizadoras y disruptivas, destacando la conciencia crítica de Benjamin de estos modelos en competencia del pensamiento histórico de la Ilustración.

Según Steiner (2010), las tesis de Benjamin sobre el concepto de historia son su legado enfático (p. 173). Muestra hábilmente cómo la historiografía materialista de Benjamin reorienta las categorías teológicas hacia lo profano a través de su crítica inmanente a una visión ilustrada del progreso histórico. La figura de Benjamin del *Jetztzeit*, el tiempo presente, transforma el concepto mesiánico de *kai-róos*, un tiempo de posibilidad momentánea y cualitativa, en un tiempo en el que una posible redención última se prefigura en cada momento. El *Jetztzeit* de Benjamin hace que la historia sea discontinua, disruptiva, “sujeto de una construcción cuyo lugar no es un tiempo homogéneo y vacío, sino un tiempo saturado por el ahora”, como dice

Steiner (2020, p. 168). La manera en que construimos una narrativa histórica está condicionada, para Benjamin, por las demandas del pasado tal como se articulan en el presente histórico respectivo, que siempre tiene el carácter cualitativo de un ahora repleto de demandas insatisfechas de libertad y justicia. Sin embargo, Steiner (2010) nos recuerda que:

la preocupación de Benjamin en las tesis no es la restauración mesiánica de todas las cosas al final de los tiempos, sino la redención inmanentemente histórica y tópicamente política de las reivindicaciones no resueltas del pasado, de las víctimas y de las derrotas sufridas por las generaciones pasadas (p. 170).

De hecho, Benjamin (1968) habla en la Tesis VIII del “asombro por el hecho de que las cosas que estamos experimentando sean *todavía* posibles en el siglo XX” (p. 257). El hecho mismo de que las exigencias del pasado sigan sin cumplirse en el presente es para él una prueba de la naturaleza intrínsecamente catastrófica de la historia. Si fuera posible ver la historia como un todo, parecería, según Benjamin, como una serie de “ahoras” en los que se ha perdido de manera más o menos monumental la posibilidad de cambiar las cosas. Como señala Steiner, Benjamin ya expresa esta idea en su obra sobre Baudelaire: “Que las cosas estén en ‘status quo’ es la catástrofe. Por lo tanto, [la catástrofe] no es algo que pueda suceder en cualquier momento, sino lo que en cada caso está dado” (Steiner, 2010, p. 171). La elusiva perspectiva de la catástrofe en su conjunto la reserva Benjamin para el Ángel de la Historia, tal como se articula en su lectura del cuadro *Angelus Novus* de Klee en la Tesis IX.



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920⁴

⁴ “En un cuadro de Klee titulado *Angelus Novus* se ve a un ángel que parece que va a alejarse de algo que está contemplando fijamente. Tiene los ojos fijos, la boca abierta, las alas extendidas. Así es como se representa al ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe que va apilando escombros sobre escombros y los arroja a sus pies. El ángel quisiera quedarse, despertar a los muertos y recomponer lo que ha sido destrozado. Pero un huracán sopla desde el Paraíso y se ha enredado en sus alas con tanta violencia que el ángel ya no puede cerrarlas. La tormenta lo propulsa irresistiblemente hacia el futuro, al que está de espaldas, mientras que el montón de escombros que tiene ante él crece hacia el cielo. Este huracán es lo que llamamos progreso” (Benjamin, 1968, pp. 257-258).

Aquí Benjamin ofrece al Ángel una visión de la historia como una totalidad del tipo que presuponen las ideologías del progreso universal, pero que Benjamin insiste debe eludir perpetuamente al sujeto histórico real (Steiner, 2010, p. 172).

Quien quiera saber cuál podría ser realmente la situación de una “humanidad redimida”, dice Benjamin, “qué condiciones se requieren para el desarrollo de tal situación y cuándo puede esperarse que ocurra este desarrollo, plantea preguntas para las cuales no hay respuestas” (Steiner, 2010, p. 173).

Hay, pues, una tensión en el concepto de historia de Benjamin, como reconoce Steiner: por un lado, la heterogeneidad del *Jetztzeit* implica una crítica del concepto de historia universal, pero por otro parece apuntar al menos hacia la débil posibilidad del punto de vista universal del *Angelus Novus* en su imperativo de “captar la historia tal como tendría que ser imaginada en cualquiera de sus momentos de acuerdo con la idea de redención” (Steiner, 2010, p. 172). Como señala Steiner, incluso el concepto de historia universal es para Benjamin “ambivalente”, ya que si bien, como indica en la Tesis III, “nada de lo que alguna vez ha sucedido debe considerarse perdido para la historia”, también es cierto que “solo la humanidad redimida está en plena posesión de su pasado” (Steiner, 2010, p. 172).

Esta tensión sugiere un aspecto en el que la descripción que hace Steiner de Benjamin como “contemporáneo de la modernidad” posiblemente no va lo suficientemente lejos, a saber, en su reflexión sobre el concepto de modernidad como tal. Para el Benjamin de Steiner, la modernidad es sobre todo un período histórico discreto, ahora completo, en el que vivió Benjamin y, en segundo lugar, es una estructura de experiencia que Benjamin veía como característica de la era moderna. Sin embargo, Peter Osborne ha demostrado en otro lugar cómo la obra de Benjamin

contribuye a una comprensión radical de la modernidad no solo como una era histórica o una nueva forma de experiencia social asociada con la transformación tecnológica; más bien, la modernidad que Benjamin teoriza, según Osborne (1995), es la estructura temporalizada abstracta de la conciencia histórica como tal. El Benjamin de Osborne es un “contemporáneo de la modernidad”, entendiendo la modernidad como un momento, y proceso, en el que la conciencia del tiempo histórico, cargado de posibilidades cualitativas, comienza a vaciarse a través de la experiencia de los acontecimientos históricos.

Osborne se apoya en la obra de Reinhart Koselleck para sustentar su argumento. Koselleck rastrea el proceso por el cual, durante el período de aproximadamente 1750 a 1850, en el contexto de la Ilustración alemana, la palabra que designa una totalidad de acontecimientos del pasado, *Geschichte*, devoró la palabra que designa el relato que damos de los acontecimientos pasados, *Historie* (Koselleck, 2003). Koselleck denomina a este período *Sattelzeit*, período de montura, porque ensilla un momento en el que la modernidad toma conciencia de sí misma no solo como sucesora cronológicamente de épocas anteriores, sino también como superadora cualitativa de las mismas. El concepto de “nuevo tiempo” [*Neuzeit*, modernidad] implica que el “ahora” del presente es “nuevo” en el sentido de cualitativamente mejor que lo que había antes. A finales del siglo XIX, explica Osborne, esta estructura de conciencia histórica que sustenta las teorías ilustradas del progreso se va vaciando a medida que la lógica de la novedad se estetiza como la “moda” de la producción capitalista industrial. Según la temporalidad de la modernidad de Benjamin de finales del siglo XIX, la fuerza histórica de los objetos reside, como señala Koselleck, “únicamente en el hecho de que son nuevos”; “novedad” viene a significar poco más que repetición cronológica (Osborne, 1995, p. 12). “En el curso de esta

generalización de una forma epocal de conciencia histórica en la forma temporal de la experiencia misma", dice Osborne (1995):

se revela por primera vez el carácter dialéctico de lo nuevo como lo "siempre igual", articulado filosóficamente en la doctrina del eterno retorno de Nietzsche y descifrado económicamente en el análisis de Marx de la lógica de la producción de mercancías (p. 12).

El concepto de modernidad de Osborne puede enriquecer la caracterización que hace Steiner de Benjamin como su contemporáneo. Al mostrar cómo la modernidad que Benjamin teoriza no es solo un período, sino una forma de conciencia epocal que es en sí misma el prerequisite para la periodización ilumina el lugar de Benjamin como crítico y heredero de las filosofías ilustradas de la historia, como ha sugerido Witte. Por el contrario, sin embargo, las reflexiones de Steiner sobre la historia de la recepción del pensamiento de Benjamin pueden tal vez añadir un correctivo útil a la teoría de Osborne. Osborne parece sugerir que la dinámica de la conciencia histórica moderna descrita por Benjamin se agota inevitablemente a causa de lo que Adorno ha llamado la "dialéctica de lo nuevo" que la impulsa: en la formulación de Adorno, citada por Osborne (1995), lo nuevo es "una invariante: el deseo de lo nuevo" (p. 14). En la concepción que Osborne tiene de la conciencia histórica moderna, entonces, lo nuevo históricamente, es decir, cualitativamente y no solo cronológicamente, se reproduce de tal manera que se pospone perpetuamente, lo que no solo implica que no puede haber tal cosa como una reconciliación histórica, sino que también plantea la cuestión de si es posible la novedad *cualitativa* y cómo. ¿Cómo debemos entender, en este sentido, la observación de Steiner de que la historia de la recepción de la obra de Benjamin se caracteriza por la exposición repetida de "aspectos

nuevos y hasta ahora pasados por alto” del pensamiento de Benjamin?

La primera implicación de la observación de Steiner es que estos desarrollos revelan aspectos de la obra de Benjamin que, aunque no se percibían antes, sin embargo están realmente ahí; en segundo lugar, parece implicar que tales desarrollos no son simplemente iteraciones sucesivas de las ideas de Benjamin, sino que nos proporcionan progresivamente una comprensión cada vez más rica de la obra de Benjamin. Sugiero que este problema va directo al corazón de la tensión entre el universalismo y la disrupción inherentes al concepto de historia de Benjamin por un lado y, por el otro, al problema de la novedad cualitativa que plantea el concepto de modernidad de Osborne como una estructura de la conciencia histórica.

El problema de la novedad cualitativa fue una de las preocupaciones filosóficas centrales del propio Benjamin. En su trabajo sobre Baudelaire, como muestra Steiner, se convierte en el punto de fuga perpetuo en el que la antigüedad del poeta se desvanece en la modernidad. Sin embargo, para Benjamin, este “efecto de aparición/desaparición gradual”, que Steiner llama el “elemento estructural de la percepción alegórica”, se vuelve rutinario en una modernidad basada en la lógica de la producción de mercancías (Steiner, 2010, p. 156). Como reconoce Steiner, Benjamin encuentra un correlato de esta idea en la noción nietzscheana del “eterno retorno”, al ver “en la *nouveauté*, el concepto general de la poética de Baudelaire, el origen de esa apariencia [*Schein*]... de lo nuevo, [que] se refleja ‘como un espejo en otro, en la apariencia de lo siempre recurrente’” (Steiner, 2010, p. 155). En la época moderna, la apariencia de lo siempre recurrente se encarna en “la mercancía como cumplimiento de la visión alegórica de Baudelaire”, en la que “resulta que lo nuevo, lo que hace estallar la experiencia de lo siempre recurrente bajo cuyo hechizo el poeta fue

colocado por el *spleen*, no es nada más que el halo de la mercancía” (Steiner, 2010, p. 156).

Lo más intrigante de la visión de Benjamin del mecanismo ideológico mediante el cual se reproduce la novedad artificial —la apariencia de lo nuevo— es quizás que parece inhibir la posibilidad de lecturas innovadoras de su propia obra. ¿Son las “nuevas” lecturas de autores y textos como el *Schein* de Steiner meramente ideológicos, artefactos de una industria del conocimiento en las condiciones del consumismo? En respuesta a esta pregunta que plantea la conclusión de Steiner, sugiero que el acto mismo de interpretación presupone una conciencia histórica débilmente teleológica con la posibilidad de novedad cualitativa en su núcleo. Es más, propongo que la propia descripción que hace Steiner de Benjamin sugiere esta idea, aunque no la tematice explícitamente.

En primer lugar, me baso en el pensamiento de Ernst Bloch, contemporáneo de Benjamin. Steiner reconoce que Bloch ejerció una influencia significativa en Benjamin, aunque su amistad, como ella misma dice, “nunca estuvo libre de tensiones” (Steiner, 2010, p. 7). Señala que *El espíritu de la utopía* de Bloch, en particular, tuvo un profundo impacto en el joven Benjamin; de hecho, fue su “primer impulso para pensar seriamente sobre la política” (Steiner, 2010, p. 73). El giro de Benjamin hacia la política representa una cuestión que “durante mucho tiempo dominó [su] recepción”, como reconoce Steiner (2010), girando “en torno a la noción de que las obras [de Benjamin] pueden dividirse en dos fases: un período temprano de intereses metafísico-teológicos, y un período posterior con una orientación marxista” (p. 7). Steiner señala aquí una tendencia en la literatura sobre Benjamin a dividir entre aquellas interpretaciones de Benjamin (Leslie, 2007; Eagleton, 2009) como un pensador esencialmente marxista, aunque claramente heterodoxo, y aquellas que minimizan su materialismo

histórico, enfatizando los aspectos culturales, más ampliamente filosóficos y teológicos de su obra (Osborne, 1995; Jacobson, 2003). Steiner presenta a Benjamin como un pensador de la historia por excelencia, y si bien en ningún momento niega la influencia del materialismo histórico en la obra de Benjamin, su estrategia historicista, presentando a Benjamin como “irrelevante según sus propios estándares” hoy, neutraliza la fuerza de la crítica de Benjamin. En aras de presentar un relato académico serio, Steiner minimiza el carácter revolucionario de las ideas de Benjamin.

Steiner evita abordar la cuestión de si el giro hacia la política marca un giro decisivo hacia el marxismo en la obra de Benjamin, señalando simplemente que es una característica que su obra comparte con sus contemporáneos, Bloch y Lukács, cuyos escritos “ofrecen un paralelo instructivo, aunque se trata de uno que ha sido discutido de manera menos controvertida” (Steiner, 2020, p. 7). Esta es una observación importante, pero la observación de Steiner de que la división está “justificada, aunque al mismo tiempo no lo está” no ayuda a dilucidar las diferencias y similitudes entre Benjamin y Bloch a este respecto (Steiner, 2010, p. 7). El punto clave aquí es que tanto Bloch como Benjamin desarrollan teorías materialistas de la historia que pueden considerarse como la base de una explicación significativa del acto de interpretación creativa.

Para Bloch, la historia es tiempo saturado de calidad; en la medida en que en ella hay desarrollo o “progreso”, este se produce como resultado de lo nuevo. Lo nuevo, según Bloch (1995)

circula en la mente del primer amor, también en el sentimiento de la primavera [...] Impregna, aunque se olvida una y otra vez, la víspera de los grandes acontecimientos [...] funda, en el prometido *novum* de la felicidad, la conciencia del advenimiento (p. 234).

El *novum* aparece siempre en el Frente histórico, que Bloch entiende como el “primer segmento de la historia”, el momento actual en el que el ser humano vive y actúa. “Hombre y proceso”, dice, “o más bien: sujeto y objeto en el proceso dialécticamente materialista, por consiguiente, ambos se encuentran igualmente en el Frente”; y es aquí donde surge el *novum*, como una interrupción en el proceso mundial que apunta hacia una posible resolución última de la contradicción histórica (Bloch, 1995, p. 200). “Apropiado para el *novum*, de modo que realmente”, dice Bloch (1995):

no se trata solo de una oposición abstracta a la repetición mecánica, sino también, en realidad, de una especie de repetición específica: es decir, del contenido final total aún no alcanzado, que se sugiere, se cuida, se prueba y se elabora en la novedad progresiva de la historia. Por lo tanto, además: el surgimiento dialéctico de este contenido final total ya no se describe con la categoría *novum*, sino con la categoría *ultimum*, y con esto, por supuesto, termina la repetición. Pero termina solo en virtud de que, en la misma medida en que el *ultimum* representa la última, es decir, la más alta novedad, la repetición... se intensifica hasta la última, más alta, más fundamental repetición: la identidad. Y la novedad en el *ultimum* triunfa realmente mediante su salto total fuera de todo lo que existía previamente, pero es un salto hacia la novedad que está terminando o hacia la identidad (pp. 202-203).

En este punto, Bloch contrasta el tipo de repetición abstracta asociada con la novedad artificial de la producción de mercancías con una repetición que siempre acompaña al auténtico *novum*: se trata de la repetición de las revoluciones sucesivas que han apuntado hacia lo radicalmente nuevo, aunque hasta ahora no haya logrado materializarse plenamente. Sin embargo, Bloch es optimista sobre la posibilidad material de la redención histórica, lo que marca una diferencia clave entre su pensamiento y el de

Benjamin. “No hay otro lugar para el optimismo militante que el lugar que abre la categoría de Frente”, como dice Bloch (1995, p. 200). Bloch ve esta “esperanza materialmente comprendida” como la actitud apropiada hacia el futuro y el pasado histórico, en particular un “futuro no cumplido en el pasado”, recordando las observaciones de Benjamin de que “nada se pierde para la historia” y que los futuros no cumplidos invocan al ángel de la historia para ser redimidos (Bloch, 1995, p. 200).

Una interpretación blochiana del *Angelus Novus* —que literalmente significa “ángel nuevo”— de Klee puede ayudar a ilustrar las diferencias sutiles pero importantes que existen entre ambos. El *novum* de Bloch representa una interrupción en un proceso histórico dialéctico: siempre se percibe al mirar el mundo de reojo, como lo hace el ángel del cuadro de Klee. A pesar de que Benjamin percibe la figura del cuadro de Klee, una extraña composición de lo humano y lo divino, como si se moviera hacia atrás, la perspectiva —más amplia en la cabeza que en los pies— sugiere que se mueve hacia adelante. Tal vez, teniendo en mente a Bloch, se pueda ver al ángel como una figura al Frente de un proceso histórico que avanza hacia un posible *telos* utópico al percibir lo nuevo de reojo y acogerlo con los brazos abiertos.

La estructura triádica de Bloch, Frente, *novum* y *ultimum*, es, por supuesto, un esquema especulativo, si se la toma como coordenadas espaciotemporales de una filosofía sustantiva de la historia. Sin embargo, si, como sugiere Johan Siebers (2012), estas coordenadas deben entenderse no en términos sustantivos sino como “trascendentalmente constitutivas” (p. 413), entonces el marco categorial de Bloch parece más una descripción de la estructura de la conciencia histórica que una explicación metafísica de la estructura del tiempo histórico. De hecho, creo que así es como se entiende mejor en relación con el acto creativo-

hermenéutico, o el proceso de interpretación de un objeto histórico creado por el trabajo imaginativo humano. Sos-tengo que el acto creativo-hermenéutico presupone una conciencia histórica débilmente teleológica con la noción de novedad en su núcleo. La observación de Leslie (2007) de que Benjamin “escribió conscientemente para el futuro” (p. 9) no puede verse como incidental en este sentido: ¿no espera el escritor que haya un lector futuro que comprenda su obra y con ella sus demandas, sueños, esperanzas y deseos insatisfechos que siguen clamando por la liberación, por la redención? ¿No presupone toda escritura una identificación parcial entre una obra y su destinatario? La parcialidad de la identidad es clave en este caso, porque la disyuntiva que crea el excedente de diferencia es precisamente el espacio en el que pueden surgir nuevas interpretaciones. Leslie (2007) habla de los “restos” de Benjamin, los fragmentos materiales que dejó atrás y que, al unirlos, utilizamos para construir y reconstruir su vida y su pensamiento. Cuando se descubre un nuevo fragmento o se lee con recelo un resto existente, se hace posible una nueva interpretación, pero no solo sobre la base de una lógica auto-agotadora de lo nuevo como lo siempre mismo, que encontramos en el relato de Osborne sobre Benjamin, sino más bien como resultado de un resto histórico que apunta hacia la posibilidad de una comprensión más completa.

Steiner (2010) deja claro que el “ángel de la historia que Benjamin personificó en el dibujo no es una figura de salvación o redención, sino un mensajero que anuncia el verdadero concepto de la historia” (p. 171). En un nivel, el verdadero concepto de historia según el Benjamin de Steiner es un proceso catastrófico de pseudonovedad repetitiva que, aunque apunta hacia la posibilidad de redención, no puede realizarla en la realidad. Sin embargo, también hay evidencia en el libro de Steiner de un Benjamin que espera contra toda esperanza esa misma posibilidad. En su lectura

del ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, Steiner (2010) señala el “resumen epigramático” de Benjamin: “Solo por causa de los desesperados se nos ha dado esperanza”, dice (p. 60). Benjamin surge del relato erudito y sensible de Steiner como un pensador entre los desesperanzados para quienes nosotros, sus intérpretes, hemos recibido esperanza. Sin embargo, al descuidar la fuerza de la exigencia de Benjamin en la Tesis VIII, de que la tarea del crítico materialista es “provocar un verdadero estado de emergencia”, no logra captar adecuadamente para qué creía Benjamin que era nuestra esperanza.

Referencias

- Benjamin, W. (1968). *Theses on the Philosophy of History. Illuminations*. Pantheon.
- Bloch, E. (1995). *The Principle of Hope 1*. The MIT Press.
- Eagleton, T. (2009). *Walter Benjamin. Or, Towards a Revolutionary Criticism*. Verso.
- Erlin, M. (2002). Reluctant Modernism: Moses Mendelssohn's Philosophy of History. *Journal of the History of Ideas*, 63(1), 83-104.
- Jacobson, E. (2003). *Metaphysics of the Profane: The Political Theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*. Columbia University Press.
- Koselleck, R. (2003). *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Columbia University Press.
- Leslie, E. (2007). *Walter Benjamin*. Reaktion Books.
- Lessing, G. E. (1994). *Die Erziehung des Menschengeschlechts und andere Schriften*. Reclam Verlag.
- Mendelssohn, M. (1984). *Jerusalem. Or, On Religious Power and Judaism*. Brandeis University Press.
- Osborne, P. (1995). *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*. Verso.
- Siebers, J. (2012) Novum. Dietschy, B., Zeilinger. D. & Zimmermann, R. E. (Hrsg.). Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs. Walter de Gruyter, 412-415.
- Steiner, U. (2010). *Walter Benjamin. An Introduction to His Work and Thought*. University of Chicago Press.
- Witte, B. (1991). *Walter Benjamin. An Intellectual Biography*. Wayne State University Press.

El terror como algo habitual: la teoría de la historia de Walter Benjamin como estado de sitio

Michael Taussig¹

El terror como lo otro

Una cuestión de distancia, eso es lo que me gustaría decir al hablar del terror, encontrar la distancia justa, mantenerlo a distancia para que no se vuelva contra uno —después de todo, es solo una cuestión de palabras—, pero sin colocarlo tan lejos en una realidad clínica que terminemos sustituyendo una forma de terror por otra. Pero dicho esto, ya me veo perdido, perdido ante el terror, por decirlo así, embarcado en un inútil ejercicio de estética liberal que lucha por establecer un punto medio y absolutamente incapaz de absorber el hecho de que el discurso del terror siempre responde: un dialogismo superoctanizado en una sobremarcha radical, cuyo discurso presupone, si no anticipa, mi respuesta, socava el significado mientras depende de él, tensa el sistema nervioso en un sentido hacia la histeria, en el otro hacia el entumecimiento y la aparente aceptación, ambos sentidos son las dos caras del terror, el arte político de lo arbitrario, como de costumbre.

¹ Este texto se publicó con el título “Terror as Usual: Walter Benjamin’s Theory of History as a State of Siege” en: *Social Text*, 23, 1989, pp. 3-20 (N. de los T.)

Por supuesto, eso ocurre en otros lugares, siempre en otros lugares, se dice, no es la regla sino la excepción, existe en otro lugar como Irlanda del Norte, Beirut, Etiopía, Kingston, Puerto Príncipe, Perú, Mozambique, Afganistán, Santiago, el Bronx, Cisjordania, Sudáfrica, San Salvador, Colombia, por nombrar solo algunos de los más publicitados de la asombrosa cantidad de lugares que perturban el curso del orden mundial. Pero tal vez ese otro lugar debería hacernos sospechar del sentido de orden profundamente arraigado aquí, como si su oscura naturaleza salvaje existiera para siluetear nuestra luz, siendo el resultado final, por supuesto, el ajuste estrecho y necesario entre orden, ley, justicia, sentido, economía e historia, de todo lo cual esos otros lugares manifiestamente no tienen mucho. Impulsado por esta sospecha, lo primero que recuerdo es otro tipo de historia de otro tipo de otro interior, una historia de peces pequeños en lugar de la riqueza de las naciones, como por ejemplo en una carta en el *Village Voice* en 1984 de una trabajadora social del Estado de Colorado, en los Estados Unidos, comentando un artículo sobre Jeanne Anne Wright, que mató a sus propios hijos. La trabajadora social señala que era axiomático que cuanto más se profundiza en el asunto, más sucio se vuelve; la red de conexiones, las enmarañadas historias familiares de fracaso, abuso y abandono se extienden en proporciones asombrosamente inmanejables. Cuando la trabajadora social le preguntó a una madre joven sobre las marcas de quemaduras en su hija de nueve años, ella respondió con una voz pasiva e inútil que su esposo usaba una picana eléctrica con la niña cuando se portaba mal. Luego sonrió, “como si fuera la cosa más extraña”, y dijo: “También me duele. Lo sé porque a veces la usa conmigo”. Vivían “anónimos y transitorios” en un gallinero remodelado en una carretera bordeada de canales. Una tarde, esta trabajadora social estaba sacando de casa al último de los cuatro hijos de otra mujer cuando la mujer se levantó de un salto y se

bajó los pantalones para mostrarle dónde su exmarido la había apuñalado en las nalgas. “De repente”, escribe, la mujer “se dio cuenta de lo que había hecho y empezó a llorar y a reír, de alguna manera al mismo tiempo, y de alguna manera con ambas intenciones”. Y concluye diciendo: “Me queda la impresión de vidas tan masivas, densas e impenetrables como esos nodos de materia colapsada de los que nada escapa y cuya única medida es lo que absorben y ocultan”. Pero ¿qué pasa con las historias de los grandes peces gordos, las historias del éxito? ¿Están tan alejados de este mundo violento cuya única medida es lo que absorbe y oculta? Al hablar del terror, ¿no nos sentimos nosotros mismos tentados a absorber y ocultar la violencia en nuestro propio mundo inmediato, en nuestras universidades, lugares de trabajo, calles, centros comerciales e incluso familias, donde, como en los negocios, el terror es habitual? En particular, mientras zigzagueamos entre el deseo de ocultar y el deseo de revelar, ¿no podríamos de repente tomar conciencia de nuestras propias convenciones de coordinación del poder y de la construcción de sentido y darnos cuenta, como dijo Walter Benjamin en sus últimos escritos en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, de que:

La tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que lleguemos debe resultar coherente con ello. Promover el verdadero estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra, lo que mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. La oportunidad que este tiene está, en parte no insignificante, en que sus adversarios lo enfrentan en nombre del progreso como norma histórica. El asombro ante el hecho de que las cosas que vivimos sean “aún” posibles en el siglo veinte no tiene *nada* de filosófico. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser el de que la idea de la historia de la cual proviene ya no puede sostenerse (Benjamin, 1968, p. 257).

En otras palabras, ¿qué se necesita para entender nuestra realidad como un estado crónico de emergencia, como un sistema nervioso? Tengamos en cuenta el concepto; tengamos cuidado de tomar nota de la cuestión que tenemos ante nosotros. No se trata de una aplicación instintiva del anti-totalitarismo posmoderno, empeñada en romper una supuesta complicidad entre el terror y el orden narrativo, sino de una posición oportunista y sin posición, que reconoce que el terror en esa ruptura no es menor que el del orden que se empeña en eliminar.

El terror es lo que mantiene a estos extremos en oposición, de la misma manera que esa oposición mantiene el ritmo irregular de entumecimiento y conmoción que constituye la aparente normalidad de lo anormal creada por el estado de excepción. Entre el orden de ese estado y la arbitrariedad de su excepción, ¿qué pasa entonces con el centro y con su discurso?

Hablando del terror 1

Una de nuestras más augustas instituciones de enseñanza superior me había invitado a hablar sobre el terror asociado con la Compañía Peruana del Amazonas durante el auge del caucho de principios del siglo XX en la zona del Putumayo, en Colombia. Un erudito, que era mayor que yo, con notable entusiasmo y talento para los detalles, comparó diferentes épocas históricas en cuanto a su grado de terror y, a la hora del postre, concluyó que nuestro siglo era el peor. Había algo de peso, incluso siniestro, en esto. Estábamos haciendo un balance no solo de la historia, sino de su cosecha de terror, nuestro intelecto se doblegaba bajo el peso de hechos aterradores y nuestra época había quedado en primer lugar. Nos sentíamos extrañamente privilegiados, en la medida en que podíamos equiparar nuestra época con nosotros mismos, que es, supongo, lo que determina el juicio histórico. Y al llegar a nuestra sombría

conclusión, ¿no estábamos deliberadamente infundiéndonos miedo, disfrutando de nuestro miedo de una manera muy astuta? Pero yo mismo encuentro que ahora me da un poco de miedo incluso sugerir esta posibilidad. Parece plausible, pero demasiado sofisticada, y se burla tanto del miedo como de la inteligencia.

Las pelotas de tenis golpeaban con fuerza. Las sombras que proyectaban las torres góticas se alargaban a medida que avanzaba la tarde. Uno no podía evitar sentirse un poco incómodo ante la confianza con la que se dominaba el terror sobre servilletas de lino, una confianza que ocultaba el miedo tácito que tenía la comunidad universitaria al gueto que había desaparecido hacía varios años: “desaparecido”, un extraño uso nuevo de la palabra tanto en inglés como en español, como en El Salvador o Colombia cuando alguien simplemente desaparece de la faz del mapa debido a los escuadrones paramilitares de la muerte. Por supuesto, la universidad en los Estados Unidos está lejos de ese tipo de cosas. Me refiero a los escuadrones de la muerte. Pero es bien sabido que hace unos veinticinco años esta universidad en particular, por ejemplo, había ejercido una presión financiera implacable sobre los habitantes de los guetos circundantes y que durante ese tiempo hubo muchos incendios extraños que quemaron edificios y expulsaron a la gente negra. Hubo odio. Hubo violencia. Nadie olvidó al profesor blanco muerto que fue encontrado colgado en la cerca de la escuela. La universidad llegó a poseer la tercera fuerza policial más grande del Estado. Junto con la administración de la ciudad cambió el patrón de tráfico, impidiendo el acceso a la zona mediante un laberinto de calles de un solo sentido. Una mano invisible manipuló lo que pudo de la cultura y el espacio públicos. Se volvió ilegal colocar ciertos tipos de volantes en los tableros de anuncios de la universidad, impidiendo así que ciertas clases de personas tuvieran una buena razón para

estar en las inmediaciones. Así, con el tiempo, a la vez que preservaba la apariencia de apertura democrática, la universidad llegó a reconstruir el gueto como una fortaleza de clase media, en su mayoría blanca, dentro de un cordón sanitario invisible. El terror de siempre, al estilo de la clase media, justificado por el llamamiento a la educación superior, a la preservación de la civilización misma, se desplegó allí mismo, en los bloques de altas torres llenos de miedo, las figuras ardientes de los edificios en llamas y los tranquilos focos de los policías con sus perros vigilantes. Recordemos a Walter Benjamin: “No hay documento de civilización que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie”.

Mis pensamientos se dirigieron a una historia de finales del siglo XIX escrita por el amigo íntimo de Joseph Conrad, el excéntrico Robert Bontine Cunninghame Graham. En esta historia, “A Hégira”, Cunninghame Graham relata cómo, en un viaje a la Ciudad de México en 1880, visitó a ocho indios apaches encarcelados en una jaula y a la vista del público en el castillo de Chapultepec. Cuando abandonó la ciudad para regresar a su rancho en Texas, se enteró de que habían escapado, y durante todo el camino hacia el norte fue testigo de la euforia y el *pandemonium* mientras, de ciudad en ciudad, hombres borrachos galopaban, pistola en mano, para localizar y matar, uno por uno, a estos indios cansados de caminar —mitad humanos, mitad bestias, decidida y misteriosamente otros— que avanzaban lentamente hacia el norte a través del territorio de México, constituyéndolo como nación y como pueblo en el terror del salvajismo atribuido a los apaches. Sin embargo, cuando terminé de contar la historia, mi anfitrión me miró. ¿Sabes cuántas personas mataron los apaches y cuántas cabezas de ganado robaron entre 1855 y 1885?, preguntó. Era tanto un desafío como una pregunta, el tipo de pregunta que se hace mirando por la mira de un arma donde la

realidad es igual a un objetivo. La implicación era clara: había “buenas razones” para temer y matar a esos apaches. “Pero solo había ocho de ellos, en todo México, solos y a pie —respondí—. Y un perro que habían recogido”.

Pero más tarde, para mi sorpresa, cuando el seminario se puso en marcha, mi anfitrión, que antaño había sido tan fogoso y elocuente en el tema del terror, que había dominado tan bien su vasta máquina de la historia, se quedó en silencio como una tumba y se desplomó en el rincón más alejado de su silla acolchada. Un joven profesor titular presidió la ocasión con un tono que decía “no te metas conmigo”, negándose a permitirme empezar con el resumen que había preparado. “¡Eso no será necesario!”, repitió con picardía, haciendo casi todas las preguntas que, como la reacción del anfitrión a la historia de los apaches, no solo tenían como objetivo dar sentido al terror como un beneficio para alguien, sino que al hacerlo fomentaban el terror que pretendía explicar. La triste oscuridad de la tarde se extendía por la sala. Pálidos y en un silencio amenazador, los estudiantes de posgrado se sentaban como centinelas de la verdad para las generaciones venideras. ¿Por qué estaban tan asustados? ¿Qué sentían? ¿Tal vez no sentían nada?

Dos días después, de mala gana, me reuní con mi anfitrión para tomar un café en la universidad. Insistió e invocó todo tipo de nostalgia para suavizar tensiones no expresadas. ¡Pero qué clímax! ¿Dónde estaba el consuelo gentil de su pasado imaginario de intelectuales heroicos en el sótano de lo que se decía que era una copia perfecta de una universidad de Oxford donde ahora estábamos sentados con un café imbebible en la mano en una máquina tragamonedas mientras cuatro o cinco jóvenes del gueto, desgarrados, se hacían los tontos amenazándose unos a otros y a la clientela, bromeando, por supuesto, mientras tocaban música insoportablemente alta en la máquina de

discos? El anfitrión se inclinó hacia delante para protegerse del ruido. Las arterias latían en su robusto cuello. “¿Has leído la obra de Bordovitch sobre los juicios a Stalin, publicada en París en los años cincuenta?”, gritó. “No”, tuve que confesar.

Se inclinó hacia delante de nuevo. “¿Sabes por qué los prisioneros admitieron delitos que no han cometido?”, preguntó con un tono cortante. “Porque se les privó del sueño... durante semanas enteras —tronó—. ¡En celdas blancas con la luz encendida todo el tiempo!”

Se recostó en su asiento, brillando como una luz blanca, tristemente satisfecho, incluso un poco exultante y feliz ahora que había alejado la oscura tiniebla del terror de esas representaciones políticamente montadas donde la confusión y la confesión trabajaban en beneficio mutuo. Insistió en llevarme en coche las cinco manzanas hasta donde me alojaba. “Aquí tu coche es tu tanque”, dijo.

Hablando del terror 2

En la República de Colombia, en América del Sur, ha estado en vigor un estado de excepción oficial, a veces activado, a veces desactivado, a veces activado nuevamente, desde que la mayoría de la gente puede recordar. El momento y el ritmo de la aplicación y cumplimiento de esta medida nos dan una idea del funcionamiento de estados de lo que Bertolt Brecht, al examinar la Alemania de los años treinta, llamó “desorden ordenado”, y desde hace décadas se ha definido a Colombia como un estado de caos tal que casi a diario se han hecho predicciones de una revolución inminente, un baño de sangre o una dictadura militar. Hoy [1989], en una población total de unos 27 millones, siendo la tercera más grande de América Latina, con asesinatos generalizados que golpean, según se dice, a unas treinta personas por día, con 500 miembros del único partido de oposición viable, la Unión Patriótica, muertos a

tiros en las calles durante los últimos dos años, con un estimado de 11.000 asesinatos llevados a cabo por los más de 149 escuadrones de la muerte recientemente nombrados en el Congreso Nacional durante aproximadamente el mismo período de tiempo, y con más de 1.000 personas nombradas desaparecidas —seguramente solo una pequeña fracción del número real— no puede haber duda de que existe una situación que no es menos violenta que siniestra, y que su cualidad siniestra depende del uso estratégico de la incertidumbre y el misterio en torno a los cuales acecha el discurso del terror y al cual siempre regresa.

Pero ¿se entiende esta situación, tanto dentro como fuera del país, como un estado de excepción en el sentido de Benjamin? En otras palabras, ¿se la considera la excepción o la regla? ¿Qué consecuencias políticas y, de hecho, físicas podría tener el insistir constantemente en el ideal del orden, como en el discurso prominente del Estado, las Fuerzas Armadas y los medios de comunicación con su referencia incesante y casi ritualista al “estado de orden público”, en particular cuando parece bastante obvio que estas mismas fuerzas, especialmente las Fuerzas Armadas en una era definida por los teóricos del Pentágono como una era de “guerra de baja intensidad”, tienen tanto que ganar con el desorden como con el orden, y probablemente mucho más? De hecho, en el caso de las Fuerzas Armadas, el desorden es sin duda intrínseco a su *modus operandi*, en el que la arbitrariedad del poder se practica como un arte exquisitamente fino de control social. Además, ¿qué significa definir como *caótica* una situación como la que existe en Colombia, cuando el caos es cotidiano, no una desviación de la norma, y en un sentido político estratégicamente importante es un orden desordenado no menos que un desorden ordenado? ¿Qué significa y qué se necesita para imaginar una sociedad en proceso de *colapso* hasta el punto de *morir* —como lo expresan los titulares de la edición del 24

de enero de 1988 de *El Diario* de Nueva York para Colombia— cuando hay muchas razones para sugerir que este estado de excepción no es decididamente la excepción sino la regla para este Estado-nación en particular (si no para muchos otros también)? En el mundo posmoderno, a medida que el Estado, el mercado y las corporaciones transnacionales entran en una nueva configuración de arbitrariedad y planificación, ¿no podría el concepto mismo de lo social, una idea relativamente moderna, resultar obsoleto en la medida en que se basa en supuestos de estabilidad y estructura? En ese caso, ¿a qué viene todo ese discurso sobre el orden?

Si observamos el mundo social de la manera tensa pero altamente móvil que Benjamin nos animó a hacer con su dictamen sobre la constancia del estado de excepción, creo que podemos empezar a entender el flujo de poder que conecta el discurso del terror con el uso del desorden a través del asesinato y la desaparición de personas. Esta comprensión exige saber cómo situarse en una atmósfera que oscila entre la claridad y la opacidad, viendo las dos cosas a la vez. Es lo que yo llamo la óptica del sistema nervioso, y aunque gran parte de esto se transmite, de una manera típicamente oblicua, en la noción de la normalidad de lo anormal, y en particular en la normalidad del estado de excepción, lo que hay que reflexionar —y esta es nuestra ventaja, hoy, en este lugar, con *nuestro* discurso sobre el terror que automáticamente impone un encuadre y un efecto de distanciamiento— son las violentas e inesperadas rupturas de conciencia que conlleva una situación de este tipo. No se trata tanto de una configuración psicológica como social y cultural y va al corazón de lo que es políticamente crucial en la noción del terror como algo habitual.

Me refiero a un estado de dualidad del ser social en el que uno se mueve en ráfagas entre aceptar de algún modo la situación como normal, solo para ser arrojado al pánico

o conmocionado hasta la desorientación por un evento, un rumor, una visión, algo dicho o no dicho, algo que, aunque requiere lo normal para tener su impacto, lo destruye. Esto se encuentra en la terrible pobreza de una sociedad del Tercer Mundo y ahora también en los centros de las ciudades de Estados Unidos, como Manhattan; la gente como ustedes y yo cierra los ojos ante ella, por así decirlo, pero de repente ocurre un evento inesperado, tal vez dramático o conmovedor o feo, y la normalidad de lo anormal se muestra como lo que es. Luego pasa, el terror como siempre, en un tambaleo de posición que se presta a la supervivencia tanto como a la desesperación y al humor macabro. Es esta dualidad del ser social y su capacidad de cambio de choque lo que el dramaturgo marxista Bertolt Brecht utilizó, pero a la inversa, para problematizar el molde de normalidad que sustenta el efecto de realidad de la esfera pública. La *sismología*, una forma superior de semiología, es como el crítico Roland Barthes llamó a esta técnica de Brecht.

El discurso del terror en tales circunstancias fluctúa entre las certezas firmemente sentidas y generalmente bastante dogmáticas de que efectivamente existe una razón y un centro, por un lado, y las incertidumbres de una aleatoriedad difusa y descentrada, por el otro. Tomemos como ejemplo el editorial de uno de los principales diarios del país, *El Espectador*, del 26 de febrero de 1986, titulado *El desorden público*. En primer lugar, hay una lista vertiginosa de los “sucesivos actos de terrorismo” que han “sacudido al país” en la última semana... los crecientes ataques a periodistas, uno asesinado en Florencia, otro en Cali, el enfrentamiento de la policía con los indígenas en la remota península desértica de la Guajira donde murieron ocho personas, el asesinato de diez campesinos en el municipio de La Paz en Santander, la voladura de oleoductos que ahora asciende a 65 millones de pesos, el asesinato de un joven activista de la Unión Patriótica en el Cauca, el ataque

a un puesto de policía entre Pereira y Armenia por una unidad guerrillera del EPL que mató a un policía e hirió a otros cuatro, las masivas manifestaciones campesinas en el fronterizo departamento de Arauca, la escalada del narco-tráfico y, encima de todo esto, según el editorial, el doble juego de la guerrilla, hablando de paz pero haciendo la guerra.

“Esta, a grandes rasgos”, continúa el editorial, “la situación interna del país, convulsa y explosiva” de tal manera que pareciera como si

existiera una íntima conexión entre los diversos factores que conspiran contra el mantenimiento de la paz y la seguridad pública, pero, aunque no exista, son tantos los estallidos repetidos desde distintos campos de batalla que, queriéndolo o no, las fuerzas que actúan contra la paz pública convergen con igual y destructivo ímpetu a la común tarea de destrucción en que se encuentran empeñadas.

Una consideración terrible, en verdad.

Las fuerzas se desencarnan del contexto social cuando entramos en un mundo en el que las cosas se animan, en paralelo a la necesidad imposiblemente contradictoria de establecer y desestablecer un centro, una fuerza motriz o una razón que lo explique todo. Curiosamente, este sistema nervioso adquiere una cualidad animista, incluso antropomórfica —factores que conspiran, fuerzas que convergen, fuerzas que se ven comprometidas en una destrucción común— y, curiosamente, en toda la letanía de *fuerzas* aterradoras registradas en aquel editorial, existe esta aterradora ausencia de cualquier mención a las Fuerzas *Armadas* del propio Estado. ¿Podrían ser estas últimas el terror verdaderamente invisible que centra la nerviosidad del sistema nervioso, cuya semiosis no implica tanto el significado *obvio* como lo que Roland Barthes llamó el significado *obtus*o de los signos?

En las numerosas obras escritas por el principal portavoz y gurú de las Fuerzas Armadas, el general Fernando Landazábal Reyes, el discurso del terror supone que la situación que prevalece en Colombia es decididamente parte de un orden, un orden global de confrontación cósmica entre la democracia y el comunismo, en el que los países pobres del Tercer Mundo son los primeros en fracturarse y donde se traza la primera línea de combate. En su interpretación de la realidad, en libros como *El precio de la paz* y *La subversión y el conflicto social*, se percibe con bastante agudeza la mezcla y fluctuación entre el estilo positivista de los hechos duros, el empirismo abstracto —como diría Sartre— de los diagramas que representan patrones de causalidad circular entre pobreza, moralidad, injusticia, violencia, etc., junto con el fascinante asombro de la metafísica del patriotismo, la muerte, el orden y la jerarquía. A mi modo de ver, estas últimas son las mismas cosas que crean y controlan una sensación de fijación junto con una sensación de deslizamiento, especialmente obvia e importante en el caso de la muerte, una conexión tan finita con lo infinito, y aún más obvia en el caso de la nueva táctica de *desaparecer* que, como señaló Julio Cortázar a principios de los años ochenta, pensando no solo en los 30.000 desaparecidos en Argentina, crea un nuevo círculo en el infierno de Dante en cuanto combina el terrible hecho de la pérdida con la esperanza siempre presente de que los desaparecidos mañana, al día siguiente... resurgirán. Por eso, se dice que algunas madres han dicho que lloraron de alegría al encontrar el cadáver de su hija o hijo, porque al menos así estarían seguras. Pero esa es la excepción. Para la mayoría es un mundo de sueños, lo que sin duda pone al “realismo mágico” bajo una nueva luz, como cuando corren a un lugar donde, en un sueño, un amigo ha visto a los desaparecidos. Como dice Fabiola Lalinde, quien vio por última vez a su hijo, miembro del Partido Comunista Marxista Leninista, siendo subido a un camión por el Ejército

colombiano, el 3 de octubre de 1984: “Si los días son difíciles, las noches son una tortura, especialmente cuando sueño con Luis Fernando”.

Porque más que sueños son reales en cuanto lo veo regresar a casa con la sonrisa que siempre tiene, junto a su tranquilidad y desenvoltura, y cuando le pregunto dónde ha estado y está a punto de responder, es cuando siempre me despierto, en esa parte del sueño. Es tan real que en el momento mismo de despertar no tengo idea de qué está pasando ni dónde estoy, y volver a la realidad es triste y cruel después de haberlo tenido frente a mí. En otras ocasiones me paso la noche corriendo por montes y barrancos, buscando entre montones de cadáveres, presenciando batallas y escenas dantescas. Te vuelve loca. Y esto le pasa a toda la familia, así como a sus amigos. Incluso los vecinos me han dicho muchas veces que sueñan con él.

¿Y nuestros sueños? ¿Acaso no somos también vecinos?

En cuanto a los hechos concretos, el general Landazábal se mantiene firme, al menos hasta septiembre de 1986, en que las pruebas que indican que las Fuerzas Armadas están detrás de muchos, si no de la mayoría, de los asesinatos y desapariciones en Colombia son falsas. Cuando Antonio Caballero —cuyo nombre aparece ahora en la Lista de la Muerte de Medellín— le preguntó en *Semana* sobre su afirmación de que los únicos grupos paramilitares del país eran las guerrillas, el general respondió que, si bien empezaba a parecerle que tal vez pudiera existir algún tipo de organización, incluso una organizada a nivel nacional, cuya función fuera asesinar a miembros de la Unión Patriótica —con mucho el partido de izquierda más popular en Colombia—, en realidad no tenía ni idea de ello. Además, continuó, era infame relacionar a las Fuerzas Armadas con los asesinos que ahora supuestamente abundan en Colombia a raíz del tráfico de cocaína.

Eso sería entrar en la más tremenda contradicción con la moral y el honor profesional de las Fuerzas Armadas. Se dice que hay una “guerra sucia”, pero las Fuerzas Armadas no participan en ella. Combaten la subversión con todos los medios de la Constitución y de la Ley, pero no pagando sicarios en moto ni poniendo bombas. Eso sería una infamia y no podemos tolerar que se diga esa infamia.

En la novela de Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Santiago Nasar camina por un caluroso pueblo colombiano durante la juerga de la noche sin saber que lo persiguen dos hombres armados con cuchillos apasionadamente decididos a matarlo. Cuestión de honor. Es un pueblo lo bastante pequeño para que sus habitantes sientan algo extraño. Ven a los hombres armados buscando de un lado a otro, pero no pueden creer que realmente vayan a matar —o más bien creen y descreen al mismo tiempo, pero la prueba llega con seguridad con el sangriento destripamiento de Santiago Nasar— todo lo cual considero paradigmático de lo que el general Landa-zábal llama la “guerra sucia” que, según él, “se dice que está en marcha”. Por supuesto, el sentido de esa guerra, de la formulación de esa guerra, que algunos comentaristas nacionales también llaman una guerra de silenciamiento, es que, como dice el general, “se dice que está en marcha”, lo que significa, en términos políticos y operativos, que está en marcha y no lo está, de la misma manera que lo anormal es normal y el desorden es ordenado y todo el significado del término relativamente moderno “sociedad”, por no hablar del significado del vínculo social, de repente se vuelve profundamente problemático. Después de todo, ¿qué significa tener una sociedad en guerra (no declarada) consigo misma? “En Colombia”, me aseguraba constantemente con petulante firmeza mi amigo de veinte años, Edgar, de uno de los pobres pueblos azucareros del Valle del Cauca, “no se puede confiar en nadie”.

En 1981, íbamos en autobús rumbo a la provincia fronteriza del Putumayo, leyendo *Crónica de una muerte anunciada*, y comenté lo extraño que era el aire de realidad que transmitía el relato, pues todos intuían, pero no creían, lo que estaba a punto de suceder. “Ah, profesor”, respondió, “pero siempre hay uno que sabe”.

En la oscuridad, un ojo que observa, un ojo que sabe. Aquí no se puede confiar en nadie. Siempre hay alguien que sabe. La paranoia como teoría social. La paranoia como práctica social. Nótese que la característica críticamente importante de la guerra de silenciamiento es su descentramiento geográfico, epistemológico y estratégico-militar; sin embargo, no podemos dejar de sentir que está organizada desde algún centro, sin importar cuánto niegue el general su conocimiento. Los líderes de la Unión Patriótica dicen que esta guerra (no declarada) (que se dice que está en curso) es el resultado del plan del Pentágono para América Latina, la infame “doctrina de seguridad nacional” sobre la que podemos leer en los libros del general, donde se presenta bajo una luz favorable, incluso redentora.

Junto a esta doctrina y a los círculos simétricos y paranoides de conspiración que se trazan en torno a ella, existe este nuevo tipo de guerra que ha llegado a llamarse “conflicto de baja intensidad”, cuya característica principal es difuminar las realidades y los límites habituales y mantenerlos difuminados. Ese es otro ojo con el que hay que lidiar, grotescamente posmoderno en su contingencia constitutiva.

Hablando del terror 3

Y ahora empezamos a sentir ese ojo que mira en otros lugares también. Y también que escucha. La *tira* es como la llamaban los estudiantes de la universidad de Bogotá, es decir, espía, y estaba, según insinuaban, allí mismo, en el

aula. Curiosamente, esta palabra en particular para espía —*tira*— también significa lanzar, y su opuesto: halar. Y, por si esto no fuera suficientemente extraño, *tira* también se utiliza para referirse a follar. Todo esto crea una curiosa red de asociaciones que nos permite conocer de forma poco común la erótica no solo del espionaje, sino también de la máquina de terror del Estado, con su oscura mezcla de oposiciones, seducción y violencia.

Sapo, rana, es el término que se usa para designar al informante en los pueblos azucareros del oeste de Colombia, lo que me recuerda el papel de la rana en la brujería y su hábitat viscoso entre la tierra, el cielo y el agua, donde croa canciones de amor y guerra pero, a la vez como el informante y a la vez a diferencia de él, de repente se silencia cuando pasa gente. Cuando uno camina por los campos de caña de noche —como solo lo harían los campesinos, los trabajadores de la caña y el ocasional conspirador, organizador revolucionario y antropólogo— uno se convierte en el equivalente auditivo de una sensible placa fotográfica, que registra bajo el dosel negro de los inmensos cielos el silencio ensordecedor de un sonido que de repente se acalló. ¿Y la rana? Supongo que también es toda oídos.

Pero, ¿quién sabe de dónde vienen estos términos para designar a los espías y a dónde van? Sus significados, extrañamente constelados, registran una combinación de baba y quietud ominosa, no menos oscura y no menos aguda que los propios escuadrones de la muerte. En estos campos de poder repentinamente silenciados, la pulcritud del símbolo en sí da paso a la parte más sensible, que late rápidamente, el tira y afloja de la sistematicidad nerviosa.

Y para los jóvenes pobres de Colombia, es decir, para la mayoría de los jóvenes, existe el ojo de la *libreta militar* o pase militar, cuya posesión significa que uno ha cumplido con el servicio militar de dieciocho o veinticuatro meses

que exige el Estado. Si no la tienes, las autoridades pueden arrestarte como quieran, y la mayoría de los empleadores se negarán a contratar a un hombre sin libreta. En los salones de baile de Bogotá donde se reúnen los jóvenes desempleados y la clase obrera los sábados por la noche, no era raro en 1986 que la policía se llevara a rastras a quienes no tenían *libreta*, a menudo rociándolos con una manguera en el patio de la estación de policía y dejándolos allí encerrados en la gélida noche, sobre todo si no podían conseguir un soborno satisfactorio. Cada vez que la policía o el ejército detienen un autobús, los hombres tienen que presentar sus documentos. Cada vez que se levanta un *retén* o barrera alrededor de lo que las fuerzas del orden público consideren desorden, quienes desean pasar tienen que presentar sus documentos, y quedarse sin ellos puede costarles la vida un día. Esta mirada es despiadada con los pobres jóvenes de la República, que de ese modo se convierten no solo en víctimas sino en victimarios, asegurando la normalidad del terror.

Tomemos el caso de Jairo, con quien estuve hablando en uno de los pueblos azucareros a los que vuelvo cada año desde 1969 en el Valle del Cauca, en el occidente de Colombia. Había cumplido hacía varios meses el servicio militar obligatorio y ahora tenía la *libreta militar*. Empezamos a hablar del ejército y de la guerrilla, de que él estaba patrullando en la *cordillera central*. ¿Había tenido alguna vez la oportunidad de hablar con el enemigo? ¡No! Sin embargo, había un joven que había conocido en su vida y que vivía al final de la calle. Y él agitaba la mano despreocupadamente. “¿Por qué están peleando?”, pregunté. Se esforzó por encontrar las palabras. “Tiene que ver con el gobierno”, dijo finalmente. “La guerrilla está en contra del desempleo”.

“Bueno, ¿qué pasa con eso?”

“Es malo porque son comunistas. Están en contra de la democracia”.

Me dijo lo mismo unos meses después, cuando, tras buscar durante siete meses, consiguió un trabajo en la construcción en Cali, un trabajo que le pagaba cuatro dólares al día, pero el transporte y el almuerzo se llevaban casi la mitad y el trabajo duraría solo siete semanas para que el empleador pudiera evitar los costos de la seguridad social que se aplican después de ocho semanas de empleo. Esa es la democracia que estaba defendiendo. Y tardó siete meses en encontrar ese trabajo, con su *libreta militar*. Lo conozco desde que era un niño pequeño y su madre es una amiga mía aún mayor. Es excepcionalmente dulce y gentil. El otro día estaba lavando el pelo a mi hijo de dos años y medio, todo risas y espuma.

—“¿Tienen la oportunidad de hablar con los guerrilleros?”, pregunté.

—“Cuando los capturamos”.

—“¿Hablan?”

—“Los hacemos cantar”.

—“¿Muchos cantan?”

—“La mayoría”.

—“¿Y los que no cantan?”

—“Los matamos. El *comandante* nos lo ordena. Les atamos las manos a la espalda y les tapamos la boca con una toalla húmeda para que, al respirar, sientan que se están ahogando. La mayoría canta. O les metemos estas en las uñas. A los que mienten, los matamos, como cuando nos dicen dónde está el enemigo pero no está. Depende mucho del *comandante*”.

“Y cuando la guerrilla atrapa a uno de nuestros oficiales”, añadió, “lo cortan en pedazos”. Todo esto sucedió de la manera más natural, tal como habíamos estado hablando antes de los tomates que estaba trasplantando.

Empezamos a hablar de la *limpieza* de Cali, ese increíble proceso en el que mendigos, prostitutas, homosexuales, travestis y toda clase de personas de la calle supuestamente involucradas en la delincuencia y el pequeño tráfico de cocaína eran aniquiladas a balazos desde camionetas y motos. Eso era lo que se escuchaba todos los días. Pero obviamente no solo esa clase de gente se vio afectada. Todo el mundo estaba asustado.

Cualquiera puede ser un objetivo. Los estudiantes de Cali me dijeron que con solo el sonido de una motocicleta se esconderían, y poca gente salía de noche. Si bien hay razones para distinguir esta “limpieza” de los asesinatos políticos definidos de manera más convencional, también hay algo que tienen en común —aparte de la creación de terror mediante una violencia incierta— y esto tiene que ver con las horribles funciones semánticas de la limpieza, creando límites firmes donde solo existe oscuridad para que pueda existir más oscuridad, purificando la esfera pública de los poderes contaminantes que las voces dominantes de la sociedad atribuyen al *hampa* o submundo cuya característica política sobresaliente radica en que no tiene fronteras estratégicas —es invisible pero se infiltra— pero son decididamente lo otro: prostitutas, homosexuales, comunistas, *guerrilleros* de izquierda, mendigos y lo que supongo que podríamos llamar la masa oscura y amenazante de los pobres que no lo merecen —lo que, cuando uno lo piensa, no deja demasiadas personas en el mundo superior—. En la lógica temible del inconsciente político, la *limpieza* nos hace pensar en los estantes de los supermercados llenos de latas interminables de jabón en polvo y cera para autos que diariamente limpian y pulen esta tierra desnutrida. Ahora, este fervor limpiador, que ahora está dando lugar a una corriente de cadáveres, desfigurados en extrañas formas ritualísticas que a menudo derivan de imágenes de la televisión estadounidense y de productos básicos como

pesticidas como Kan-Kill, no carece de cierta genealogía y manipulación consciente.

En cuanto a la genealogía, hay que recordar las representaciones del *hampa* o submundo criminal de La Habana en las obras de principios del siglo XX del célebre antropólogo cubano Fernando Ortiz, en las que el crimen se reduce a la criminalidad y la criminalidad se considera el resultado natural de ser negro y practicar la santería. El submundo es la construcción paranoica fantasmagórica de la clase dominante, y en cuanto a la manipulación de esta fértil imaginería en Cali —como La Habana, capital del azúcar, barrios marginales de negros— hay que recordar el estudio de Chris Birkbeck sobre los medios de comunicación y las imágenes del crimen en esa ciudad en los años setenta, antes de que surgieran los escuadrones de la muerte a mediados de los ochenta. Al comparar los relatos delictivos que aparecían en los periódicos con lo que descubrió cuando frecuentaba a la policía y a los presos mientras vivía en los barrios bajos, no encontró nada que confirmara la omnipresente suposición de que existía un submundo organizado más allá de la imaginación creada por la prensa; o, yo añadiría, creada por el medio más importante, la radio. No solo los relatos de los periódicos eran extraordinariamente exagerados, sino que, a mi modo de ver, parecían diseñados para crear y reproducir una versión tropical del mundo hobbesiano, desagradable, brutal y breve, en el que —como mi amigo Edgar siempre estaba dispuesto a recordarme— “no se puede confiar en nadie”, y por tanto una ciudad pantanosa envuelta en una atmósfera nebulosa de inseguridad, verdaderamente en estado de excepción.

Junto con este miedo hobbesiano, en el que lo estratégico es precisamente la individualización y la extraña imprevisibilidad de la violencia, hay un contraataque no menos importante que reivindica un núcleo organizado,

estructurado y esencialista del terror, como la noción de un submundo organizado, una raza mágicamente potente aparte, que habita una zona geográfica tanto metafórica como real dentro de la ciudad. Por supuesto, se trata de la máxima evasiva posmoderna, que reivindica tanto el centralismo como el descentramiento en una lucha social que combina el sentido y el sinsentido con la tortura y la muerte, y Birkbeck pudo señalar en la prensa, ya en 1977, el urgente llamamiento a la *limpieza*, presagio de nuestro tiempo actual, cuando la metáfora se convirtió en un hecho contundente. “La ciudad necesita urgentemente un tratamiento aséptico”, afirma el *Diario Occidente*, haciéndose eco de demandas anteriores de “erradicación de focos de actividad criminal”, de “purificación del ambiente” y de “limpieza del centro”. Lo que tenemos que entender, entonces, no es simplemente un proceso horroroso en el que las imágenes y los mitos surgen de un inconsciente político para ser actualizados, sino más bien una situación sociohistórica en la que la imagen, por ejemplo del crimen, no es menos real que la realidad que magnifica y distorsiona como discurso del terror.

Y ahora Jairo me contaba que, mientras estaba en el ejército, tuvo que renunciar a una fuerza especial a la que perteneció durante tres meses en Palmira, la ciudad al otro lado del río Cauca frente a Cali. Según sus propias palabras, la misión de esa fuerza era circular en taxis y motos —motos potentes, señaló— para matar criminales, drogadictos y *sicarios* o asesinos profesionales. Los soldados de su unidad recibían folletos con fotos de las personas que tenían que matar y practicaban tiro al blanco desde motos y taxis falsos. Nunca llevaban uniforme y llevaban el pelo más largo de lo permitido. Para matar, se acercaban lo más posible con una pistola Colt 45 o una pistola 9mm. Eran dieciocho, más cuatro suboficiales y un capitán. La mayoría de sus asesinatos se hacían de noche, pero recorrían la

ciudad durante el día para conocer los hábitos de sus víctimas. Había unas cincuenta personas en esa lista de muertos.

Fue muy sencillo. Y solo tres semanas antes, exactamente el mismo día, el general había negado con vehemencia cualquier posible conexión entre el ejército y los escuadrones de la muerte.

Hablando del terror 4

La guerra sucia es, sobre todo, una guerra de silenciamiento. No hay una guerra declarada oficialmente. No hay prisioneros. No hay torturas. No hay desapariciones. Solo el silencio que consume la mayor parte del discurso del terror, asustando a la gente para que no diga nada en público que pueda interpretarse como una crítica a las Fuerzas Armadas. Esto es más que la producción de silencio. Es silenciamiento, que es muy diferente. Por ahora lo no dicho adquiere significado y una confusión específica empaña los espacios de la esfera pública, que es donde se desarrolla la acción.

Es esta presencia de lo no dicho lo que hace que el diálogo más simple en el espacio público sea fascinante en esta era del terror: el nombramiento por parte de las madres de los desaparecidos en espacios públicos de los nombres de los desaparecidos, junto con sus fotografías, en actos colectivos que adquieren la forma de un ritual en el que lo importante no son tanto los hechos, ya que son a su manera bien conocidos, sino el cambio de ubicación social en el que se colocan esos hechos, llenando el vacío público con memoria privada.

El objetivo del silenciamiento y del miedo que lo provoca no es borrar la memoria, sino hundirla en lo más profundo de la persona para crear más miedo e incertidumbre en la que se mezclan sueño y realidad. Una y otra vez se

oye esto de boca de las madres de los desaparecidos, como Fabiola Lalinde, que sueña que su hijo, visto por última vez cuando el ejército colombiano lo llevaba en un camión, ha vuelto a su lado. Justo cuando él está a punto de responder a su pregunta: “¿Dónde ha estado?”, ella se despierta y él ya no está. “Es tan real”, dice, “que en el momento mismo de despertar no tengo idea de qué está pasando ni dónde estoy, y volver a la realidad es triste y cruel después de haberlo tenido frente a mí”.

“La imagen verdadera del pasado *pasa* de largo velozmente”, como expresó Benjamin (1968, p. 255) en un principio cardinal de su filosofía de la historia, y “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin, 1968, p. 255). Otras noches corre por montes y barrancos en busca de su hijo entre montones de cadáveres.

El silenciamiento no solo sirve para preservar la memoria como pesadilla dentro de la fortaleza del individuo, sino para impedir el aprovechamiento colectivo del poder mágico de lo que Robert Hertz, en su clásico ensayo de 1907 sobre la representación colectiva de la muerte, llamó “las almas inquietas” del espacio de la muerte: las almas inquietas que regresan una y otra vez para atormentar a los vivos, como las almas de los que murieron de muerte violenta. Este encantamiento contiene un cociente de fuerza mágica que puede ser canalizada por el individuo, como se puede comprobar en el Cementerio Central de Bogotá todos los lunes, el día de las *ánimas*, cuando masas de gente, principalmente pobres, acuden a orar por las almas perdidas del purgatorio, en particular o en general, y por medio de ello lograr un alivio mágico a los problemas del desempleo, la pobreza, los amores fallidos y la brujería. Resumiendo esto está la imagen omnipresente en la religión popular colombiana —a la venta fuera del cementerio, por ejemplo— del *Ánima Sola*, alma solitaria, una mujer joven,

con las manos encadenadas y levantadas y a punto de ser consumida por el fuego. Detrás de ella hay enormes muros de piedra y una puerta enrejada, aparentemente cerrada.

Lo que hacen las madres de los desaparecidos es aprovechar colectivamente este poder mágico de las almas perdidas del purgatorio y reubicar la memoria en la esfera pública en disputa, lejos de la inmovilidad que enloquece y aterra a la mente individual, donde los escuadrones paramilitares de la muerte y la maquinaria estatal de ocultamiento la fijarían. Al nombrar con tanto coraje los nombres y sostener la imagen fotográfica de los muertos y desaparecidos, las madres crean la imagen específica necesaria para revertir la memoria pública y estatal. Como mujeres, al dar a luz a la vida, sostienen colectivamente también la cuerda vital política y ritual hacia la muerte y la memoria.



El lugar que ocupa el nombre en el discurso del terror es el que ocupaba el lenguaje literal, el mundo de los nombres, dado por Dios, antes de la caída del hombre. Pero el nombre es también, en tanto que *identificación* ordenada por el Estado, un requisito esencial del procedimiento burocrático. Este encuentro de Dios y el Estado en el nombre, no menos que las extrañas leyes de reciprocidad que pertenecen a la doctrina popular del purgatorio y el pecado, también está abierto a una cierta apropiación en lo que considero una esfera particularmente masculina de interacción entre las esferas privada y pública. Me refiero a la historia contada —y por lo tanto colectivizada— en una pequeña reunión pública en Bogotá por el senador colombiano Iván Marulanda de cómo había entrado en las oficinas de Medellín del F2, una de las muchas y siempre cambiantes unidades semisecretas del Ejército colombiano, para preguntar por el paradero de un hombre desaparecido. Iván estaba seguro de que lo tenían detenido, y con la misma seguridad el F2 lo negó. Al abrirse paso hacia las celdas, Iván gritó el nombre del hombre una y otra vez, porque esta sería la última oportunidad posible, y, como un milagro, se pudo escuchar la voz del hombre desaparecido llamándolo. Él estaba allí. Mientras tanto la policía había difundido un aviso a la prensa diciendo que el cuerpo del hombre había sido encontrado muerto en un basurero en Medellín.

Y en relación con la denominación, cabe señalar que el nombre de Iván Marulanda apareció recientemente en la Lista de la Muerte de Medellín, junto con los nombres de otras treinta y tres personas que han opuesto su discurso en espacios públicos al discurso oficial. El mundo no solo comenzó con la denominación, como con el lenguaje adámico original, sino que bien puede terminar con ella también: nombres de vida y muerte perversamente

esencialistas que unen la arbitrariedad del signo con la arbitrariedad del poder del Estado.

Pero ¿qué pasa con la gente como ustedes, que se ven envueltas en esos asuntos? ¿Qué clase de conversación tiene? ¿Y qué pasa conmigo, por cierto?

Hablando del terror 5

*...y todos los hombres lobo que existen en la oscuridad
de la historia y mantienen vivo ese miedo
sin el cual no puede haber gobierno.*

—Max Horkheimer & Theodor W. Adorno,
“Interés por el cuerpo”, *Dialéctica de la Ilustración*.

Fue en casa de una amiga en Bogotá, a finales de 1986, donde conocí a Roberto. Mi amiga es periodista y me había dicho que estaba preocupada por él. Amnistía Internacional le había conseguido un billete de salida del país, pero no lo había utilizado, y se decía que su propio grupo político lo rechazaba por inestable. Tenía unos treinta y pocos años, era ingeniero y había estado organizando, junto con un grupo político de izquierdas, reuniones sobre el silenciamiento, sobre la represión de los derechos humanos, en los barrios más pobres del sur de la ciudad. Junto con otro de los organizadores, el Ejército lo había recogido de noche de la reunión, se lo había llevado, lo había desaparecido y lo había torturado, en un país cuyo Ejército niega totalmente su participación en tales actividades. Así, allí donde la voz oficial puede contradecir de manera tan llamativa la realidad y, por medio de esa contradicción, crear miedo, el realismo mágico se convierte en una forma marcial. De milagro, no lo habían matado cuando lo metieron en una bolsa, le dispararon en la cabeza y lo dejaron por muerto en un parque público. Como los desaparecidos que vuelven vivos en sueños, había regresado, si no a un sueño, en

el sentido estricto del término, sí a un estado de vida irreal en el que, siendo un testimonio vivo de lo que hacía el Ejército, tenía un miedo constante de ser asesinado y se vio obligado a esconderse mientras el Ejército montaba una campaña diciendo que no era más que un “vulgar secuestrador”. Le habían quitado sus papeles, sin los cuales no podía conseguir un pasaporte, y su abogado insistía en que si iba al DAS (la policía de seguridad) a renovar sus papeles, nunca saldría vivo de sus oficinas. Después de una breve y precisa noticia en los principales diarios del país, nada más había aparecido en los medios de comunicación. Y aunque tenía un miedo desesperado de que lo encontraran, eran los medios de comunicación los que, en su opinión, podían mantenerlo con vida. Tenía que mantener vivo su nombre en la misma esfera pública que podía matarlo.

Una semana más tarde me lo encontré en la calle con el periódico de la mañana en la mano. Me dijo que en una semana se iba a vivir a Europa o Canadá. “¿No lo sabes?”, me preguntó. “Me desaparecieron. El Ejército me torturó durante dos días y luego me disparó, pero la bala me pasó por la nuca”. Sus hijos estaban con su madre en un lugar donde había mucha gente que buscaba protección. Cuando se enteró de que me iba de viaje al occidente durante una semana o más con mi mujer y mis tres hijos, me insistió: “Asegúrate siempre de que si te pasa algo habrá publicidad. Asegúrate de que haya periodistas que sepan adónde vas. No te asocies con nadie de la izquierda. Sé un turista”. Para mi confusión, añadió: “No te pongas ropa extranjera”. Tenía un expediente sobre lo que llamaba “mi caso”, y le dije que me gustaría ayudar.

Una tarde, a eso de las cinco, me llamó sin darme su nombre. “¿Sabes quién habla?”, era su forma de decir quién era. Quería que nos encontráramos en un supermercado lleno de gente y fui enseguida. Al acercarme a la

reunión, empecé a sentirme nervioso y escudriñé los coches en busca de espías de la policía. Todo empezó a parecer diferente, envuelto en el aislamiento silencioso de un significado incognoscible o ambiguo. Él caminaba de un lado a otro por la acera y yo traté de que pareciera un encuentro agradable e inesperado para cualquiera que me mirara. Él no tanto. Le dije que tenía que comprar pan. Entramos juntos al supermercado, con muchas mujeres empujándose unas a otras en una cola irregular en el mostrador del pan. Lo invité a nuestra casa, pero él quería ir a la suya, así que fuimos andando, dando un rodeo. Había un teléfono público en la esquina y me preguntó si quería llamar a Rachel, lo que me pareció extraño y le dije que no.

Vivía en un sótano al que se entraba por dos puertas, una detrás de otra, cada una con dos cerraduras. Iba limpio y pulcro, con una chaqueta deportiva marrón claro y una camisa abierta. El pasillo que conducía al apartamento estaba oscuro y húmedo y tardó mucho en abrir la segunda puerta. Me costó encontrar un tema de conversación. Entramos en un espacio parecido a una bóveda con un grueso techo de plástico ondulado de color verde lechoso sobre un pequeño comedor. El apartamento había sido el patio de una casa de tres pisos. Más adentro había una cama doble con una funda azul oscuro cuidadosamente hecha y un armario blanco para la ropa que formaba una pared. Había tres pares de zapatos cuidadosamente dispuestos. Era el apartamento de un amigo y me dijo que tenía que irse en dos días. El lugar me daba cada vez más la sensación de una jaula o de un laboratorio, con nosotros los guardianes y los guardados, los experimentadores y los sujetos del experimento de alguien.

Me sentó en la pequeña mesa llena de recortes de periódicos y revistas, una botella medio vacía de Aguardiente Cristal y restos de Coca-Cola. Había una silla vertical. “¿Qué le gustaría?”, preguntó. “Lo que tenga”, respondí.

Se movió torpemente, buscando algo que hacer, supongo, y puso un recorte frente a mí. En el margen, escrito con tinta azul y muy prolijamente, se leía *El Espectador* 12. IV. 86. Había fotos de dos jóvenes. Se decía que el de la izquierda había sido asesinado. El segundo era Roberto, pero yo no lo reconocía sin su barba, su boca abierta y dos policías observándolo mientras cruzaba una puerta. El artículo repetía lo que mi amiga periodista me había contado sobre su desaparición, y Roberto me dijo, asombrado, que el mismo parque donde el Ejército lo desechó muerto dentro de la bolsa era donde hace diez años se había estrellado en un avión en el que murieron todos los pasajeros excepto él y otra persona.

Mientras leía, tratando de concentrarme, me di cuenta de que no estaba ansioso —eso habría sido una autoevaluación demasiado directa y honesta de lo que estaba sucediendo—, sino de que estaba tratando de reprimir oleada tras oleada de miedo creciente y, de algún modo, simplemente por la conciencia de la fuerza de esa represión, me sentía tranquilo en lugar de temeroso. Recordé que apenas once días antes, al llegar al aeropuerto por la noche después de un año fuera del país, unos hombres nos habían parado de repente en la oscura y aislada carretera, diciendo que eran policías. Revisaron nuestras maletas como si las estuvieran destrozando, diciendo que buscaban armas. Afortunadamente, había un amigo en un auto detrás con las luces encendidas, lo que, supongo, hizo que les resultara más difícil engañarnos y pudimos, después de mostrarles nuestros papeles de la universidad local, reanudar nuestro viaje. “Hay historias circulando”, me dijo después un amigo, “de que el guardaespaldas de cierto general se disfrazaba de policía del aeropuerto por la noche y golpeaba a la gente”. Otras personas dijeron que se debía a un rumor de que un miembro importante de la guerrilla M19 había llegado en avión ese día. Nadie podía

explicarlo, por supuesto, pero la inexplicabilidad no es lo mejor que se puede reconocer en estas situaciones de terror tan habituales, ya que uno se debate entre consejos y rumores contradictorios. En mi cuaderno había anotado poco tiempo después, después de escuchar a muchos amigos hablar de “la situación”: “Todo suena tan increíblemente horrible. Y después de dos días me estoy acostumbrando”. Roberto se puso a dar vueltas, me sirvió un trago de aguardiente y se puso a dar vueltas con las copias de los recortes de su caso. No encontró las llaves y me di cuenta de que no se podía salir sin ellas. Entonces las encontramos y se fue sin decir palabra, las cerraduras rechinaron —las cuatro— dejándome solo en aquella jaula blanca cuya puerta estaba reforzada por dentro con una malla de alambre de grueso calibre, también pintada de blanco. Traté de seguir leyendo, impulsado por una dudosa idea de que esto era una ayuda, de que eso era lo que él quería fervientemente que yo hiciera: presenciar y seguir, en retrospectiva, la trayectoria y la desaparición final de su caso y, por ende, de su propia existencia a través de los rastros mediáticos de la esfera pública, mientras que todo el tiempo había una sensación de aleteo que, en cuanto me di cuenta, desapareció. Volvió a aparecer, más fuerte. Sentí que me estaban tendiendo una trampa. Traté de leer más, pero mis ojos solo pasaban rápidamente por las páginas. Ni un sonido. Pasaron unos minutos. Me di cuenta de que nadie sabía dónde estaba, aparte de Roberto. ¿Por qué no había llamado a Rachel? Miré hacia el techo. Era solo de plástico corrugado, casi transparente. Seguramente sería fácil atravesarlo, pero esos lugares estaban contruidos para ser a prueba de ladrones y, al mirar más de cerca, no parecía tan fácil. Pero esto era absurdo. Volvería pronto. Yo era un cobarde miserable. Intenté leer más recortes. Mi mirada se vio atraída por frases al azar, que exacerbaban la tensión, como si todas esas cosas horribles esparcidas sobre la mesa en la débil luz de la penumbra de Bogotá filtrada a través del

plástico tuvieran que ver con lo que estaba a punto de sucederme. Tenía presentimientos de cómo me sentiría y hasta qué extremos desesperados llegaría si entraba en pánico. No sentí ni me permití sentir pánico en ese momento. Eso fue lo más curioso. Me vi desde lejos, como si estuviera en otro mundo, volviéndome loco, sin saber qué estaba pasando, qué se estaba tramando, qué sucedería a continuación, sin poder respirar. Miré de nuevo la puerta con su alambre duro. Inamovible. Llovía fuerte. De vez en cuando caían unas gotas sobre mi cabeza y cuello. Me volví hacia los recortes arrugados de los periódicos y las fotocopias baratas de cartas entre instituciones y agencias gubernamentales y entonces, realmente, oleadas de pánico me inundaron absolutamente incapaz de moverme esperando que la policía entrara por la puerta. En cualquier momento. Trajes oscuros. Ametralladoras ondeando. El machismo eyaculando en la ópera subterránea del Estado. Las esposas rechinando tus muñecas. Más tarde, al contarles lo que me había pasado a amigos que habían vivido toda su vida en Bogotá, me di cuenta de que ese temor no era infundado, ya que se dice que no es raro que las víctimas de la brutalidad policial o militar se conviertan en informantes.

Entonces se abrió la puerta y entró Roberto con una pequeña botella de *aguardiente*. Me sentí aliviado, pero queríairme. La lluvia caía a cántaros. Hasta los elementos estaban en contra de que me fuera. Acercó un taburete a mi lado y sirvió una bebida en dos diminutos vasos de plástico verde oliva. “No soy un borracho, Miguel”, dijo, y procedió a contarme cómo lo torturaron, lo mal que la pasó cuando cambiaron las esposas por una cuerda, cómo se sintió como si se estuviera ahogando con la toalla mojada metida en la boca y cómo fue estar en la bolsa y que le dispararan pero no lo mataran. Incluyó la cabeza hacia adelante casi sobre mi regazo y orientó mi dedo a través del cabello hasta las suaves heridas abultadas de la carne

irregularmente en hoyuelos. “Como adoradores con las heridas de Cristo”, murmuró un amigo días después a quien le estaba contando esto.

“¿Seguro que el Ejército sabe que estás aquí?”, pregunté. “¡No!”, respondió, “he aprendido las técnicas de la guerrilla urbana”, y tomando un bloc de notas azul me dijo que pasaba casi todo el tiempo en el apartamento y que estaba escribiendo sobre su caso, tratando, por ejemplo, de ganarse al fiscal general para que se pusiera de su lado y no creyera en la campaña de difamación difundida por el Ejército. El fiscal general había servido como juez en el pequeño pueblo de Antioquia donde Roberto había crecido, desnutrido desde el principio, señaló, en una gran familia campesina, e incapaz de caminar hasta que tuvo veintiún meses, después de lo cual, siendo adolescente, se había convertido en un atleta famoso. Todo esto estaba en la carta al fiscal general.

Me preguntó qué pensaba sobre su caso y me mostró más correspondencia con Amnistía Internacional. Le hablé en voz baja sobre gente que conocía y sobre formas de conseguir que su historia se hiciera pública, pero me sentí abrumado por la situación. Entonces me dejó en libertad. “¿Puedo quedarme en tu apartamento cuando te vayas?”. Se me hundió el corazón. Tenía muchas ganas de ayudar, pero dejar que él usara el apartamento sería poner en peligro a un montón de otras personas, empezando por Rachel y los tres niños. Me sentí el más terrible de los cobardes, especialmente porque mi cobardía se manifestaba en no poder decirle que pensaba que su situación era demasiado peligrosa, porque eso desgarraría la fachada de normalidad que al menos yo sentía que necesitábamos tanto para seguir estando juntos y que él necesitaba para sobrevivir. En muchos sentidos, yo también era un agente activo en la guerra del silenciamiento.

Me siento terrible y menos que humano. Me he convertido en parte del proceso que lo convierte a uno en un paranoico y un paria. Tengo miedo de los poderes reales e imaginarios que lo han torturado y casi lo han matado. Aún más, tengo miedo y me enferma la inevitabilidad de su marginación paranoica, la gente que sospecha de su milagrosa fuga, interpretándola como una señal de que posiblemente sea un espía. Y en el estado de excepción, que no es la excepción sino la regla, cada posibilidad es un hecho. Ser víctima de las autoridades no termina con la tortura física real o el fin de la detención. En el “caso” de Roberto, eso es solo el comienzo. En cierto modo, no volvió a la vida en absoluto. Sigue desaparecido, y solo su caso existe para atormentarme en esta noche interminable de palabras y silencios del terror.

Hablando del terror 6

Una hora después, estaba con mis hijos en el Circo de Moscú, que actuaba en un estadio deportivo junto a una de las autopistas que rodean el centro de la ciudad. Era bastante irreal, pero, además del episodio ocurrido en casa de Roberto, era devastador. La lluvia caía a cántaros en la oscuridad total de la noche sobre las cabezas de gente de rostro delgado y hambriento que clamaba por atención vendiendo caramelos y cacahuetes, mientras que la policía, con sus uniformes de lana de corte rústico —quizás los mismos que habían participado en la desaparición de Roberto— mantenía el orden con sus rostros tristes y hoscos mientras entrábamos en otro mundo donde la alegría y la expectación brillaban en los rostros de la gente, muy lejos de los miedos y las sospechas del exterior. Allí nos sumergimos en escenas que cambiaban rápidamente de payasos, trapecistas, equilibrio, fuerza, tensión, mientras los artistas giraban con sus trajes brillantes. La carne rosada y móvil, firme y musculosa de los acróbatas con sus mallas doradas y plateadas me hizo pensar en mi dedo sobre las heridas

de Roberto. La risa y el asombro se extendieron por la multitud. Pero lo que más recuerdo fue el comienzo. En el tubo de luz cambiante formado por el reflector en la inmensa oscuridad de la arena, dos payasos colombianos discutían entre sí y en el proceso golpeaban a un maniquí femenino de tamaño natural. Comenzaron a destrozar el maniquí y a golpearlo contra el suelo con furia mientras la multitud se reía. Luego las luces cambiaron, la música sonó a todo volumen y se escuchó una voz incorpórea: “En 1986, este Año Internacional de la Paz, estamos orgullosos de presentar...”

Esta charla se presentó en la conferencia “Talking Terrorism: Paradigms and Models in a Postmodern World”, organizada por el Instituto de Humanidades de la Universidad de Stanford, febrero de 1988.

Referencias

- Benjamin, W. (1968). Thesis on the Philosophy of History. *Illuminations*. Schocken Books, 253-264.
- Horkheimer, M. & Adorno, Th. W. (1987). *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Continuum.

Historia perversa: fetichismo y dialéctica en Walter Benjamin

Rebecca Comay¹

... este proyecto —cuyo método puede compararse con la división de un átomo— libera la prodigiosa energía histórica que está ligada al “érase una vez” de la narrativa histórica clásica.

—Walter Benjamin, *Passagenwerk*.

De la melancolía al fetichismo

¿Es posible reconocer una pérdida sin negarla subrepticamente? Por razones culturales e históricas, la melancolía, el apego insaciable del sujeto a una pérdida que no se puede lamentar, parece tener hoy una resonancia peculiar. De hecho, podría resultar tentador ver en la terquedad de la pasión melancólica —la “lealtad a las cosas”— una cierta dimensión ética: la negativa a realizar el trabajo de duelo de la mediación simbólica parecería implicar la encriptación de la alteridad dentro de la interioridad del sujeto, que, como tal, se despojaría de su propia interioridad o autocontención. La “herida abierta” de Freud (1960, 18, p. 253) sería, según esta lectura, el lugar de una extimidad

¹ Este texto se publicó con el título “Perverse History: Fetishism and Dialectic in Walter Benjamin” en: *Research in Phenomenology*, 29, 1999, pp. 51-62 (N. de los T.)

traumática originaria: la apertura del propio sujeto a una responsabilidad infinita. Enterrado vivo dentro de la bóveda de un yo fracturado por la persistencia de lo que no puede metabolizarse, el objeto perdido afirmaría su reclamo continuo sobre aquellos que aún están vivos. La melancolía articularía este reclamo. Su tenacidad sería, por lo tanto, la medida misma de la inmensurabilidad de una pérdida cuya persistencia apunta tanto a la necesidad infinita como a la imposibilidad final de toda restitución.

La cuestión resulta algo más complicada. Invertir simplemente la famosa jerarquía freudiana entre el duelo *normal* y la melancolía patológica es ignorar que la antítesis entre duelo y melancolía encuentra un eco dentro de la estructura de la melancolía misma, que muestra su propia autodivisión conceptual interna. La historia del concepto de melancolía muestra una oscilación sistemática entre la denigración y la sobrevaloración, una división que sugiere que, cualquiera que sea la resonancia del concepto hoy, tal vez no se trate simplemente de insistir en el privilegio de la melancolía como la más responsable de las demandas históricas de una época devastada por el horror acumulativo de sus pérdidas. La melancolía, que desde el estoicismo hasta la escolástica —donde, por cierto, sus peligros se codificaban típicamente como femeninos— ha sido valorada en las tradiciones renacentista y romántica —donde sus beneficios se codificaban correspondientemente como masculinos—, ha estado desde el principio cargada de una doble valencia: vinculada a la patología debilitante, por un lado, el “demonio del mediodía” de la Edad Media, y a la creatividad extática, por el otro, la “manía divina” de Ficino o Tasso, el concepto de melancolía está resquebrajado por una ambigüedad crucial².

² Véase, para algunas de estas vacilaciones, las diversas historias proporcionadas por Giorgio Agamben (1993), Julia Kristeva (1989) y Giulia

La aporía no consiste simplemente en que el énfasis en la opacidad del objeto perdido desvía la atención del objeto a la pérdida como tal y, de aquí, finalmente, al sujeto de la pérdida, un movimiento de idealización que, paradójicamente, magnifica al sujeto en su misma abyección. Freud, que iba a observar la inevitable grandiosidad de las autolaceraciones del melancólico, se vio así llevado a establecer el vínculo conceptual entre la melancolía y un cierto narcisismo. Más precisamente: la noción misma de una pérdida originaria, “como tal”, que precede a la pérdida de cualquier objeto determinado podría funcionar igualmente como una negación preventiva de la pérdida que enmascararía la inaccesibilidad real de su objeto al determinarlo de antemano como perdido y, por lo tanto, apropiable negativamente en su misma ausencia. La insistencia melancólica en la “pérdida desconocida” (Freud, 1955, p. 245) funcionaría de esta manera apotropaicamente como una defensa contra el hecho de que el objeto *perdido* de hecho nunca fue mío para tenerlo. La melancolía sería, por tanto, una forma de escenificar la desposesión de aquello que nunca fue propio y que, en primer lugar, se *perdería* y, de ese modo, se afirmaría perversamente una relación con lo no relacional. El trauma se convertiría, de este modo, en una defensa contra un deseo imposible: la desrealización melancólica de lo real funciona aquí, como ha argumentado convincentemente Giorgio Agamben, no solo para agrandar el tema de la fantasía, sino, en última instancia, para hipostatizar lo irreal, o fantasmático, como una nueva realidad (Agamben, 1993).

El ejemplo de Baudelaire bastará para aclarar esta lógica recuperativa de la ganancia a través de la pérdida. La extraña fusión de vacío lúgubre y plenitud extática que se puede observar en tantos poemas —Andrómaca, por

Schiesari (1992), junto con la obra inaugural de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl (1964).

ejemplo, “inclinada en éxtasis” cerca de la tumba vacía de Héctor (“*Le cygne*”)—apunta a la paradoja de que el dolor mismo puede proporcionar su propia forma perversa de consuelo. La falta se convierte en una especie de excedente en las personificaciones alegóricas, en las que la preocupación del poeta por su propio dolor —“*ma Douleur*”: en mayúsculas, humanizado, hipostatizado— llega a llenar el vacío dejado por el objeto ausente. En “*Recueillement*” la muerte queda eclipsada por la intensa presencia del dolor sobre el que el poeta cavila y adora como una madre a su hijo enfermo. El dolor expresado de esta manera llega a anticipar la pérdida misma que lo ocasionó y, otro gesto familiar de Baudelaire, anuncia la transformación alquímica de la bilis negra en tinta (Starobinski, 1989).

No es la dialéctica formal de la inversión en sí lo que me interesa, sino más bien lo que está en juego en ella. El análisis que hace Nietzsche del ideal ascético es aquí sumamente pertinente. Más allá del bucle lógico evidente en la conversión melancólica de la privación en adquisición está el espectro de la aquiescencia que inevitablemente —esta es el alma bella de Hegel— abrazaría el presente en la exquisita gratificación de su propia desesperación. No hay nada neutral en la tendencia a la gratificación compensatoria. La abstracción sublime que encuentra poder en la pérdida de poder amenaza con evaporar el objeto en una fantasmagoría estética que inevitablemente adaptaría al sujeto a las exigencias ideológicas de la época actual. El borrado de la pérdida traumática o la negatividad aquietaría la repetición que es el legado esencial del trauma, la firma de su historicidad inherente, pero que es igualmente, por esa misma razón, su poder más generativo. La oclusión del pasado traumático corta igualmente cualquier relación con un futuro radicalmente —de hecho, traumáticamente— diferente.

De este modo, la estructura de la melancolía empieza a desangrarse en la del fetichismo: el restablecimiento compensatorio de unidades imaginarias en respuesta a una pérdida traumática, “castración”, que estructuralmente no puede reconocerse ni negarse plenamente (Freud, 1961, pp. 155ss, 1964, pp. 271-278). La perversión no solo nombra aquí la simultaneidad de reconocimiento y negación, sino que insinúa la paradoja mucho más profunda de que el reconocimiento mismo es la negación.

No hay ningún reconocimiento del trauma que, en su inevitable reivindicación de adecuación, reivindicación implícita en la misma protesta de inadecuación, no borre por sí mismo la pérdida misma que admitiría. A pesar de las apariencias, la célebre estructura “*Je sais bien... but quand même*” esbozada por Octave Mannoni (1969) de ninguna manera neutraliza, dividiendo, la paradoja que anunciaría. La división que mantiene la contradicción entre conocimiento y creencia —pérdida traumática, por un lado; totalidad redentora, por el otro— no proporciona una contención protectora de sus antítesis, sino que, más bien, implica a ambos dentro de una porosidad contaminante y un movimiento de oscilación incesante de un término en el otro.

¿Podría ser esa simultaneidad perversa de reconocimiento y negación la condición misma de la historicidad? Lejos de indicar una excepción o desviación de alguna norma de represión, junto con su contraparte de la Ilustración, el fetichismo podría indicar más bien la división irreductible del sujeto entre dos imperativos contradictorios, una antinomia que marca el legado ambivalente de cada trauma. Si toda relación con la historia es siempre, en algún nivel, una no relación con *otra historia*, un encuentro fallido con la falta del otro y una relación traumática con el trauma del otro, la historia misma estaría definida por una oscilación inherente que surge de la presión paradójica de una pérdida reconocible solo en su propia desaparición.

¿Podría ser entonces la perversión la marca de la relación imposible del sujeto con una pérdida que, en última instancia, no le corresponde reconocer en primer lugar, pero también, igualmente, el índice de una cierta promesa?

La cuestión es tanto más acuciante en un momento en que la proliferación misma de monumentos conmemorativos, la manía de museificar, amenaza con significar el borrado mismo de la memoria. Tal vez no se trate tanto de negar esa negación —en nombre, por ejemplo, de un duelo desmitificado o ilustrado— como de empezar a pensar qué está en juego, qué podría ser realmente productivo, en semejante contradicción. ¿Cómo, en resumen, responder a la continua reivindicación de los muertos incluso o especialmente cuando cada respuesta amenaza con intensificar la amnesia contra la que se dirige el proyecto anamnésico? Las reflexiones históricas de Walter Benjamin sobre la pérdida y la redención parecen aquí convincentes.

El rostro de medusa

*Es tan cierto que lo eterno es más un
adorno de un vestido que una idea.*

—Walter Benjamin, *Passagenwerk*.

¿Hay alguna manera de desenredar la imagen dialéctica de la fantasmagoría generalizada del capitalismo tardío? Adorno, como es bien sabido, no lo creía así. Los detalles llamativos y a veces cómicos del debate entre Benjamin y Adorno —el jazz, Mickey Mouse, los balcones de hierro forjado, etc.— a veces ocultan la profundidad de la grieta entre los dos pensadores, pero también, tal vez, su complicidad secreta.

En respuesta al extenso y desordenado conjunto del *Passagenwerk*, Adorno acusa a Benjamin de marxismo

vulgar: de ahí la *falta de mediación* notoriamente discernida en los diversos intentos de Benjamin de establecer vínculos —de la base a la superestructura, del tamaño de la acera al *flânerie*, del impuesto al vino a “*L’âme du vin*”, etc.³—, una *inferencia* que en su crudeza metonímica, en el mejor de los casos, pasa por alto las complejas negociaciones del capítulo sobre el fetichismo de la mercancía en *El Capital*, y en el peor cae bajo el “hechizo de la psicología burguesa” (Adorno & Benjamin, 1994, p. 497). El marxismo vulgar, en esta lectura, conspiraría con el psicoanálisis vulgar —Jung— en su reducción del imaginario social a una colectividad soñadora que en su homogeneidad abstracta disuelve la ambivalencia explosiva, la mezcla de “deseo y miedo”, que señala a la vez la carga traumática de la dialéctica, la fisura de la negatividad incontenible—, pero también, igualmente, su “poder liberador objetivo” (Adorno & Benjamin, 1994, pp. 495ss).

En la reiterada acusación de Adorno de pensar de manera mágica está implícita la sugerencia de que Benjamin ha sucumbido a más de un tipo de fetiche. La elisión de la dialéctica vela las condiciones sociales de producción y, por lo tanto, enmascara inevitablemente un núcleo patológico real, de modo que Benjamin traiciona su propia percepción adecuada de la catástrofe en curso, el “infierno”, que define la era moderna (Adorno & Benjamin, 1994, p. 496).

La legendaria “mirada de Medusa” de Benjamin (Adorno & Benjamin, 1994, p. 500) funcionaría, en esta lectura, apotropaicamente para desviar una devastación cuya presión traumática sigue siendo tanto más inatacable al ser imitada. Los cortes y rebanadas del método de montaje —la “enumeración supersticiosa” (Adorno & Benjamin, 1994,

³ Carta de Adorno a Benjamin, noviembre 10 de 1938 (Adorno & Benjamin, 1994, p. 582).

p. 583) de objetos parciales que en su contigüidad congelada crean un efecto de suspenso y postergación ritual—, tal proliferación de fragmentos pétreos amenaza con cubrir la grieta que parece registrar simultáneamente y, por lo tanto, inevitablemente suaviza su propio impacto dispersor. En su demarcación irregular, los detalles cubrirían la catástrofe final que asegura la historia en su conjunto —la irremediable opresión de clase— pero también, por esa misma razón, la posibilidad misma de una ruptura revolucionaria.

Aunque Adorno no argumenta en estos términos, la lógica de fragmentación preventiva que se percibe aquí se acerca de hecho al mecanismo descrito por Freud en su ensayo sobre el “Fetichismo”. Tocar la *dissecta membra* —zapato, terciopelo, brillo en la nariz, etc.— sería simultáneamente registrar y ocluir una fragmentación más profunda, —“castración”, muerte, negatividad irrecuperable— y, por lo tanto, funcionar como monumento triunfante y “*stigma indelebile*” de la misma pérdida que se desea evitar (Freud, 1961, p. 154). El célebre análisis del fetiche que hace Marx, que Adorno invoca aquí, no es en este sentido muy distinto. La animación de las cosas refleja y vela a la vez la mortificación cosificada de las personas y, por tanto, proporciona el fantasma compensatorio de la unidad frente a la radical consolidación del mundo social. En ambos casos, el fetiche asume un papel ideológico: al proporcionar la imagen consoladora de la totalidad, el fetiche alivia el dolor de una existencia irremediablemente fracturada y, como tal, apacigua cualquier deseo de un mundo diferente. El pervertido *feliz* no se siente motivado a buscar un análisis, de la misma manera que el consumidor extasiado se apacigua con el brillo de las cosas. Por lo tanto, ambas versiones del fetiche implican una temporalidad de estasis similar. Al congelar el tiempo, en el momento *anterior* a la introspección traumática —Freud— o como la abstracción

de instantes inertes intercambiables —Marx—, el fetichista busca apaciguar la incesante autorrevisión, es decir, la *Nachträglichkeit* traumática: la incesante autoruptura de la historia.

La acusación de positivismo de Adorno se sustenta en la sospecha de una idealización que congela o naturaliza lo que pretende movilizar y de esta manera niega la negatividad misma que parece honrar. La proyección de Benjamin de un horizonte utópico para los restos de la cultura realmente existente no solo oculta el “infierno” de una historia eternizada como segunda naturaleza, sino que por lo tanto mitiga la demanda, no menos traumática, de un cambio radical. “*Chaque époque rêve la suivante*” (Benjamin, 1982, p. 46). El reciclaje que hace Benjamin de Michelet es, para Adorno, sintomático en el sentido de que elude la cesura revolucionaria que es lo único que le otorga al futuro su contingencia y alteridad radicales, y como tal reabsorbe la utopía dentro del *continuum* familiar de lo siempre-igual (Adorno & Benjamin, 1994, p. 495). El intento de leer el contenido utópico directamente de los fragmentos de la historia fenoménica presupone, afirma Adorno, una reducción sinécdocal a la inmanencia —*pars pro toto*— que, en su elisión de la dialéctica de la fragmentación, pérdida, y la totalidad, redención, inevitablemente sofoca la última y menguante posibilidad de cambio. La imagen dialéctica funcionaría en este sentido como una postergación preventiva que suaviza la cesura precisamente al anticiparla o imaginarla, y en esta flagrante violación de la prohibición teológica de las imágenes esculpidas⁴, niega fetichistamente el mismo trauma que con ello reconocería.

⁴ Para una lectura más completa del enredo Adorno-Benjamin en términos del *Bilderstreit* teológico, o “controversia iconoclasta”, véase mi artículo “Materialist Mutations of the *Bilderverbot*” (Comay, 1997a). Este texto ha sido revisado y ampliado en (Comay, 1997b).

El problema del mosaico micrológico de Benjamin no es, según esta lectura, en realidad la fragmentación, sino precisamente lo contrario: el reproche menos obvio y mucho más doloroso de Adorno es que, al renunciar a la continuidad dialéctica —*durchdialektisieren*— de la mediación conceptual —“los motivos se ensamblan sin ser desarrollados— (Adorno & Benjamin, 1994, p. 580), Benjamin solo re-instaura una especie de filosofía de la identidad, tanto más opresiva cuanto que no se la nombra. Si Benjamin se abstiene de la totalización conceptual, al final solo lo hace para introducir de contrabando una serie de continuidades imaginarias, dentro y entre las épocas y dentro del cuerpo político como tal, que, en su misma invisibilidad, no pueden dejar de asumir una forma insidiosamente apologética.

Detrás de la ostentosa desagregación del llamado “método surrealista” de Benjamin hay una fe mágica en la unidad, tanto más perniciosa cuanto que permanece sin marcar. ¿El compromiso con una fractura alegórica de la apariencia bella la restablece inevitablemente en un nivel más profundo? La fragmentación como tal puede proporcionar la coartada perfecta para su propia negación; la preocupación misma por el montón de escombros puede proteger una cesura más profunda cuya fuerza traumática persiste cada vez más obstinadamente en pasar desapercibida. La posición de Benjamin se deslizaría así inexorablemente hacia la del pervertido cuya lealtad misma a las *cosas* disimula y prolonga un compromiso con unidades imaginarias —el fantasma del colectivo revolucionario, de la edad de oro, de la historia misma como el lugar de la duplicación o condensación especular— cuya persistencia misma como tal inevitablemente adquiere un tono ideológico o consolador.

En este sentido, detenerse en los muñecos de cera y los muñecos de peluche del siglo XIX satisface más de una finalidad. Cualesquiera que sean las diversas injusticias y

estupideces que se manifiestan en la denuncia de Adorno —no tengo tiempo de enumerarlas todas ahora—⁵, la arenga pone perfectamente de relieve una antinomia ineludible que se encuentra en el corazón mismo de todo el proyecto de Benjamin.

Atinando el golpe al historicismo

... el punto exacto donde el materialismo histórico atina el golpe [*durchschlägt*] al historicismo.

—Walter Benjamin, *Tesis sobre la filosofía de la historia*.

¿Los destellos cegadores y los cortes fríos de la historiografía materialista de Benjamin prolongan el historicismo fluido que aparentemente interrumpen? La pregunta resuena mucho más allá del monstruo inacabado que es el *Passagenwerk*. Adorno no tenía ninguna razón particular para restringir su crítica o reducirla a los términos notorios que utilizó galerías de juegos, cine, etc.). La sospecha, si es que tiene alguna pertinencia, se aplica igualmente a todo el montaje de Benjamin, desde el *Trauerspielbuch* hasta las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, que, al menos en este aspecto, muestra una continuidad perfecta de principio a fin. Lo que está en juego es la aporía clásica de las partes y los todos —fragmentación y totalidad, negatividad y sistema— que recorre cada corpúsculo del proyecto de Benjamin y —sí, paradójicamente, supongo— da al *corpus* disperso y desintegrado su unidad y fuerza más vitales. A medida que la aporía metafísica se despliega en la problemática benjaminiana más familiar de la pérdida y la redención —exclusión e inclusión, muerte y resurrección, olvido y memoria—, comienza a surgir la intensidad política e histórica del asunto.

⁵ Véase la nota anterior.

Lo que está en juego aquí no es solo la paradoja vanguardista de la recuperación —la inevitable reintegración de cada choque o disonancia dentro del *continuum* sincochado de la historia de los vencedores—, ni tampoco es simplemente una cuestión de la aparentemente ilimitada capacidad de Benjamin para difuminar las antítesis, la exquisita y enloquecedora oscilación de prácticamente cada término, cada *tropo*, cada elemento del menú —traperero, *flâneur*, coleccionista, alegorista, pensador, etc.— mientras cada uno se balancea y oscila con una imprevisibilidad casi enfermizamente predecible entre la subversión y la subvención, una vacilación que marca la presión aporética de una pérdida o negatividad simultáneamente registrada y desautorizada.

¿La operación de limpieza del *chiffonnier* de Baudelaire, por ejemplo, altera o simplemente reproduce la compulsión consumista de la modernidad capitalista? (Wohlfarth, 1986, pp. 559-610). ¿La vacilación del *flâneur* obstruye el flujo del tráfico —como temían inicialmente las autoridades del transporte público— o, al fomentar la ilusión de ocio excedente, lo refuerza secretamente? (Buck-Morss, 1986, pp. 99-141). ¿La “satisfacción enigmática” del pensador alegórico —la lascivia prodigiosa y prolongada hacia el mundo de las cosas— desafía la plenitud estética de lo simbólico o proporciona su propia marca perversa de consuelo —privado—? ¿Las disposiciones obsesivas del coleccionista al extraer objetos de toda “relación funcional” (Benjamin, 1982, p. 274) desafían el régimen recuperativo del capital o le proporcionan a este último el adorno y la coartada sustentadores del desinterés estético? (Pensky, 1996, pp. 164-189). ¿Es la fidelidad melancólica a los muertos final e irrevocablemente distinguible de los lujosos desalientos —*acedia* empática, *tristesse* flaubertiana, “melancolía de izquierdas”, de los vanidosos vencedores, “*Peu de gens devineront*

combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage..." (Benjamin, 1974, p. 696)?

Desde el principio —si no antes, desde Adorno y Horkheimer— estas inquietantes preguntas han plagado la lectura y la recepción de Benjamin. El coro simétrico de reproches, demasiado feliz, demasiado triste, rodea, pero tal vez posterga, la aporía más intratable. La vacilación entre interrupción y acomodación también vacila: el vertiginoso juego de *Fort-Da*⁶ entre pérdida y recuperación oscila a su vez según se entienda esa vacilación como una neutralidad tranquilizadora o como una tensión desestabilizadora. Esta última tensión puede a su vez subdividirse. Alterar lo que mantiene, sostener lo que perturba: ¿debe movilizarse dialécticamente, es decir, como contradicción energizante, la "ambigüedad" (Benjamin, 1982, p. 55) de la propia imagen dialéctica? En cuyo caso, ¿es inevitable que la energía se aproveche, aunque sea un poco, del fantasma del progreso, la teleología y las obras? ¿O, más bien, bloquea los engranajes con sus términos desparramados suspendidos como *disjecta membra* yuxtapuestos en la ruinosa contigüidad de algún tipo de espacio barroco? ¿En qué caso, entonces, la expansión se ve encauzada, aunque sea levemente, a las exigencias contemplativas de algún ideal estético? Y, además, ¿cómo se puede entender esta ambigüedad de tercer orden, esta oscilación o vacilación entre, y dentro de,

⁶ La palabra "*Fort-Da*" se compone de dos términos en alemán y es un concepto muy conocido en el psicoanálisis, ya que surge de una anécdota relatada por Sigmund Freud. Él describe cómo observaba con detalle un curioso juego que realizaba su pequeño nieto de año y medio de edad, que consistía en arrojar un carrete de hilo fuera del espacio en el que se encontraba, mientras lo sujetaba de un extremo del cordel y gritaba: "*Fort*" —se fue— y lo regresaba luego diciendo "*da...*" —acá está de nuevo—. Este juego se repetía durante todo el tiempo que la madre del bebé estaba ausente y lo que sorprendió a su abuelo fue que aquel hubiera reemplazado los acostumbrados lloriqueos del niño (N. de los T.)

las formas dialécticas y no dialécticas de oscilación? Y así sucesivamente. La presión nauseabundantemente recursiva de la pregunta sigue dando que hablar.

Imágenes congeladas

... No es que el pasado arroje su luz sobre lo que es el presente o que el presente arroje su luz sobre lo que es el pasado; más bien, una imagen es aquello en lo que el “entonces” y el “ahora” se unen como un relámpago en una constelación...

—Walter Benjamin, *Passagenwerk*.

Acercándonos un poco más al tema, ¿la paralización revolucionaria —el estallido, la congelación, la explosión del tiempo; el disparo de los relojes; el freno de emergencia— perturba el curso triunfal del río de los vencedores o simplemente lo invierte —reforzándolo, etc.— al imitar la abstracción cristalina del trabajo congelado? La pregunta no está del todo bien planteada —suscita algunas preguntas—, pero tiene al menos el mérito de centrar la atención en la profunda congruencia entre, por ejemplo, el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y las posteriores *Tesis sobre la filosofía de la historia*⁷. La imagen congelada de la fotografía aparecería en ambos casos como metáfora privilegiada y, de hecho, como el ejemplo más profundo de la contracción del tiempo. “Articular históricamente el pasado... significa apoderarse de un recuerdo tal como aparece en un momento de peligro” (Benjamin, 1974, p. 685), una sincronización electrizante de pasado y presente que tiene una fuerza traumática en el sentido estrictamente psicoanalítico de inducir en el pasado un *shock*

⁷ Véase en particular las observaciones ejemplares de Eduardo Cadava sobre la conjunción de estos dos textos —y sobre la naturaleza esencialmente fotográfica de la memoria histórica (y viceversa)— en *Words of Light Theses on the Photography of History* (Cadava, 1997), un libro con el que este artículo está profundamente en deuda, aun cuando mis comentarios plantean una relación ligeramente diferente con el psicoanálisis.

póstumo registrado por la aprehensión de un peligro presente experimentado en su esencial no-presencia-a-sí-mismo, es decir, desde el principio mismo, siempre en un retraso crucial e irreversible. “Allí donde el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones, le da a esa constelación un *shock*, por el cual cristaliza en una mónada” (Benjamin, 1974, p. 703).

En estos sugerentes fragmentos, Benjamin hace más que ampliar la celebrada analogía de Freud —y Proust— entre el desarrollo diferido de la fotografía y los bucles traumáticos de la *Nachträglichkeit*. Al señalar la coincidencia misma del trauma con su propia abreacción —el relámpago inflige retroactivamente el *shock* que descarga impactantemente, descarga el *shock* que inflige simultáneamente—, Benjamin plantea el espectro de una contaminación irreductible entre la ruptura mesiánica y la viscosidad opresiva en la que interviene.

Observar las afinidades cruciales entre el *shock* en sí y las diversas sacudidas y estremecimientos que dan textura a la experiencia moderna de los medios de comunicación masivos, desde el movimiento de muñeca del jugador hasta el *clic* de la cámara —“los innumerables movimientos de cambiar, insertar, presionar y similares” (Benjamin, 1974, p. 630)— no es hablar puramente metafóricamente ni historicizar por completo la cuestión. Sin embargo, sí señala un vínculo esencial entre las estructuras temporales de la transmisión histórica y tecnológica, un vínculo que se vuelve más deslumbrantemente visible en la era moderna.

Ahora podemos precisar mejor la cuestión: ¿cómo distinguir la prodigiosa contracción de la *Rettung* mesiánica de la amplia inclusividad del “holgazán mimado” de Nietzsche (Benjamin, 1974, p. 700), el historicista que recuerda el pasado dentro de la consoladora teleología de la

historia universal?⁸ El momento mesiánico, lejos de eludir o socavar la historia universal, la prolonga, la cumple y la clarifica, exponiendo y redimiendo las exclusiones perpetuadas en nombre de lo universal. “El concepto auténtico de historia universal es mesiánico. La historia universal, tal como se entiende hoy, es cosa de oscurantistas” (Benjamin, 1982, p. 608). Si el “salto del tigre al pasado” (Benjamin, 1974, p. 701) asume como condición “verdaderamente problemática” la determinación de “no renunciar a nada” (Benjamin, 1982, p. 578), de no considerar nada irreversiblemente perdido o, quizá más exactamente, inmune a ulteriores daños, esto se deriva precisamente de la convicción teológica sobre “la indestructibilidad de la vida suprema en todas las cosas” (Benjamin, 1982, p. 573). Aquí flota en el trasfondo la doctrina herética de Orígenes sobre la *apokatastasis*, la redención final de todas las almas en el paraíso (Benjamin, 1977, p. 458): la suspensión paradójica del juicio que es, de hecho, la verdad del juicio final (Cacciari, 1994, pp. 67-82). “El cronista que recita los acontecimientos sin distinguir entre los mayores y los menores tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que ha sucedido jamás debe darse por perdido para la historia” (Benjamin, 1974, p. 694).

En este momento crucial interviene de nuevo la metáfora de la fotografía —si es que la hay—. El destello que desencadena y registra simultáneamente el traumático “*Umschlag* del presente en el pasado” (Benjamin, 1991, p. 264) no es ni evidente ni autosuficiente, sino que requiere para su elucidación retroactiva una elaboración conceptual que implica su propia y peculiar dialéctica de inversión. Leer la imagen dialéctica en toda su ambigüedad no es disolver el objeto en una neutralidad vacía o una

⁸ Para una elaboración insuperable de esta cuestión, de la que se desprende todo este conjunto de consideraciones y de gran contenido sugerente, véase Irving Wohlfarth (1986).

“negatividad abstracta” (Benjamin, 1991, p. 265), el “abismo vacío” del escepticismo ocioso en el que el pensamiento busca mitigar su negatividad inquieta (Hegel, 1977, p. 51), sino más bien reconocer “el punto donde la tesis revierte —*umschlägt*— en antítesis, coincidiendo lo positivo [*zusammenfallen*] con lo negativo, lo negativo con lo positivo” (Benjamin, 1991, p. 265)⁹.

Se dice aquí que ese momento de reconocimiento es catalizado por la “chispa del odio”, la respuesta de Benjamín al perdón cristiano (Benjamin, 1974, p. 700), y en otro pasaje crucial ejemplificado por las operaciones póstumas del cuarto oscuro fotográfico: “la tarea del dialéctico materialista es fijar —*festzustellen*— [la imagen]”.

Puede probar un marco más amplio o más estrecho, una iluminación más cruda —política— o más suave —histórica—, pero al final abre el obturador y aprieta el botón. Una vez que ha retirado la placa fotográfica —la imagen de la cosa tal como ha entrado en la tradición social— el concepto asume el papel de revelador. Porque la placa solo puede proporcionar un negativo. Pertenece a un aparato que sustituye la luz por la sombra, la sombra por la luz (Benjamin, 1974, p. 1165).

En el *Passagenwerk*, Benjamin introduce su propia versión de la negación de la negación de una manera que a la vez invoca y desplaza sutilmente la lógica de la dialéctica especulativa.

Recomendación metodológica menor... es muy fácil, dada una perspectiva específica, establecer divisiones binarias para los diversos *campos* de una época dada, de modo que lo “fructífero”, “progresivo”, “vital”, “positivo” esté de un lado y la parte infructuosa, atrasada, extinta de la época del otro. Los contornos de esta parte positiva solo se hacen visibles cuando se contrastan con la parte negativa. Toda

⁹ Sugiero revisar nuevamente a Wohlfarth (1986, p. 605).

negación, a su vez, solo tiene valor como telón de fondo para los contornos [*Umrisse*] de lo vital, de lo positivo. Por eso es de importancia decisiva someter esta parte negativa [*Teil*], provisionalmente aislada, a otra división [*Trilling*], de modo que, con un cambio de perspectiva —¡pero no de criterios!—, surja en ella algo positivo, distinto de lo que se había delimitado anteriormente. Y así *in infinitum*, hasta que todo el pasado haya sido traído al presente en una *apokatastasis* histórica (Benjamin, 1982, p. 573, 1989, p. 46)¹⁰.

Cualesquiera que sean las complicaciones de esta metáfora —y cualesquiera sean los residuos neokantianos (progresistas, parecidos a tareas, preventivos) que se escondan en este sospechoso *Undsoweiter*— lo que resulta sorprendente es cómo la fragmentación asume aquí una forma inequívocamente homeopática o apotropaica. Si el método de la “*apokatastasis* histórica” supera las particiones y jerarquías exclusivas de la historiografía tradicional, es en la medida en que supera a esta última por sus incesantes divisiones y subdivisiones que finalmente disuelven el objeto en la indiferencia cegadora y prismática de la luz blanca¹¹. La fragmentación se supera aquí precisamente al ser escalada hiperbólicamente hasta el punto en que, en una maravillosa variación de la paradoja del movimiento de Zenón, la aseguración total de las apariencias se vuelve indistinguible de una nueva totalidad.

¿Es posible distinguir, en el “mediodía de la historia” (Benjamin, 1982, p. 603), entre una neutralidad estetizante —la melancolía de izquierdas, la noche hegeliana en la que todos los gatos son pardos— y el “espacio en blanco”

¹⁰ Traducción ligeramente modificada. Véase la excelente interpretación que hace Irving Wohlfarth de este pasaje, así como de los dos pasajes anteriores (Wohlfarth, 1986, pp. 596-606).

¹¹ Para el subtexto romántico alemán, véanse los comentarios de Benjamin (1974, p. 1119), junto con —¡de nuevo!— los comentarios de Irving Wohlfarth (1980, pp. 131-148).

(Benjamin, 1974, p. 642) que proporciona el estímulo mismo para la imaginación utópica? (Comay, 1994, pp. 268-273). ¿Qué tipo de ceguera se requiere para la conversión recíproca de las partes y el todo? En una carta a Adorno, Benjamin compara el método alegórico con el fundido a la entrada y salida cinematográficos [*Überblendung*] (Adorno & Benjamin, 1994, p. 556). En esta nueva distorsión de la metáfora de la fotografía, el laboratorio pasa de ser un cuarto oscuro a ser una sala de montaje, que a su vez parece fusionarse con la *camera obscura* de la ideología; de ahí la inevitable imbricación de la imagen dialéctica con la consoladora imagen de los deseos [*Wunschbild*] de nuestros sueños más confusos.

La fotografía, al final, no es nada más que el apagón que define la negatividad de la mirada fetichista; como escribe Rosalind Krauss (1993), la “‘mirada’ que rechaza lo que ve y en esta resistencia convierte lo negro en blanco, o más bien, insiste en que el negro *es* blanco” (p. 162). Esta ceguera indica una cierta oscilación dentro de la estructura misma del fetichismo entre la acomodación y la resistencia. Rechazar una realidad en blanco y negro es, casi indistinguiblemente a veces, tanto ocultar antítesis insoportables como aferrarse a la posibilidad final de que las cosas sean de otra manera¹².

¹² Muchas gracias a Michael Newman por sus útiles comentarios.

Referencias

- Adorno, Th. W. & Benjamin, W. (1994). *Correspondence of Walter Benjamin*. University of Chicago Press.
- Agamben, G. (1993). *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. University of Minnesota Press.
- Benjamin, W. (1974). *Gesammelte Schriften. Band I: Abhandlungen*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1977). *Gesammelte Schriften. Band II: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1982). *Gesammelte Schriften. Band V: Das Passagen-Werk*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1989). *Benjamin: Politics, Aesthetics, History*. University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften. Band III: Kritiken und Rezensionen*. Suhrkamp.
- Buck-Morss, S. (1986). The *Flâneur*, the Sandwichman, and the Whore: The Politics of Loitering. *New German Critique*, 39, 99-141.
- Cacciari, M. (1994). *The Necessary Angel*. SUNY Press.
- Cadava, E. (1997). *Words of Light Theses on the Photography of History*. Princeton University Press.
- Comay, R. (1994). Benjamin's Endgame. Benjamin, A. & Osborne, P. (Eds.). *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. Routledge, 251-191.
- Comay, R. (1997a). Materialist Mutations of the Bilderverbot. Levin, D. M. (Ed.). *Sites of Vision*. MIT Press.
- Comay, R. (1997b). Materialist Mutations of the Bilderverbot. *Public*, 15, 55-84.
- Freud, S. (1955). Mourning and Melancholia. *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, 18. Hogarth Press.
- Freud, S. (1961). Fetishism. *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, 21. Hogarth Press.

- Freud, S. (1964). Splitting of the Ego in the Process of Defence. *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, 23. Hogarth Press.
- Hegel, G.W.F. (1977). *Phenomenology of Spirit*. Oxford University Press.
- Klibansky, R., Panofsky, E. & Saxl, F. (1964). *Saturn and Melancholy*. Basic Books.
- Krauss, R. (1993). *The Optical Unconscious*. MIT Press.
- Kristeva, J. (1989). *Black Sun: Depression and Melancholia*. Columbia University Press.
- Mannoni, O. (1969). "Je sais bien... mais quand même": la croyance. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Seuil.
- Pensky, M. (1996). Tactics of Remembrance: Proust, Surrealism, and the Origin of the *Passagenwerk*. Steinberg, M. P. (Ed.). *Walter Benjamin and the Demands of History*. Cornell University Press, 164-189.
- Schiesari, g. (1992). *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance literature*. Cornell University Press.
- Starobinski, J. (1989). *La mélancolie au miroir*. Julliard.
- Wohlfarth, I. (1980). The Politics of Prose and the Art of Awakening: Walter Benjamin's Version of a German Romantic Motif. *Glyph*, 7, 131-148.
- Wohlfarth, I. (1986). Et Cetera? L'historien comme chiffonnier. Wismann, H. (Ed.). *Walter Benjamin et Paris*. Cerf, 559-610.

Benjamin y la tesis sobre la filosofía de la historia

Juan Guillermo Gómez García¹
Universidad de Antioquia

Deseo ante todo agradecer la cordial invitación a este Coloquio sobre la Teoría Crítica. Dedico estas páginas por nuestra amistad y colegaje a la profesora María Catalina Puerta. También agradezco la presencia de abogados, colegas de mi primera actividad profesional de litigante, aunque ya no se me note, por virtud de haber torcido mi curso de vida juvenil al lado de los herederos de los herederos de los discípulos de la Academia platónica. Como creo firmemente en la beatitud de la encarnación, solo pido a ustedes la indulgencia de confiar en que lo haré de mejor manera en un mundo venidero, así el planeta esté devastado.

9 de noviembre de 2023.

1. Muy breve recuento biográfico de Walter Benjamin

Hijo de la alta burguesía berlinesa, en cuyo elegante barrio de Grunewald su padre poseía “una mansión con trazas de castillo fortificado... que estaba adornada con un bonito parque”, Walter Benjamin (1892-1940) mantuvo desde su

¹ Este trabajo fue presentado en el evento “Teoría crítica hoy. Cien años de la fundación de la Escuela de Frankfurt”, entre los días 9 y 10 de noviembre de 2023.

niñez una extraña y compleja relación con su padre, que atendía solo sus intereses mercantiles, y sobre todo con el *Kaiser Friedrich Gymnasium* “como emblema del cautiverio”. Su temprano compromiso intelectual se fijó desde esos primeros años a favor de una reforma a fondo del sistema educativo, que quedó plasmado en su primer artículo publicado en la revista *Die Anfang* (El Comienzo)—, en el que pinta al hombre solitario “al borde un peligroso abismo”. Este el complejo sentimiento de soledad y tormento, que acompañó su vida, como lo resalta Hannah Arendt (1990), en su muy conocido ensayo sobre el crítico y esteta, hasta su suicidio, en el puerto fronterizo de Portbou, la noche del 25 de septiembre, al ingerir una fuerte dosis de morfina. Murió al día siguiente hacia las 10am. Hasta ahora se desconoce el lugar de su tumba.

En sus años posteriores al colegio, en los años precedentes a la Gran Guerra, se compromete Benjamin con el ala radical del movimiento de la juventud en Friburgo, (*Freie Studentenschaft*), donde estudiaba filosofía con el neokantiano Heinrich Rickert (quien tendrá gran influencia en Max Weber). Su orientación la toman del espíritu humboldtiano, vale decir, del neohumanismo que inspiró la fundación de la Universidad de Berlín, en 1810, en el marco de las Reformas prusianas, tras la invasión napoleónica. Este enarbolaba una liberación del hombre por el estudio de las ciencias humanas, la filología, la filosofía, la historia, la teología. La consigna “Al servicio del espíritu puro” implicaba una renuncia a la acción política directa y el establecimiento de una amistad intelectual intensa, animada por la lectura de Rilke, Kierkegaard y, sobre de todo, por la “adhesión incondicional” a Gustav Wyneken (luego acusado por pederastia). De dicha militancia misional neoromántica, procede la afirmación de que seres culturalmente productivos, los genios, son portadores del Espíritu

y en consecuencia son elegidos para ser los guías de las “comunidades en que se educan ellos mismos”.

Esta militancia intelectual del joven Benjamin no apoliticista, pero de no acción política partidista, había conocido años antes a sus predecesores en el círculo berlinés del poeta Stefan George (en que se encontraban Ludwig Klages, Alfred Schuler, Friedrich Gundolf) y del sociólogo Max Weber en Heidelberg (en que se encontraban Ferdinand Tönnies, Werner Sombart, Thomas Mann, Ernst Bloch, Georg Simmel). Benjamin rechaza, por esos años, la propuesta de su amigo Gerhard Scholem para trasladarse a Palestina, bajo el impulso del sionismo como movimiento redentorista del restablecimiento del “Estado judío” (con este título el austrohúngaro Theodor Herzl diseña un esbozo de la constitución de un Estado independiente en el Medio Oriente) como respuesta a la persecución de los judíos en toda Europa, en particular tras el *Affaire Dreyfus*. Para Benjamin esta solución resulta inviable, pues el judaísmo no es para el joven estudiante un fin en sí mismo, “sino antes bien uno de los portadores y representantes más elevados del espíritu” (Witte, 1990, p. 27) en el seno de Europa.

El estallido de la guerra en agosto de 1914, se le presentó, súbitamente, de una forma aterradora. Sus amigos Fritz Heile y Rika Seligson se suicidaron desesperados a causa de la conflagración que se iniciaba, y con este hecho trágico de la doble inmolación se disiparon las esperanzas por el movimiento juvenil de liberación interior. Ligó luego la muerte del poeta amigo con el destino de Hölderlin, “que se entrega al peligro ampliándolo, en el momento de su muerte, al mundo y superándolo al mismo tiempo” (Benjamin, 1993, pp. 165-166). Renuncia así a la idea de ser reclutado y para ello simula una ciática severa que le enseña a su futura esposa Dora Pollack. Mantiene firme la

convicción de la pureza del lenguaje del intelectual, su repugnancia al contaminarse con los sucesos cotidianos que lo sofocan. Con ello sienta el principio de una filosofía del lenguaje que expresa de la siguiente manera: “la existencia espiritual del hombre es la lengua misma, el hombre no puede comunicarse a través de ella, sino *en* ella. La síntesis de esta totalidad intensiva de la lengua como esencia espiritual del hombre es el nombre” (Benjamin, 2010a, p. 132).

Su atención en Kant lo lleva no solo a reafirmar esta filosofía mesiánica del lenguaje, sino también a la afinación del concepto de que “solo la filosofía puede y debe pensar en Dios” (Benjamín, 1998, p. 80). Este giro teológico (también se encuentra en Heidegger y en Ernst Bloch) no era ajeno a un ambiente de época no solo irritado por la irrupción bélica, sino por sus consecuencias e implicaciones en el horizonte de seguridades civilizatorias europeas. La idea del “progreso indefinido del género humano” que fundaba sintéticamente la filosofía de la historia de la ilustración se desplomaba definitivamente. La epistemología de Kant resultaba así un objeto de crítica en el joven Benjamin, un resultado de una sacudida a la seguridad de un mundo histórico que llegaba a su fin. El futuro no se podía diseñar pues con las mismas armas conceptuales, insuficientes, de la teoría kantiana de la razón.

Culminada la guerra, Benjamin se decide en Berna a emprender el doctorado sobre la crítica literaria en Friedrich Schlegel. Aquí, siguiendo la superación de kantismo, no concibe la crítica como mero juicio:

...sino, por un lado, consumación, complementación, sistematización de la obra; por otro lado, su resolución en el absoluto... La absolutización de la obra creada, el procedimiento crítico, constituían en su opinión el supremo cometido... la chispa del deslumbramiento en la obra. Este deslumbramiento —la sobria luz— extingue la pluralidad de las obras. Es la idea (Benjamin, 2000, pp. 117, 166).

Al mismo tiempo, en ese deslumbramiento mesiánico de la crítica de la obra de arte, con complemento y acrecentamiento suplementario, se empeña a publicar una revista, *Angelus Novus*, en que se conjuga la tradición mítica de esta imagen judía con la apuesta de la vanguardia de interpretación del presente. La revista se concibió de modo tan sofisticado que sus lectores fueran sus propios colaboradores y, dado el estado caótico de pauperización social, se hizo inviable. Esto consoló al mismo Benjamin, pues el proyecto revisteril colmaba ya sus expectativas.

Culminado su doctorado, Benjamin emprende su Habilitación en Germanística moderna, no tanto por tener la intención de ejercer la docencia universitaria, sino para presionar su sostén a su padre que le exigía ocuparse en una actividad lucrativa. De esta época, procede su ensayo, complejo (como todos los suyos) sobre la novela de Goethe *Las afinidades electivas* en que se enfrenta a la interpretación de Gundolf, que hacía del matrimonio el anclaje moral de los sentimientos amorosos entrecruzados. Odile representa, no un amor natural, sino la representación de la figura mítica femenina que expresa su amor en su evasión, en un distanciamiento máximo, la muerte. El amor solo parece consumarse de una sola manera, en el renunciamiento. Su situación financiera era alarmante y testimonia ello su queja de que quien se dedica seriamente al trabajo intelectual se ve amenazado de morirse de hambre. “El número se hizo todopoderoso y desintegró el lenguaje” (Benjamin, 1972, p. 924), escribe en 1923, sin haber todavía conocido a Marx. Este conocimiento le viene por dos vías alternas y complementarias: conoce a la comunista letona Asja Lācis, de quien cae rendido de amor, y lee *Historia y conciencia de clase* de Georg Lukács, el estupendo húngaro de origen noble, miembro del grupo de Weber, autor de *El alma y las formas* y súbitamente convertido al marxismo leninismo.

Con el estudio del *Trauerspiel* o drama barroco, Benjamin llega a una síntesis de sus presupuestos anteriores, vale decir, asume la tesis de la filosofía del lenguaje como contenido de verdad y con ello la superación de la relación sujeto/objeto de raíz idealista kantiana, que a su vez pone de presente una crítica al mundo actual, el desastre civilizatorio bélico, como resultado de esa “época de la imagen del mundo”. La búsqueda de la esencia del drama barroco, su contenido de verdad sustancial se aparta del historicismo literario en beneficio de una síntesis que descansa en el origen. Esto lo expresa en esta intrincada forma:

La historia filosófica, en cuanto que es la ciencia del origen, es también la forma que, a partir de los extremos separados, de los excesos aparentes de la evolución, hace que surja la configuración de la idea como totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia de dichos opuestos que tenga sentido (Benjamin, 2024, p. 244).

El drama barroco es la escenificación de personajes condenados de antemano, héroes tristes para un espectador triste. El método seguido por Benjamin, que se hizo tan peculiar, a saber, la contigüidad de citas sin un contexto de ilación convencional, ha llevado a caracterizar un estilo o formulación “ahistórica”, es decir, contra la analítica historicista que pone perezosamente fechas, lugares y episodios unos detrás de otros despojándolos de sus fuerza inmanente originaria. Hannah Arendt (era su prima lejana) trae un ejemplo, que podemos calificar de macabro, del arte benjaminiano de acumular desafiadamente fragmentos, incluso extraídos de un anuncio en un periodo de la ocupación nazi en Viena, en que se advierte, en la primera página del medio de prensa, que la compañía de gas ha decidido suspender el servicio a los barrios judíos por haberse tomado la costumbre de suicidarse abriendo la pipeta (esto están haciendo también hoy los habitantes de Gaza).

La fuerza anti-analítica de Benjamin obliga a una constante relectura y el desafío de su comprensión (en contravía pues de nuestras ciencias sociales representada por expertos en hablar con gesticulación pomposa de lugares comunes) es siempre exigente y en constante reelaboración. La lectura alegórica, afirma Bern Witte (1990), presenta “una ruptura con la realidad mala y esa ruptura solo encuentra su modelo y su justificación en la súbita venida del Mesías que transformará el mundo”.

El fracaso de su tesis de Habilitación en la Universidad de Frankfurt (en la que tuvo que ver tangencialmente Max Horkheimer), decidió un destino que estaba como marcado por el temperamento antiacadémico, no analítico, de Benjamin. La imposibilidad de vincularse a un puesto estable universitario, desató una actividad profesional muy fructífera para *Literarische Welt* y *Frankfurter Zeitung*. Este fracaso académico (no intelectual) coincidió con su adhesión al marxismo y de cuyo primer encuentro publicó *Calle de sentido único*. “Al planetario” constata esa idea del hombre y la historia, en la comunicación llena de embriaguez “con el cosmos” (Benjamin, 2015, p. 90), idilio que fracturó la modernidad al pretender el dominio de la naturaleza por la razón.

En las noches de exterminio de la última guerra, una sensación similar a la felicidad de los epilépticos sacudía los miembros de la humanidad. Y las revueltas que le siguieron fueron el primer intento por hacerse con el control del nuevo cuerpo. El poder del proletariado es la escala de su convalecencia (Benjamin, 2015, p. 91).

Pero de esta preciosa joya del pensamiento dialectico, *Calle de sentido único* (librito que debemos recomendar como iniciación a nuestros estudiantes a la compleja obra de Benjamin), deseo extraer un apartado que nos llega al centro de nuestra vida cultural, como latinoamericanos. Se

llama esa página “Embajada mexicana” (—con epígrafe de Baudelaire), y que nos relata un sueño:

He soñado que estaba en México como miembro de expedición científica. Tras medir una selva virgen de altos árboles, llegamos a un sistema de cuevas a flor de tierra en la montaña, donde desde los tiempos de los primeros misioneros se había mantenido hasta ahora una orden cuyos hermanos continuaban la labor de conversión entre los nativos. En una gruta central inmensa y rematada en punta a la manera gótica se estaba celebrando un servicio divino según el más antiguo rito. Entramos y presenciamos su fase culminante: ante un busto de madera de Dios Padre que se mostraba instalado a gran altura en alguna parte de una pared de la cueva, un sacerdote alzaba un fetiche mexicano. Entonces la cabeza divina se movió negando tres veces de derecha a izquierda (Benjamin, 2015, p. 18).

En el mismo texto hay también trece conejos para escribir (Benjamin, 2015, p. 34), que nos recuerdan las “Recomendaciones para llegar a viejo” de Swift, con algo menos de auto-ironía.

Este razonamiento lo retoma en “Sobre el concepto de historia” quince años después. La carcoma es la explotación infiel de la naturaleza al servicio de la clase explotadora. Marx lo había entredicho un siglo antes, en sus *Manuscritos de 1844* (a los que Stalin se opuso férreamente en su publicación por Riazanov)². El hombre es uno con la naturaleza y debe a ella su ser orgánico.

Que el hombre *vive* de la naturaleza quiere decir que la naturaleza es su cuerpo, con el cual ha de mantenerse en

² Se deben a David Riazanov, antiguo *narodnik* (populista terrorista), los primeros impulsos para la publicación de las Obras Completas Marx/Engels/Lenin. Acusado falsamente de menchevique, fue arrestado en 1937 por pertenecer supuestamente a una “organización trotskista oportunista de derecha” y condenado a muerte.

proceso continuo para no morir. Que la vida física y espiritual del hombre está ligada con la naturaleza no tiene otro sentido que el de que la naturaleza está ligada consigo misma, pues el hombre es una parte de la naturaleza (Marx, 2003, p. 112).

Varios acontecimientos simultáneos se cruzan en este año tan decisivo de 1923 para Benjamin. Su fracaso para Habilitarse le cierra las puertas a la vida académica; a su vez se sumerge en el marxismo y renuncia a los pedidos y ruegos de su amigo Scholem, que trata hasta de “sobornarlo” con el adelanto de una gruesa suma para trasladarse a Palestina, y encargarse allí de la cátedra de literaturas modernas europeas en la Universidad de Israel. Muere su madre, se divorcia desastrosamente. Empero, su rumbo intelectual parece sobrevivir a tantas tensiones, tormentos, depresiones que suceden a otras depresiones. Solitario, desolado, arruinado, reafirma el curso de su vocación intelectual. Su visita a Moscú transforma su modo de concebir su vida intelectual. Observa con detalle cómo en la Unión Soviética los intelectuales no se definen por sus orientaciones estéticas, como en Occidente, sino por su situación frente al Partido Comunista. Corrobora la misión del escritor comprometido que alfabetiza a las masas campesinas y obreras, bajo la sombra de Lenin.

Es pues en este paisaje turbulento de aperturas y cierres personales, que se empeña en estudiar la París del Siglo XIX; desentrañar la vida material de la gran capital europea del siglo XIX en sus calles, en sus barrios, en sus revueltas proletarias, en los panoramas, pasajes, monumentos, en la urbanística del barón de Haussmann y en las utopías fourerianas. Un perfil revolucionario de hacer historia, una filosofía de la historia que descifra en lo acontecido, el pasado, una síntesis entre la vigilia y la ensoñación onírica que lo trasfigura. “De esta época”, escribe en su exposición,

proviene los pasajes y los interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas. Son posos de un mundo onírico. El aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico. De ahí que el pensamiento dialéctico sea el órgano del despertar histórico. Cada época no solo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo y lo despliega —como ya supo ver Hegel— con astucia. Con la conmoción de la economía de mercado empezamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso de que se hayan derrumbado (Benjamin, 2005, p. 49).

El proletariado se encargará de despertar de ese tremendo caos alucinatorio a la burguesía, su enemiga de clase. La pretensión de Benjamin de operar un psicoanálisis colectivo histórico a la ciudad, París como Diosa (no le debía ser desconocida a Benjamin la proliferación de alegorías que acompañaron la República: Minerva, mitad Amazona, mitad sabia), París como biblioteca abierta y homenaje a todo lo escrito, quedó trunca, se desenvolvió en los laberintos de una osadía sin límites.

Quedó envuelta en legajos (resguardados en la Biblioteca Nacional de París gracias a la diligencia de Georges Bataille). Como sabemos, solo se los restituyó en dos gruesos volúmenes publicados hasta 1982, no sin antes mediar el rechazo del manuscrito sobre Baudelaire, hecho por Adorno desde Nueva York, en una carta del 10 de noviembre de 1938, que en forma dogmática sentenció: “la determinación materialista de los caracteres culturales solo es posible por la mediación del proceso global”. Si el rechazo de la tesis de habilitación en la Universidad de Frankfurt fue un medio de evadir una vida profesoral poco apetecible, este segundo rechazo simplemente lo predispuso a una mayor desesperación. No solo las autoridades nazis, la astucia estalinista, la cobardía francesa (incertidumbre y

desilusión política) colaboraron a su fin, también las evasivas de sus amigos Horkheimer en Nueva York y Scholem en Palestina apretaron el cerco. No había salidas plausibles a la vista.

2. Entre Condorcet y Benjamin: ¿muertes paralelas?

La circunstancia extrema que acosa a Benjamin en sus últimos dos años de vida, determina o decide, en gran medida, su texto postrero *Über den Begriff der Geschichte* (Sobre el concepto de la historia). El breve texto no mayor de doce páginas, se compone de XVIII fragmentos y dos apéndices A y B. Estas páginas, iluminadoras y enigmáticas, condensan una discusión no propiamente sobre la historia humana, sino sobre las filosofías de la historia dominantes en la época burguesa, de Condorcet al materialismo histórico de la socialdemocracia, es decir, exponen el fracaso de estas imágenes utópicas del destino del *homo sapiens* al hilo destrozado de la esperanza prometida para el conjunto de la vida humana. ¿No van al cabo de la mano los desastres de la historia con las imágenes futuras promisorias de un mancomunado futuro feliz?

Benjamin, en forma aforística, contiene el aliento para no desbordar su desazón en un furioso panfleto de venganzas de cajón, y va como haciendo un barrido, un llamado al tablero (sin orden cronológico) a las imágenes o filosofías de la historia que acompañaban a la humanidad europea desde la Gran Revolución de 1789 al ascenso del nazismo. ¿Qué quedaban de esos monumentos espigados? Las imágenes de la historia, como sabemos de Condorcet en adelante, van acompañando los triunfos de la burguesía y sus desmanes falaces, de un modo sublimizado. Los triunfadores y los derrotados del *epos* capitalista eran retratados conforme un interés secreto, una gran proyección de cinemascopio, en que había de todo. El sobrio y sabio “progreso indefinido de la humanidad” del mencionado

Condorcet, el fantasioso mundo armónico falansteriano de Fourier, la iracundia radical-cósmica de Blanqui, el monumental y soberbio historicismo de las “causas ganadas” de Leopold von Ranke y Fustel de Coulanges, el materialismo histórico dialéctico de Marx y Engels, el materialismo positivizado de la socialdemocracia de Kautsky, en fin, el comunismo estalinista como una nueva teología revolucionaria.

No cabe hacer un comentario uno a uno de todos los fragmentos, pero empecemos por retener una especie de coincidencia entre el fin de Condorcet y el de Benjamin, como un *tentempié* de esta compleja discusión. La conclusión del estudio de una época como el *Trauerspiel* barroco alemán (que fue, como vimos, el tema de su fracasada tesis de Habilitación) sugiere o predispone a un interés inmediato por los contenidos de la filosofía de la historia de Benjamin que parecen sostenidos por una imagen de la aparición salvadora del Mesías de la historia, en la época del dominio tenebroso nazi. Esta filosofía de la historia que es la vez contraposición de la confiada e ingenua (visto en retrospectiva) filosofía de la historia de la Ilustración, cuya cumbre fue el *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano* (1794/1795), obra póstuma del marqués Nicolas de Condorcet, quien misteriosamente muere encarcelado por órdenes de la “dictadura” jacobina.

Hijo de una familia noble del Delfinado, estudiante del colegio jesuita de París (por conocerlos los combatió con tanta tenacidad acertada), matemático discípulo de Turgot y colaborador activo de la *Enciclopedia* (publicó entradas sobre matemáticas), Condorcet toma un interés especial por los Derechos del hombre, en especial por el de las mujeres, negros y judíos. Durante la Revolución francesa se declara republicano y se alinea con los girondinos que le encargan la redacción de un sistema de educación, que elaboró en *Cinco memorias sobre la instrucción pública* (primer

sistema moderno de educación nacional). Solo un Estado laico, secular puede garantizar la efectiva participación ciudadana, la unidad republicana, gracias a su sistema educativo integral. Se opuso a la condena de Luis XVI (por estar en contra de la pena de muerte) y al criticar en la Asamblea el proyecto de constitución de Séchelles, tuvo que refugiarse en la residencia de Madame Vernet (en donde redactó su *Bosquejo* sobre la historia, que se publicó en 1795). Fue detenido y dos días más tarde hallado muerto en la celda de Boug-Egalité, quizá por envenenamiento.

Este trágico fin del autor (quizá en este sentido, la expresión más “pura”) de la filosofía de la historia ilustrada, es premonitora. Condorcet remonta a Voltaire, Lessing y se continúa en el opúsculo de Kant “Si el género humano se halla en constante progreso hacia mejor”. El *Bosquejo* condorcetiano establece un *telos* de la historia de la humanidad, en beneficio de una “utopía planificada”, para usar la categoría de Karl Mannheim. La pequeña síntesis del proceso humano, de los remotos orígenes prehistóricos hasta el estallido revolucionario francés, en nueve capítulos precedentes, que trazan un movimiento siempre ascendente del cero de lo más rudimentario al presente, sorprendió favorablemente a su época. El libro de Condorcet fue vendido rápidamente y contó con la recepción entusiasta del crítico Friedrich Schlegel, en su época republicana (después Schlegel, recordemos, se puso al servicio incondicional del príncipe de Metternich, el artífice de la Restauración a la caída de Napoleón), mientras la recepción de Benjamin ha sido tortuosa, al calor de la emergencia cultural de la Guerra Fría.

Así que dos épocas dramáticas, la Revolución francesa, que abre al “ciclo de la revolución contemporánea” (Romero, 2006), y el ascenso del nazismo, que cierra las esperanzas del humanismo ilustrado del Constitucionalismo

burgués (las Leyes de Núremberg de 1935 es la estocada al corazón del credo nacional liberal burgués), parecen hermanar en el destino trágico a Condorcet y Benjamin. El destino del suicidio por envenenamiento de ambos pensadores emblemáticos podría ser una mera anécdota, si a ella no acompaña un ciclo completo de la humanidad europea. El *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano* es el texto augural del despliegue generoso y cándido de la burguesía capitalista, "Sobre el concepto de historia" de Benjamin la caída de telón del drama humano, bajo la consideración del destino histórico del hombre occidental. El racionalismo matemático de la imagen de la historia de Condorcet (una historia decimal, como dijo Borges solo por humor irónico) que se labra como esfuerzo causal articulado, y la emergencia de la imagen del *Angelus Novus* de Benjamin, parecen contradecirse en el medio expositivo, pero no en el resultado que desean transmitir. El *Bosquejo* que condensa sus esperanzas en el plan expuesto en el capítulo décimo; las "Tesis" en la emergencia mesiánica del *Angelus Novus*. La utopía planificada de Condorcet resulta en una utopía mesiánica en Benjamin.

La idea de progreso fue rechazada por Benjamin y, en general, por todos los intelectuales de derecha de la República de Weimar. Esta idea, a la que subyacía una filosofía de la historia nada desdeñable, fue, como lo observó Tocqueville en *La democracia en América* (1835), el mito fundamental de la vida cotidiana del norteamericano medio. La confianza en el progreso la asocia el pensador francés (padre de la sociología futura) con la fe en la igualdad ciudadana. Esta confianza en que todos pueden llegar un día a ser iguales por el esfuerzo individual, garantiza la constante renovación de su tecnología. La garantía de que mañana habrá artículos mejores facilita la precariedad efímera sus bienes materiales: mañana serán mejores, piensan con una ingenuidad no carente de sentido común.

Para el berlinés sofisticado Benjamin, anticuario y arraigado a tradiciones centroeuropeas, donde todo parece labrado por el pasado lleno de tradiciones venerables, la idea de progreso indefinido de la humanidad va en contravía de sus esperanzas mesiánicas. En el libro de los pasajes menciona un extracto de Baudelaire: “los discípulos de los filósofos del vapor y de las cerillas químicas lo entienden así: para ellos el progreso se presenta bajo la forma de una serie indefinida. ¿Dónde está esa garantía?” (Benjamin, 2005, p. 308). Frases como estas abundan en el Thomas Mann de *Consideraciones de un apolítico*, en la desconfianza del *cogito* cartesiano de Gottfried Benn, en la crítica a la Ilustración de Carl Schmitt.

El motivo utópico quiliástico o de salvación mesiánica fue determinante en el curso de la vida de Benjamin. Pero no era exclusivo de él. Su amigo Ernst Bloch, siete años mayor que Benjamin y miembro del círculo de Max Weber en Heidelberg, había destapado el motivo en un libro iluminado de excepción *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución* (1921). Michael Löwy, el marxista judío-francés, subraya la actitud mesiánica de Bloch de ese libro (que él mismo reclama de romántica revolucionaria) que “se refiere a una tradición inmemorial subterránea del misticismo y de herejía”. Y cita del libro de Bloch:

He aquí a los hermanos del valle, los cátaros, los vaudenses, los albigenses, el abate de Joaquín de Calabre, los hermanos de la buena voluntad, del libre espíritu, Eckhart, los husitas, Müntzer y los bautistas, Sebastián Frank, los iluminados, Rousseau y la mística racionalista e Kant, Weitling, Baader, Tolstoi, he aquí que todos unen sus fuerzas, y la conciencia moral de esa inmensa tradición llama nuevamente a la puerta para terminar... con el estado, con todo poder inhumano (Löwy, 1978, p. 59).

Es un anarquismo más allá del anarquismo bakuninista, un anarquismo de raíz fuertemente medieval. También,

habría que sugerirlo, que ese modelo de resistencia al capitalismo triunfante en España lo reclama Joaquín Costa, en su libro icónico *Colectivismo agrario en España* (1898), en que reconstruye la bases del despojo al campesinado de los últimos dos siglos, aunque reclama, como solución un Canciller de Hierro.

“Sobre el concepto de historia”, el texto de fragmentos (al estilo de los *Fragmentos del Athäneum* de los Schlegel), condensa sintéticamente los modelos dominantes de la filosofía de la historia de la actividad profesional de la historia que domina la conciencia burguesa del siglo XIX. El vertiginoso ascenso de la burguesía triunfante, que culmina en el cínico y criminal reparto de África (tras la dimisión de Bismarck como Canciller del Imperio Guillermino), es un lugar común que Lenin puso de presente en *El imperialismo, fase superior del capitalismo*. La masacre del pueblo de Namibia por el proto-Hitler Lothar von Trotha, es la velada trama de un genocidio contra los débiles, contra el proletariado, contra los “otros”. Por esos solo el Ángel de la historia, a contrapelo de esa violencia sistemática universalizada de los más poderosos (que son los más cínicos y desvergonzados), puede ofrecernos el último consuelo.

3. Comentarios marginales a “Sobre el concepto de historia”

Tesis I. La primera imagen que nos ofrece Benjamin sorprende y debemos leerla reiteradamente para ver si no nos equivocamos en su contenido alegórico. La expectativa de una exposición sobre una filosofía de la historia (que abundaban como las del neokantiano Rickert o del “descocado” Spengler), nos sacan del control en una zona de confort epistemológica. Se trata de una imagen o alegoría. Nos brinda la imagen de un muñeco trajeado de turco y conectado a un narguile, que juega al ajedrez. Siempre gana, pues bajo la mesa de espejos hay un enano escondido

maestro en este arte de origen asiático. Siempre debe ganar el muñeco que se llama “materialismo histórico”. Este compite sobre seguro con cualquiera al poner al servicio a la teología, que como resulta hoy reconocidamente es “pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie” (Benjamin, 2010b, p. 19). El texto es, a primera vista, enigmático, pero la vestimenta del jugador y su astucia inequívoca es, tipológicamente, de un oriental. No queda sino sacar conclusiones, aun las menos afortunadas. ¿Es la transfiguración de Stalin que con sus *Problemas del leninismo* hizo del marxismo un manual de militancia partidista? El entrecomillado “materialismo histórico” es decisivo. Esto es, un materialismo histórico hechizo: un escolasticismo remozado. Siempre y en cada partida el comunista leninista gana en el tablero de la discusión, cuenta con un manual secreto para todos los cuestionamientos, para todo tema, problema y asunto. ¿No vengaba con esta alusión metafórica Benjamin la profunda desilusión que le había causado el pacto germano-soviético, firmado el 23 de agosto en Moscú, nueve días antes de estallar la Segunda Guerra Mundial? El mesianismo de Benjamin es lo contrario a una teología de Estado, es decir, a un sistema discursivo dogmático de jerarquías establecidas en orden silogístico: un martillo.

Tesis II. La segunda imagen de la historia establece un nexo complejo y recíproco entre el presente, cuya naturaleza la vivimos en carne propia, y el pasado. La relación es dialéctica, no tanto porque al presente le corresponda verse en el pasado, como posibilidad futura, sino porque en él late una esperanza, ese pasado se redime en esa esperanza: “un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra” (Benjamin, 2010b, p. 20). Aquí el mesianismo no se reviste de imágenes enigmáticas, de emblemas o símbolos. Es llana esperanza, así

sea “débil fuerza mesiánica”, que no se satisface fácilmente: “como bien lo sabe el materialista histórico” (Benjamin, 2010b, p. 20), es decir, la clase obrera revolucionaria que reclama en ella su liberación de la opresión para ella y para las generaciones que soportaron el peso del sufrimiento colectivo.

Tesis III. El cronista al que alude Benjamin, es decir, el historiador anticuario que tipifica Nietzsche en la Segunda Intempestiva, *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, es el modesto recolector de los datos y acontecimientos, “sin distinguir entre los grandes y los pequeños” (Benjamin, 2010b, p. 20), un acumulador piadoso que presiente la redención en el Juicio Final. El contraste parece decisivo, el menesteroso memorialista (como el Funes de Borges) que retiene cada instante, con una escala temporal segundo a segundo y sin distinción espacial (un tiempo vacío en un espacio vacío), presiente el advenimiento. La caricatura, en nuestra tradición literaria nos la da *Doña Perfecta*, del novelista Pérez Galdós. Es el historiador Polentinos quien recolecta “cúmulos de precisos datos” como el que “en 1537 un vecino de Orbajosa, llamado Bartolomé del Hoyo, fue a Civita-Vecchia en las galeras del marqués de Castell-Rodrigo”. Todas esas citaciones se tendrán en cuenta en el Juicio Final.

Tesis IV. El epígrafe de Hegel “*Procuraos primero alimento y vestido, que así el Reino de Dios os llegará por sí mismo*” (Benjamin, 2010b, p. 21), es una alusión evangélica invertida: primero, la satisfacción de la materialidad corpórea del hombre, comer, dormir y vestir, y luego la fe de la salvación tras-terrenal. Dicho en otras palabras, se imponen ante todo las necesidades materiales que les son arrebatadas a los trabajadores a diario: es este el primer mandato de la felicidad terrestre. Luego vendrán las más finas y sofisticadas. Estas emergen también en la lucha de clases

como “valentía, humor, astucia, incondicionalidad” (Benjamin, 2010b, p. 21), gestos espirituales que atienden el movimiento del sol, por “un heliotropismo de estirpe secreta” (Benjamin, 2010b, p. 21). De estos valores terrenales, que anidan en la lucha de clases (“pobreza no es vileza”), sabe apreciar el “materialista histórico” (estos rasgos morales están observados también en el joven Marx). Hoy es esto un doble presupuesto epistemológico y moral para los investigadores sociales en la cruel lucha de clases, si se desea entresacar la doble latencia humana en la entrega guerrillera. Allí hay lucha contra el despojo material (tierra, educación, vivienda, alimentos), pero también a favor de la dignidad que descubren los rasgos de “valentía, humor, astucia, incondicionalidad”.

Tesis V. “La imagen verdadera del pasado *pasa* de largo velozmente” (Benjamin, 2010b, p. 21). Como todas las demás afirmaciones (que no son apodícticas, es decir, que no encierran una verdad y concluyen sin discusión) de los conceptos de historia de Benjamin, esta nos remite a un novelista que estudió Benjamin. Se trata del novelista suizo Gottfried Keller, autor de *Enrique el Verde* (que en algunos rasgos se puede comparar con nuestro Tomás Carrasquilla), que retrata la suiza bucólica, libre aún de las convulsiones de las luchas sociales de una burguesía precapitalista. “La verdad no se nos escapará” expresa una confianza sana por la naturaleza del hombre. Esta señala pues, una imagen de la historia propia del historicismo (su representante es von Ranke quien afirmó que la tarea del historiador se contrae en “contar los acontecimientos tal y como ellos han sucedido”), en el lugar en que está es traspasada por el materialismo histórico. Esta imagen del pasado del historicismo corre, sin embargo, el riesgo de disolverse en cada presente que no se reconozca aludido en ella” (Benjamin, 2010b, p. 22).

Tesis VI. La muy conocida cita del trabajo del historiador de revivir el pasado “tal como verdaderamente fue”, alude expresamente al prólogo de *Historia de los pueblos romanos y germánicos (1494-1514)* de Leopold von Ranke. Es decir, el historiador se erige como un notario mayor que testimonia los grandes hechos históricos (la magnitud de su imagen de las luchas por el poder de las grandes potencias del mundo moderno), en las que las cosas ocurren porque así ocurrieron (razón en sí del suceder) y se juzgan en la bondad de sus resultados indiscutibles. Como causas ganadas. En este punto Benjamin arremete contra esa imagen de la historia del historicismo rankiano. Opone a este soberbio postulado de los ganadores del pasado que justifica a los dominadores del presente, el materialismo histórico. “En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla” (Benjamin, 2010b, p. 22). Y esto impone tareas prácticas ineludibles:

Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que solo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer (Benjamin, 2010b, p. 22).

El mesianismo emerge nuevamente en forma expresa, en este fragmento. En su doble sentido: como Redentor de la humanidad y destructor del Anticristo. Esto lo saben, de sobra y lo corroboran en su trabajo de campo y escritorio, aquellxs que desean salvar a los muertos del olvido, por razón de nuestra violencia incesante, con el arma de la memoria y el esclarecimiento de la verdad.

Tesis VII. Es otro de los más llamativos fragmentos o pasajes, si se nos permite este término. Se trata de la pregunta por los nostálgico del pasado, es decir, ¿por quién empatiza el historiador historicista? Se sabe inevitablemente: por los vencedores del pasado, que anidan la cita

sobre Cartago de Flaubert, ese despreciador de la burguesía financiera parisina del Luis Felipe, que la registra magistralmente en *La educación sentimental*. “Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez” (Benjamin, 2010b, p. 23). Así la admiración por los vencedores del pasado es la veneración por sus actuales amos. Por esos el materialista histórico mira esa herencia cultural con sospecha: “porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror” (Benjamin, 2010b, p. 23). Ella es el origen de la esclavitud de nuestros contemporáneos. En este punto Benjamin formula una de sus frases-símbolos más reconocibles de su obra: “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”. Y con la que concluye: “el materialista histórico... mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, 2010b, p. 23).

Tesis VIII. “La tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de excepción’ en que ahora vivimos es en verdad la regla” (Benjamin, 2010b, p. 24). El concepto central ha sido muy fácilmente identificado: se trata de la primera frase de *Teología política*, del jurista, político y científico social Carl Schmitt, luego comprometido, “hasta las pecuecas”, con el régimen nazi. Esta afinidad de Benjamin con Carl Schmitt también se ha documentado. Para nosotros es de gran interés, pues que “el estado de emergencia” sea “la regla” del presente, es la más evidente, pero también la más dramática consecuencia de las sociedades de masas en el capitalismo tardío. La Revolución rusa lo puso sobre el tapete, ya no solo de las posibilidades históricas, sino de la atronadora consecuencia de un “estado de emergencia” mundial. También el gran novelista Ernst Jünger, autor de *Tempestades de acero*, diagnosticó este estado mundial de emergencia en su obra socio-filosófica *El trabajador*. Para Benjamin es, este “estado de emergencia”, un arma

del proletariado contra el fascismo. Este cuenta a su favor que sus adversarios lo combaten en nombre del progreso, es decir, con armas teóricas obsoletas. Pensar que este estado de cosas (bárbaras) son todavía posibles en el siglo, es creer que ese progreso que bien desde atrás no contenía el germen letal de la violencia burguesa. Esta idea de la historia como progreso “ya no puede sostenerse” (Benjamin, 2010b, p. 24).

Tesis IX. Esta Tesis es la más famosa sobre la que han abundado todo tipo de interpretaciones, tras las cuales brilla aun la duda de la certeza o carácter plausible de ellas. Tal vez sea eso la gracia. Se trata de la descripción de un cuadro de Paul Klee, de propiedad de Benjamin (que tuvo que deshacerse de él para pagar deudas) en que se pinta el *Angelus Novus*, el Ángel de la historia. Mira hacia atrás con “los ojos desorbitados” y ve solo “una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (Benjamin, 2010b, p. 24), que se arroja a sus pies. Trata de despertar a los muertos y recoger los miembros dispersos. Pero una tormenta poderosa, que viene del Paraíso, es decir, del progreso, le impide su piadoso acometido funerario universal. La tempestad lo arrastra hacia el futuro. Esa tormenta mortífera “es lo que llamamos progreso” (Benjamin, 2010b, p. 25).

Tesis X. También está cifrada, sobre todo para nosotros, al sacarla de su contexto puntual. Benjamin dice que “los políticos, en quienes los adversarios del fascismo habían puesto su esperanza, yacen por tierra”. ¿Cuáles son esos políticos? Cabe solo pensar en Friedrich Ebert y sus socios socialdemócratas (SPD), quienes “...refuerzan su derrota con la traición a su propia causa” (Benjamin, 2010b, p. 25). ¿Cuál derrota? La que pierden los socialdemócratas en elecciones presidenciales en segunda ronda frente al mariscal Paul von Hindenburg el 26 de abril de 1925 (lo que,

de hecho, precipita al abismo las aspiraciones democráticas de la República de Weimar)³. El resultado para Benjamin es contundente. La traición del SPD es triple: “la fe ciega en el progreso”, “la confianza en su ‘base de masas’” y, en fin, “su servil inserción en un aparato incontrolable” (el del Partido, se debe entender). “Es una reflexión que procura dar una idea respecto de lo caro que le cuesta a nuestro pensamiento habitual una representación de la historia que evite toda complicidad con aquella a la que esos políticos siguen aferrados” (Benjamin, 2010b, p. 25).

Tesis XI. Este punto es más explícito. Habla de la socialdemocracia como aparato político y cuerpo de ideas económicas (lo que puede dar algo de crédito a la anterior interpretación). La socialdemocracia envenenó a la clase trabajadora con la idea de que nadaba a favor de la corriente, al desarrollo técnico y progreso industrial como metas. Era la antigua fe protestante en el trabajo como emancipación de masas. Esto está ya en el Programa de Gotha y lo ahonda Josef Dietzgen al afirmar que “el trabajo es el mesías del tiempo nuevo...” Este tipo de ideología es la del marxismo vulgar. Tal concepción “solo está dispuesta a percibir los progresos del dominio sobre la naturaleza, no los retrocesos de la sociedad” (Benjamin, 2010b, p. 26). Esto es fascismo, y es un paso atrás de lo que promete Fourier en sus falansterios. Es muy sorprendente que aparezca pues el nombre de Fourier, a quien Marx y Engels habían dado una paliza ideológica como “socialista utópico”. En

³ La encarnizada lucha entre las fuerzas de centro izquierda, representada por Wilhelm Marx (obtuvo el 45.3% de los votos), y la izquierda comunista, representada por Ernst Thälmann (obtuvo el 6.4%), posibilitó el ascenso del jerarca militar, quien era comandante de los Ejércitos alemanes en la Primera Guerra Mundial, von Hindenburg (quien obtuvo el 48.3%). Esto dio vía al fortalecimiento y ascenso de la extrema derecha que más tarde eligió a Hitler al poder. Estas catástrofes nacionales marcan la sombría crítica de Benjamin al Partido Socialista Alemán.

Benjamin se resalta una de sus fases más (aparentemente) extravagantes:

...el trabajo social bien ordenado debería tener como consecuencia que cuatro lunas iluminen la noche terrestre, que el hielo se retire de los polos, que el agua del mar no sea más salada y que los animales feroces se pongan al servicio de los hombres (Benjamin, 2010b, p. 26).

La delirante y fantástica imagen de los falansterios, que poblarán el globo terráqueo en el inmediato futuro, en un movimiento ascendente cósmico, resulta un desafío para aquellos que creen agotadas las imágenes (de manual soviético) del hombre nuevo.

Tesis XII. Se antepone una cita de Nietzsche sobre los intelectuales holgazanes “en los jardines del saber”. “El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida misma” (Benjamin, 2010b, p. 27). No pues el profesor von Ranke y sus discípulos holgazanes. La nueva epistemología es la acción revolucionaria callejera. El modelo era la Revolución de Octubre, pero ¿dónde estaban los dirigentes capaces y audaces? Sus únicos herederos fueron los espartaquistas, que intentaron lo imposible. Una República popular en 1918 y murieron en el intento heroico. Sus líderes, fundadores del Partido Comunista alemán, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, fueron brutalmente asesinados. Benjamin se queja que la socialdemocracia alemana haya olvidado el nombre de Blanqui, ese luchador de mil batallas callejeras, quien en la cárcel conspiró sin descanso: “...cuyo timbre metálico hizo temblar al siglo pasado”. Con la pasividad, hoy la clase trabajadora “desaprendió lo mismo el odio que la voluntad de sacrificio” (Benjamin, 2010b, p. 27).

Tesis XIII. La socialdemocracia desnaturalizó el concepto de progreso porque presupuso que el progreso de la

clase trabajadora era el progreso de la humanidad, indefinido, sin cesar. Esto es controvertible. “La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general” (Benjamin, 2010b, p. 28).

Tesis XIV. En esta tesis introduce Benjamin el concepto, igualmente polisémico, de *Jetztzeit*, un tiempo-ahora. O tiempo-ya. Este tiempo-ahora es un tiempo lleno, cuajado de sentido, frente al tiempo vacío. Para Robespierre el tiempo de la Roma antigua se restablecía en la Revolución francesa. Se llenaba nuevamente de contenido simbólico y realidad presente.

La Revolución Francesa se entendía a sí misma como un retorno de Roma. Citaba a la antigua Roma tal como la moda a veces cita a un atuendo de otros tiempos. La moda tiene un olfato para lo actual, donde quiera que lo actual de señas de estar en la espesura de lo de antaño. La moda es un salto de tigre al pasado (Benjamin, 2010b, p. 29).

La moda la acapara la burguesía, solo el proletariado da ese salto de la historia dialéctico, como negación de lo existente.

Tesis XV. Creo, firmemente, que la “piadosa” y “sensacional” alusión al final de su texto al utopista Fourier, es una señal o simple seña coqueta de aquello que Benjamin nos sugiere de modo tan simbólico contra la idea de un progresismo positivo de la historia (que adoptó luego la socialdemocracia y paso al estalinismo). Y siempre actual. Frente a la burda concepción mecanicista, por etapas sucesivas, de la filosofía de la historia positivista, antepone Benjamin en la tesis XI la utopía falansteriana, que revela “un sentido sorprendentemente sano”:

Para Fourier, el trabajo social bien ordenado debería tener como consecuencia que cuatro lunas iluminen la noche terrestre, que el hielo se retire de los polos, que el agua del

mar no sea más salada y que los animales feroces se pongan al servicio de los hombres (Benjamin, 2010b, p. 26).

La conclusión toca hoy la fibra del medio-ambientalismo más consecuente: “Todo esto habla de un trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, es capaz de ayudarlo a parir las creaciones que dormitan como posibles en su seno” (Benjamin, 2010b, p. 26). Como ninguno de sus contemporáneos, Saint-Simon, Owen o Cabet, Fourier erigió la imagen más cautivadora y quizá inalcanzable para una humanidad armoniosa, en que trabajo y pasión pudieran fusionarse en un igualitarismo sin clases y sin discriminación de género. Fourier tocó los límites contra el egoísmo, la avaricia y la falsedad del mundo burgués, del matrimonio burgués y de las actividades venales de la sociedad capitalista. Sus ecos atravesaron su siglo y se clavaron en el colectivismo *kubitz* judío y el hipismo norteamericano.

Tesis XVI. Esta breve tesis contrapone al historicismo (de von Ranke y su legión de seguidores en el siglo XX: en realidad la ralea continua campante en nuestros centros universitarios hasta hoy), como la meretriz del “hubo una vez”, el materialismo histórico que tiene la misión revolucionaria de “hacer saltar el *continuum* de la historia” (Benjamin, 2010b, p. 30).

Tesis XVII. El historicismo concluyó con una fantasma-goría sin fundamento conceptual: la historia universal sin estructura teórica.

Su procedimiento es aditivo: suministra la masa de hechos que se necesita para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En el fundamento de la historiografía materialista hay en cambio un principio constructivo. Propio del pensar no es solo el movimiento de las ideas, sino igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada (Benjamin, 2010b, p. 30).

Es un chance que permite (dicho de paso, es sumamente esotérico el pasaje alusivo a Leibniz) reconocer “el signo de una detención mesiánica del acaecer” (Benjamin, 2010b, p. 30). Es la revolución en la lucha contra el pasado oprimido, en el entendido que ella contiene uno a uno sus pasados.

Tesis XVIII. Se establece la analogía de la especie *homo sapiens* en relación con la vida orgánica de la tierra de “dos segundos en la jornada de veinticuatro horas”. Ello sucede con el *Jetztzeit*, o tiempo-ahora con relación al tiempo que la humanidad “ocupa en el universo”. Sin palabras más que para agregar que esa infinitud cuasi-mínima se puede considerar la condición irruptora proyectiva de la esperanza no fractal, que rompe el patrón preconcebido desde su prehistoria.

Tesis A. Es una variante de la discusión del historicismo que toma por causa el mundo actual que toma su época sin más con consecuencia de la época precedente. No repara que solo puede ser causa “en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por milenios” (Benjamin, 2010b, p. 32). El historiador (no aclara si es el materialista) toma esa sucesión de su época ensamblada en la anterior y “funda de esta manera un concepto del presente como ese ‘tiempo de ahora’ en el que están incrustadas astillas del tiempo mesiánico” (Benjamin, 2010b, p. 32).

Tesis B. Los adivinos tratan de percibir en el presente el tiempo maduro del advenimiento. Para los judíos estaba prohibido auscultar el futuro y por ello la Torah y la ple-garia, en su ritualismo memorístico, inhibían pensar en el porvenir. Vivían como en el pasado continuo. Dicho en otros términos, carecía del sentido de la historia secular moderna. “A pesar de esto, el futuro no se convirtió para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Porque en él cada segundo era la pequeña puerta por la que podía pasar

el Mesías" (Benjamin, 2010b, p. 33). Quizá sea un abuso interpretativo inferir que Benjamin ausculta ese futuro para ver los signos de un posible *Jetztzeit*, o tiempo-ahora, como liberación proletaria inminente, presentida. Los ejercicios de la Torah lo podrían entrenar en esa paciencia visionaria.

Estoy convencido, muy profundamente, que los historiadores, científicos sociales (con pinzas los abogados) que no lean con frecuencia oportuna *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* de Marx, están condenados no solo a empobrecerse, sino en marchitar la fe por el cambio, pues sencillamente el padre del materialismo histórico pudo solo así recobrar la confianza en la revolución social que había pronosticado como realidad de a puño en su *Manifiesto comunista*. No fue así: la revolución no se consumó y más bien fue el Pequeño Napoleón quien se encumbra en el poder durante décadas, tras las barricadas de 1848. Benjamin pudo ver el derrumbe de la República de Weimar a pasos agigantados y la tenebrosa noche del nazismo que lo engulló. Su texto póstumo "Sobre el concepto de historia" reclama esa atención de los hechos en la tempestad de las catástrofes acumuladas que van dejando impávido al Ángel de la historia.

Referencias

- Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Editorial Gedisa.
- Benjamin, W. (1972). *Gesammelte Schriften. Band IV: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. 2 Teilbände*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1993). *La metafísica de la juventud*. Ediciones Paidós.
- Benjamín, W. (1998). *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus Ediciones.
- Benjamin, W. (2000). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Ediciones Península.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2010a). *Ensayos escogidos*. El cuenco de plata.
- Benjamin, W. (2010b). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ediciones desde abajo.
- Benjamin, W. (2015). *Calle de sentido único*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2024). *El origen del Trauerspiel alemán. Obra completa. Libro I. vol. 1*. Abada Editores.
- Löwy, M. (1978). *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios*. Siglo XXI Editores.
- Marx, K. (2003). *Manuscritos de economía y filosofía*. Alianza Editorial.
- Romero, J. L. (2006). *El ciclo de la revolución contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Witte, B. (1990). *Walter Benjamin. Una biografía*. Editorial Gedisa.

Esteticismo y teoría social

El caso del *Passagenwerk* de Walter Benjamin

Richard Wolin¹

I

El esteticismo y la modernidad van de la mano. Sin embargo, esta afirmación, por muy simple que parezca, corre el riesgo de caer en una petición de principio, en la medida en que el concepto mismo de esteticismo es inconcebible al margen de los “logros” de la modernidad². Solo en las llamadas condiciones modernas de vida la dimensión estética consigue diferenciarse de otras esferas de la vida —sobre todo, las esferas de la religión y de la vida cotidiana— y empieza a desarrollar una *lógica interna*, es decir, una autocomprensión independiente respecto de las otras esferas de la existencia humana, que a su vez son vistas polémicamente —con el advenimiento del “arte por el arte” a mediados del siglo XIX— como “prosaicas”. Esta tendencia evolutiva social representa un ejemplo clásico del fenómeno de las “consecuencias no deseadas” que tan a menudo destacó Max Weber. Si bien fue el paradigma de la modernidad social el que facilitó el surgimiento del

¹ Este texto se publicó con el título “Aestheticism and Social Theory: The Case of Walter Benjamin’s *Passagenwerk*” en: *Theory, Culture & Society*, 10(2), 1993, pp. 169-180 (N. de los T.)

² Escribimos la palabra “logros” entre comillas en la medida en que el contenido de esos logros no está fuera de toda duda.

modernismo estético, este último ha demostrado ser —al menos cuando se lo mira desde el punto de vista de su progenitor burgués— un vástago ingrato:

En la *Bohème*, que se establece por primera vez en París, la capital del siglo XIX, se encarna una reivindicación crítica que, en el aura de la obra de arte burguesa, había surgido sin polémica: el “alter ego” del propietario de la mercancía, el “hombre” con el que el burgués podía encontrarse en la contemplación solitaria de la obra de arte, se ha separado de él y, en la forma de la vanguardia artística, se le opone como un poder hostil, un seductor (Habermas, 1973, p. 119).

La cita anterior captura fielmente la “dialéctica del modernismo estético” tal como se ha realizado al menos desde la época romántica. La relación entre el artista y la sociedad ha sido en su mayor parte antagónica (Bell, 1976). Sin duda, el grado exacto de tensión ha sido un fenómeno históricamente variable. En el siglo XIX, tanto en el caso del romanticismo como en el de *l’art pour l’art*, el artista todavía creía que se podía llegar a una paz separada con un mundo burgués prosaico que se percibía como hostil a la realización de valores espirituales superiores. Como tal, el ámbito del arte se convirtió en el depósito de la “*promesse de bonheur*” stendhaliana. Es decir, sirvió como pagaré para las reivindicaciones de gratificación sensual, realización inmediata y solidaridad humana que se negaban en el plano de la vida material en el mundo burgués. El arte se convirtió en el territorio de la “bella ilusión”, una esfera sublimada en la que se podía experimentar fugazmente la felicidad negada en la vida cotidiana. A pesar de esta función “afirmativa” (Marcuse, 1969), subsistió una dimensión crítica, en la medida en que el contraste entre la “belleza” del arte y las privaciones de la vida en el aquí y ahora no podía sino redundar en desfavor de estas últimas. Sin embargo, esta situación cambiaría radicalmente en el siglo XX, cuando los artistas comenzaron a contemplar con

creciente consternación un mundo burgués en progresivo deterioro. En esas condiciones objetivas, la participación en una cultura afirmativa, la creación de “bellas ilusiones”, adquirió el estatus de una indulgencia insoportable. Parecía necesaria una intervención más directa, y fue en gran medida como respuesta a esta situación que surgió la vanguardia del siglo XX. A los ojos de los futuristas, constructivistas y surrealistas, la agenda estética se convirtió en la transformación imperativa de la vida misma según los dictados de diversos programas y manifiestos estéticos. Es decir, el nuevo grito de batalla estético exigía la transposición directa de la “*promesse de bonheur*” artística al ámbito de la praxis vital misma, de modo que la promesa pudiera disfrutarse en el aquí y ahora, y así redimirse colectiva y exotéricamente (Bürger, 1982).

El “esteticismo”, por tanto, hace referencia a la creencia en la esfera estética como vehículo de la “salvación intramundana” —Max Weber—. Representa, en parte, una respuesta sublimada al declive histórico de las “religiones mundiales”, un proceso que es concomitante con el triunfo de las cosmovisiones modernas, radicalmente secularizadas. En un mundo posterior a la Ilustración, quienes han renunciado a la creencia religiosa ahora creen en el arte como encarnación primaria de aquellas pretensiones de trascendencia que antes estaban monopolizadas por la religión. En este caso, la “trascendencia” adquiere un significado radicalmente utópico: sugiere la posibilidad de vivir la vida de un modo diferente al actual; de un modo diferente en el sentido de que lo que ahora existe solo en forma fragmentada o parcial podría volver a ser un todo. Las obras de arte se convierten en prefiguraciones de la “reconciliación”, que resuelven antagonismos que militan contra la realización en el presente inmediato. Y en este sentido, no es casualidad que la categoría de “reconciliación” o “*Versöhnung*” desempeñe un papel tan central en la teoría

estética de Adorno. Sin embargo, en muchos aspectos, la defensa del modernismo estético que impregna la obra de Adorno está prefigurada en los escritos de Walter Benjamin. En el pensamiento de Benjamin, la esfera estética ofrece una alternativa polémica al mundo *degradado* de la *historia natural* burguesa: es decir, un mundo dominado por la forma de la mercancía, que asume la forma rígida de una *segunda naturaleza*, es decir, un mundo de reificación que permanece perennemente insensible a las necesidades utópicas de la humanidad. Así, en sus ensayos sobre “El narrador”, “Sobre algunos temas en Baudelaire” y “La imagen de Proust”, Benjamin elogia —de manera contrastante pero complementaria— el cuento, el poema y la novela en la medida en que vuelven a poner los deseos utópicos de la humanidad en la agenda del día. Todos estos géneros, incluso el “cuento”, que es “premoderno”, resultan ser los únicos depositarios de rastros utópicos y potenciales semánticos que, en medio de un cosmos burgués completamente desencantado y racionalizado, corren el peligro de atrofiarse y disolverse permanentemente.

La dimensión estética de la teoría crítica debe considerarse en el contexto del asalto modernista a la modernidad. Como tal, una de las características distintivas de la teoría crítica es que busca movilizar, de una manera y en una extensión sin precedentes, fuerzas estéticas en beneficio de los fines de la crítica social. Es difícil negar la naturaleza impresionante de los resultados, ya sea en el caso de los ensayos literarios de Benjamin, el análisis de Adorno del contenido social de las técnicas de composición o la concepción de inspiración surrealista de Marcuse del “Gran Rechazo”.

Al mismo tiempo, no podemos dejar de plantearnos la cuestión de los límites inmanentes de una teoría social basada en categorías de crítica estética: a pesar de su manifestación fecundidad, ¿existe un punto más allá del cual este

marco deja de ser útil para los fines de la teoría social? En este sentido, también debemos preguntarnos si el lado problemático de la crítica esteticista de la modernidad ha influido subrepticamente en el punto de vista de la teoría crítica: si bien ofrece un punto de vista privilegiado desde el cual se pueden ver y criticar las contradicciones sociales, la posición esteticista puede promover simultáneamente soluciones *irreales* en virtud de la estricta oposición que establece entre “arte” y “vida”, donde “vida” es inevitablemente el término inferior. Así pues, para que los *desiderata* de esta postura se cumplieran verdaderamente, la vida tendría que estar a la altura de la sublimidad del arte, algo prácticamente imposible dada la tensión inherente —aunque a menudo fructífera— entre las dos facultades humanas en cuestión, la “imaginación” y el “principio de realidad”. Así, en su descripción clásica de la “esfera estética”, Weber identifica como rasgo esencial de esta última una antipatía intrínseca hacia las exigencias del “racionalismo teórico y práctico” que se han convertido en los rasgos definitorios de la vida moderna. Si bien la virtud del esteticismo como “forma de vida” reside en su condición de *correctivo* saludable de los excesos de la *racionalización* diagnosticada por Weber, cuando se lo plantea como una “visión del mundo” autónoma, el esteticismo corre el riesgo de simplemente suplantar la unilateralidad de *su* perspectiva por la del predominante “racionalismo teórico y práctico” (Nehemas, 1985). Es decir, al hacer una apoteosis de su propia perspectiva, el esteticismo tiende (1) a promover la creación de un ámbito independiente de valor en compensación por la escasez de significado social inmanente —el arte por el arte—; o (2) a imponer imperiosamente su propio esquema de valores sobre una realidad recalci-trante que juzga inferior, la vanguardia moderna, desde Nietzsche hasta los diversos “ismos” del siglo XX (Wolin, 1986a).

En este sentido, el principal inconveniente de una teoría social que toma como punto de partida una posición esteticista es que corre el riesgo de mezclar las lógicas separadas del arte y la sociedad y tiende así a juzgar a la sociedad con criterios más apropiados para el ámbito estético. Esta tendencia es una característica destacada de la obra tardía de Walter Benjamin y, a través de su influencia, tiñe la teoría social de los demás teóricos críticos, sobre todo, Adorno.

II

El inconsumado *Passagenwerk* o *Libro de los pasajes* de Benjamin representa un caso paradigmático de los dilemas esteticistas que acabamos de mencionar. La dolorosa ironía aquí es que Benjamin veía el *Passagenwerk* como una sustitución materialista definitiva de su postura teológica/esteticista anterior, encarnada, por ejemplo, en su ensayo de juventud sobre *Las afinidades electivas* de Goethe o su fallido *Habilitationsschrift* sobre el drama barroco alemán (Bolz & Witte, 1984; *New German Critique*, 1986; Wismann, 1986; Buck-Morss, 1986). He analizado extensamente los méritos del *Passagenwerk* —la “ruina” definitiva de un autor que durante toda su vida estuvo fascinado por las ruinas— en otro lugar (Wolin, 1982, 1986b), y por ello en el presente contexto me limitaré a una consideración del contenido esteticista, y teológico, residual de la obra.

Aunque sigue habiendo una gran controversia en cuanto a la forma que finalmente asumiría el *Passagenwerk*³, no hay duda de que su principio metodológico central sería una técnica tomada prestada de la vanguardia

³ Adorno expresó su creencia de que la obra estaría compuesta por un montaje de citas, desprovista de comentarios de apoyo (Adorno, 1983); mientras que Tiedemann llegó a ver esta conclusión con escepticismo, para esto último sugiero revisar la introducción que Tiedemann hace al *Passagenwerk*).

artística: el principio del montaje (Bürger, 1982). El valor epistemológico de esta técnica, aunque en este contexto se la denominara “constelación”, ya había sido descubierto por Benjamin en el prólogo del libro sobre el *Trauerspiel*. Un enfoque de tipo montaje para la teoría del conocimiento, una cristalización teóricamente informada de “elementos materiales”, fue la estrategia conceptual que superaría las trampas de la teoría discursiva tradicional y corresponsal de la verdad: *adequaetio intellects et rei*. Con esta convicción, Benjamin demuestra, al menos implícitamente, su respeto por las críticas epistemológicas de Nietzsche y Bergson, que sugieren que los enfoques racionalistas tradicionales de la teoría del conocimiento son manipuladores y distorsionadores; violan el “en sí” de las cosas —Benjamin, a diferencia de Nietzsche, siguió creyendo en la posibilidad del conocimiento nouménico— al subordinar este último a los requisitos imperiosos de la dominación conceptual.

En su *Passagenwerk*, Benjamin pretendía aplicar este avance epistemológico a las ruinas de la vida del siglo XIX. Como señala en una reveladora declaración de intenciones metodológicas:

El primer paso será aplicar el principio del montaje a la historia. Construir grandes construcciones a partir de los materiales más diminutos y de formas más definidas. Descubrir, en efecto, el cristal del acontecimiento total en el análisis del momento pequeño y discreto, rompiendo así con las versiones vulgares del materialismo histórico. Comprender la construcción de la historia como tal. A modo de comentario. Las ruinas de la historia (Benjamin, 1982, p. 575)⁴.

⁴ Véase también el siguiente pasaje del *Passagenwerk*: “Método de este proyecto: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo mostrar” (Benjamin, 1982, p. 603).

Solo ahora, las “iluminaciones seculares” que generaría este *novum organum* en el dominio de la historiografía materialista —“la primacía de la política sobre la historia” y “el despertar de un sueño como ejemplo clásico del pensamiento dialéctico” parecen ser los dos *leitmotivos* clave de este enfoque⁵— iban a ser redimidas *exotéricamente*, para la humanidad en general, como la encarnación potencial de una sociedad sin clases.

Tanto en el *Passagenwerk* como en las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, Benjamin intenta reinventar los principios de una historiografía revolucionaria mediante una refutación del historicismo. La prescripción de Ranke sobre la necesidad de escribir la historia “*wie es eigentlich gewesen ist*”, en la que “todas las épocas están en igual proximidad a Dios”, es la culpable que hay que exorcizar. El principal peligro de este enfoque es que “se presenta como una *em-patía* hacia el vencedor” (Benjamin, 1969). Es esencialmente una confirmación retrospectiva de hechos pasados y no intenta despertar de la fantasmagoría o del trance onírico en que se ha convertido la sociedad productora de mercancías (Kittsteiner, 1986). En cambio, para Benjamin, “articular el pasado históricamente... significa apoderarse de un recuerdo cuando surge en un momento de peligro” (Benjamin, 1982, p. 695). El materialista histórico debe “hacer saltar una época específica en el curso homogéneo de la historia” —como lo hace el propio Benjamin con el siglo XIX en el *Passagenwerk*— para así recuperar “una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (Kittsteiner, 1986).

Benjamin afirma haber contribuido a este fin con un “giro copernicano” en la escritura histórica. En lugar de la

⁵ Se ha traducido una importante sección metodológica del *Passagenwerk* —Convoluta “N”— “Teoría del conocimiento; teoría del progreso”— (Benjamin, 1983, p. 84).

valoración historicista del pasado por sí mismo, ahora se lo debe valorar solo por su relevancia para las necesidades históricas del presente. O, como describe el propio Benjamin (1982), el *quid* de este nuevo método historiográfico: “la política recibe primacía sobre la historia” (p. 491).

Es en este punto donde la posición de Benjamin empieza a desmoronarse. Para él, la “política” es un concepto que se explica por sí solo. Significa “política revolucionaria” y está vinculada a la noción de “lucha de clases”. Para *nosotros*, este concepto ha dejado de ser evidente. Sabemos que la concepción marxista tradicional de la política debe ser repensada en su totalidad. Aunque Benjamin cuestiona apropiadamente —a la Lukács— el aburguesamiento de la historiografía marxista como doctrina del progreso inevitable, le otorga a la concepción marxista de la política el estatus de verdad heredada. Esta es una razón para sugerir que quienes intentan aplicar de manera inalterada una cosmovisión benjaminiana, tal como fue extraída del *Passagenwerk*, a las circunstancias históricas contemporáneas están haciendo un flaco favor tanto a Benjamin como a la comprensión de la historia (Buck-Morss, 1986; Ivornel, 1986; Kambas, 1986; Lindner, 1986; Wohlfart, 1986).

El “giro copernicano” de Benjamin encierra otra desafortunada ironía: pretendía refutar el historicismo, pero ¿no era el “enemigo” principal en esta coyuntura histórica específica la *reescritura fascista de la historia*? Más importante aún, la principal prescripción historiográfica de Benjamin —“la primacía de la política sobre la historia”— encaja, en la forma si no en el fondo, con el propio programa fascista: un llamado a reescribir la historia desde un punto de vista político determinado. Nunca analiza la difícil cuestión de los *criterios específicos que debemos emplear* si queremos escribir la historia desde un punto de vista político progresista y no retrógrado. Una vez más, la respuesta a tales preguntas puede haber parecido evidente para

Benjamin dadas las condiciones políticas de la era del Frente Popular, pero para quienes debemos aceptar y juzgar las insolubles realidades de los acontecimientos políticos posteriores, el *modus operandi* de Benjamin —pese a todos sus atractivos seductores— no puede dejar de parecer ingenuo.

“La primacía de la política sobre la historia... distingue a la historiografía materialista de su contraparte historicista”, señala Irving Wohlfahrt. “En su ausencia, el *esteticismo* nunca está lejos”, continúa, aludiendo a la crítica de Benjamin a Ranke y su escuela que, en un desarrollo paralelo al movimiento “*l’art pour l’art*”, practicaba “la historia por la historia” (Wohlfahrt, 1986, p. 152). Sin embargo, cabe preguntarse si el propio enfoque de Benjamin hacia la escritura histórica permaneció libre del tinte esteticista que condena en Ranke y otros.

Es precisamente en esta línea que hay que preguntarse si el *Passagenwerk*, según su concepción más íntima, era un proyecto factible: ¿fue la obra ejemplar de historiografía materialista que Benjamin pretendía que fuera o sigue fascinando hoy en día en gran medida debido a sus *cualidades estéticas*, una conclusión que para Benjamin sin duda habría significado una derrota, pues eran precisamente esas tendencias las que intentaba superar en la obra? ¿Se puede obtener la esencia de un período histórico a través de la técnica preciosa, idiosincrásica y, en última instancia, *estética* del montaje; o esta técnica da como resultado simplemente una serie de yuxtaposiciones y paralelos fascinantes: un *collage* colorido y enciclopédico que, sin embargo, no logra proporcionar a los ciudadanos del mundo moderno una reconstrucción narrativa plausible de su pasado común? ¿El esfuerzo de Benjamin por reconstruir el paisaje del siglo XIX a la manera surrealista como un “sueño” —aunque sea un sueño del que necesitamos despertar— no delata una deuda reveladora con el punto de vista

esteticista de sus años de juventud?⁶ No cabe duda de que estas dos categorías de inspiración surrealista —el “montaje” y el “sueño”— constituyeron el eje historiográfico del *Passagenwerk* en su totalidad. Ambos conceptos tienen por objeto proporcionar acceso a un ámbito de conocimiento “nouménico” o “suprasensible” que se considera indispensable para los fines de la transformación revolucionaria. Pues la limitación de la historiografía materialista en sus encarnaciones anteriores fue el resultado de haber permanecido excesivamente en deuda con la comprensión prosaica e hiperracionalizada de los acontecimientos mundanos, característica de la propia “historiografía burguesa”, por ejemplo, la “ideología del progreso”. Es por esto que Benjamin se siente obligado a fundamentar su metodología en el *Passagenwerk* en categorías —montaje, sueño— extraídas de la esfera estética: en medio del *continuum degradado* de la historia, solo los poderes de la transfiguración estética conservan la capacidad de recomponer el contenido material degradado de la sociedad burguesa —es decir, las “ruinas” de la vida del siglo XIX que son el tema del *Libro de los pasajes*— en una nueva “constelación” historiográfica que prefigura su *redención* inmanente, histórica y mundana.

Además, ¿qué tan fructífero es, en última instancia, confiar en categorías extraídas de una tradición apocalíptica

⁶ El pasaje clave sobre la relación entre los “sueños” y el “despertar” en el *Passagenwerk* dice lo siguiente: “Las experiencias juveniles de una generación tienen mucho en común con la experiencia onírica. La forma histórica de las primeras es la del sueño. Cada época tiene un lado vuelto hacia los sueños, un lado infantil. En el caso del siglo pasado, este lado surgió muy claramente en los pasajes... El nuevo método dialéctico de la historia se presenta como el arte de experimentar el presente como un mundo de despertar —*Wachwelt*— en el que el sueño que llamamos pasado se pone en relación con la verdad. ¡Rehacer el pasado en el recuerdo onírico! Así, el recuerdo y el despertar están íntimamente relacionados. El despertar es simplemente el giro dialéctico, copernicano, del recuerdo (Benjamin, 1982, pp. 490-491).

—“tiempo presente”, “cese mesiánico del acontecimiento”, “imágenes dialécticas”, “dialéctica en detención”— para comprender la lógica de los acontecimientos seculares? ¿Facilita o enmascara realmente nuestra comprensión del pasado? O, para plantear la misma pregunta de otro modo: *¿cuáles son los límites inmanentes del pensamiento utópico-mesiánico?* Si bien debemos ser cautelosos ante los peligros de resignación que entraña una “reconciliación con la realidad” prematura, ¿podemos, sin embargo, especificar en qué punto el pensamiento utópico socava su propia base histórica al perder el contacto con las posibilidades objetivas encarnadas en una formación social dada? Más específicamente, puede justificarse una crítica de este tipo contra la concepción metodológica del *Passagenwerk* de Benjamin, en la que se afirma que las imágenes utópicas de una sociedad sin clases “dejan sus huellas en mil configuraciones de vida, desde edificios permanentes hasta modas efímeras” (Benjamin, 1973, p. 159) —en construcciones de hierro, panoramas, barricadas, exposiciones mundiales, interiores, museos, ferrocarriles, iluminación, fotografía, galerías—, es decir, en el “contenido material” del propio *Passagenwerk*.

“Todo el pasado [debe ser] traído al presente en una apocatástasis histórica [la recuperación mesiánica de todo y de todos]”, señala Benjamin, en una declaración que bien podría haber servido como lema metodológico del *Passagenwerk* en su conjunto (Benjamin, 1982, p. 573). Sin embargo, *no se trata del proyecto de un materialismo histórico renovado, sino de un “mesianismo materialista” de inspiración teológica*. Como ha observado un comentarista:

En las tradiciones judía apocalíptica y neoplatónico-gnóstica, la apocatástasis se refiere a la restauración de un estado paradisiaco original provocado por la llegada del Mesías. Con esta restauración, las cosas recuperarían sus relaciones adecuadas entre sí y se desharían los

desplazamientos que caracterizaban la “condición onírica del mundo”. El objetivo de la “dialéctica de la historia cultural” de Benjamin es, por tanto, la abolición del contexto de expresión prevaleciente en favor del contexto original del ser (Witte, 1986, p. 57).

En esencia, “Benjamin transfiere los elementos catastróficos y redentores coexistentes en la doctrina apocalíptica de la apocatástasis al ámbito secular de la historia mundial”.

El propio Benjamin fue siempre el primero en reconocer su excesiva dependencia intelectual de motivos teológicos-mesiánicos, incluso en el caso de una empresa supuestamente materialista como el *Passagenwerk*. Como observa en una reveladora confesión en una de sus notas para este último estudio: “Mi pensamiento se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. *Está empapado en ella*” (Benjamin, 1982, p. 588)⁷.

La incapacidad de Benjamin para completar el *Passagenwerk* puede haberse debido menos a circunstancias externas —sus precarias condiciones de vida en la década de 1930, su muerte prematura, la falta de un “sujeto colectivo” histórico capaz de detener la marea creciente del fascismo y hacer realidad la utopía concreta que Benjamin tenía en mente— que a contradicciones internas de la obra misma: contradicciones con respecto a su propia incomprensión sobre las limitaciones intrínsecas de la reconstrucción teórica. En el *Passagenwerk*, Benjamin intentó reformular la vasta extensión experiencial de la vida del siglo XIX como una “imagen dialéctica”, apoderándose así del pasado cuando “estalla en un momento de peligro”. De este modo,

⁷ Énfasis añadido. Sugiero revisar las observaciones de Benjamin en una carta de 1931: “Nunca he sido capaz de pensar e investigar de otro modo que, si se me permite decirlo, en un sentido teológico, es decir, de acuerdo con la teoría talmúdica de los 49 niveles de significado de cada pasaje de la Torá” (Benjamin, 1966, p. 524).

Benjamin atribuye implícitamente un fuerte *poder redentor* a la teoría —más específicamente, a la “imagen dialéctica” como clave metodológica del proyecto—, pero es muy dudoso que la teoría misma, a pesar de toda su brillantez inventiva, pueda soportar el peso de la misión que le asignó Benjamin, pues no está dentro de la capacidad de la teoría por sí sola *resucitar* la experiencia histórica. La forma del *Passagenwerk* de Benjamin es *estética* —la “imagen dialéctica”—, su contenido *mesiánico* —la redención de la vida histórica pasada—. Pero la teoría, propiamente hablando, solo puede desempeñar el papel limitado de mediar la auto-comprensión cultural y política de los individuos y grupos históricos. No tiene la capacidad de “resucitar a los muertos”. Esta última función es competencia de la teología. En última instancia, Benjamin debe recurrir a modos teológicos de pensamiento y argumentación para compensar el fracaso de la aparición de fuerzas políticas progresistas, es decir, fuerzas que pudieran redimir a Europa en los años 30 del trauma de la catástrofe social inminente. Y así, mientras que corresponde al principio estético del montaje de construir y fragmentar las fuerzas centrípetas que sustentan una sociedad capitalista moribunda, en última instancia, se puede confiar *solo en la teología* para restaurar la dimensión de unidad y totalidad que será necesaria una vez que se haya realizado la labor de *distanciamiento* —*Verfremdung*— estético. Por esta razón, en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* —que, en verdad, constituyen un complemento metodológico importante del *Passagenwerk*—, puede afirmar que el materialismo histórico “debe tomar la teología a su servicio” si desea “ser victorioso”. Y por razones análogas, formula a continuación la siguiente afirmación descaradamente teológica:

El pasado lleva consigo un índice oculto que lo remite a la redención. Hay un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y la presente. Nuestra llegada a la tierra era esperada. Como todas las generaciones que nos han precedido,

hemos sido dotados de una débil fuerza mesiánica, una fuerza a la que el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente (Benjamin, 1969, p. 254).

El *Passagenwerk*, a pesar de toda su fragmentariedad, es esencialmente una meditación extensa, concebida en un espíritu de mesianismo secular, sobre el “índice oculto de redención” que existe entre la generación del siglo XIX —en la que surgió la idea utópica de una sociedad sin clases, aunque dispersa entre los detritos y las ruinas de la vida cotidiana— y el propio Benjamin.

Si nuestras conjeturas sobre las limitaciones del horizonte estético-utópico del pensamiento de Benjamin son correctas, entonces sería una tarea digna investigar tendencias similares en la obra de otros teóricos críticos, sobre todo en la estética y la teoría social de Theodor W. Adorno, cuya deuda intelectual con Benjamin, como se ha señalado en muchas ocasiones, es considerable. Lo último que se puede esperar de una investigación de este tipo es el *desencanto* de la teoría crítica, el intento de convertirla en una variante de la “ciencia normal”. Sin embargo, si su legado es uno que vale la pena preservar como medio de análisis y crítica sociocultural, la atención a sus dimensiones más tenues solo puede ser, a largo plazo, una ventaja.

Referencias

- Adorno, T. (1983). A Portrait of Walter Benjamin. *Prisms*. MIT Press, 227-241.
- Bell, D. (1976). *Cultural Contradictions of Capitalism*. Heinemann.
- Benjamin, W. (1966). *Briefe*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. Cape.
- Benjamin, W. (1973). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. New Left Books.
- Benjamin, W. (1982). *Das Passagenwerk, Gesammelte Schriften Volume 5*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1983-1984). Theoretics of Knowledge; Theory of Progress. *Philosophical Forum* 15(1-2), 1-40.
- Bolz, N. & Witte, B. (Hrsg.). (1984). *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX Jahrhunderts*. Hanser.
- Buck-Morss, S. (1986). The Flâneur, the Sandwichman and the Whore. *New German Critique* 39, 99-140.
- Bürger, P. (1982). *Theory of the Avant-Garde*. Minnesota University Press.
- Habermas, J. (1973). *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*. Suhrkamp.
- Ivornel, P. (1986). Paris Capital of the Popular Front. *New German Critique* 39, 61-84.
- Kambas, C. (1986). Benjamin's Concept of History and the French Popular Front. *New German Critique* 39, 87-98.
- Kittsteiner, H. D. (1986). Walter Benjamin's Historicism. *New German Critique* 39, 179-215.
- Lindner, B. (1986). The *Passagen-Werk*, the *Berliner Kindheit*, and the Archaeology of the "Recent Past". *New German Critique* 39, 25-46.
- Marcuse, H. (1969). The Affirmative Character of Culture. *Negations*. Beacon Press, 65-98.
- Nehamas, A. (1985). *Nietzsche. Life as Literature*. Harvard University Press.

- New German Critique. (1986). *Special Issue on Walter Benjamin*, 39.
- Tiedemann, R. (1982). Introduction. Benjamin, W. *Das Passagenwerk*. Suhrkamp.
- Wisman, H. (Ed.). (1986). *Walter Benjamin et Paris*. CERF.
- Witte, B. (1986). Paris-Berlin-Paris; Personal, Literary, and Social Experience in Walter Benjamin's Late Works. *New German Critique* 39, 49-60.
- Wohlfahrt, (1986). Et Cetera? The Historian as Chiffonnier. *New German Critique* 39, 142-168.
- Wolin, R. (1982). *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Columbia University Press.
- Wolin, R. (1986a). Foucault's Aesthetic Decisionism. *Telos* 67, 71-86.
- Wolin, R. (1986b). Experience and Materialism in Benjamin's *Passagenwerk*. *Philosophical Forum* 17(3), 201-216.

La imagen-aura: del ahora, del otrora y de la modernidad

Georges Didi-Huberman¹

Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige. Si esta espera (que en el pensamiento puede asociarse igualmente bien a una mirada intencional de atención y a una mirada en el sentido literal de la palabra) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura... La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar. Lo cual se ve confirmado por los descubrimientos de la mémoire involontaire. (Estos son, por lo demás, irrepetibles: huyen al recuerdo que trata de encasillarlos. Así vienen a apoyar un concepto de aura según el cual esta es "la aparición irrepetible de una lejanía". Esta definición tiene el mérito de poner de manifiesto el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen de culto.) Es inútil subrayar la medida en que Proust estaba compenetrado con el problema del aura.

—Walter Benjamín, *Sobre algunos temas en Baudelaire*.

¹ Este texto se publicó con el título "L'image-aura, du maintenant, de l'autrefois et de la modernité" en: Didi-Huberman, G. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Minuit, 2000, pp. 233–260 (N. de los T.)

Suposición del objeto:

“Una realidad de la cual ningún ojo se sacia”

¿Qué sentido tiene hoy, sesenta años después de Walter Benjamin, reintroducir la pregunta, la hipótesis, *la suposición del aura*? ¿No se inscribe el arte contemporáneo — y no se inscribe en él— lo que Benjamin llamó “la época de la reproductibilidad técnica”, una época que supuestamente produjo la muerte, o al menos la decadencia, del aura? (Benjamin, 1991a, pp. 140-192). Muchos historiadores y críticos del arte del siglo XX han extraído una lección de esa “época de la reproductibilidad técnica” y han extraído también sus consecuencias para la *producción* misma de objetos artísticos (Danto, 1981, 1989; Krauss, 1985, 1993). Pero tales reflexiones sobre la reproducibilidad, sobre la pérdida de originalidad y del “origen” se han llevado a cabo como si poner en primer plano estas nociones inevitablemente hiciera que la cuestión “arcaica” y obsoleta del aura, vinculada como estaba al mundo de las “imágenes de culto”, *cayera* y, por lo tanto, desapareciera.

Pero *caer* no es lo mismo que desaparecer. Afortunadamente, ya no tenemos que arrodillarnos ante las estatuas de los dioses; de paso, observo que Hegel ya había comprobado este hecho a principios del siglo XIX, y que otros lo habían hecho antes que él². Pero, aunque solo sea fantasmaticamente, nos arrodillamos ante muchas otras cosas que se ciernen sobre nosotros o nos detienen, que nos “miran” o nos dejan aterrados. Como sabemos, Benjamin habla de la “decadencia del aura” en la época moderna, pero

² “Las estatuas griegas son ahora solo piedras de las que ha huido el alma viviente, así como los himnos son palabras de las que ha desaparecido la fe. Las mesas de los dioses no proporcionan alimento ni bebida espiritual, y en sus juegos y fiestas el hombre ya no recupera la gozosa conciencia de su unidad con lo divino” (Hegel, 1941, pp. 261-261). “Por muy excelentes que nos parezcan las estatuas de los dioses griegos... no nos sirven de nada; ya no nos arrodillamos” (Hegel, 1979, p. 153).

para él *decadencia* no significa *desaparición*, sino descenso, inclinación, desviación o inflexión de un nuevo modo³. Los exégetas de Benjamin se han preguntado a veces si su posición sobre el aura no era contradictoria, o si no se deberían oponer sus “pensamientos de juventud” sobre la cuestión a sus opiniones “maduras”, su filosofía —cuasi marxista— sobre la destrucción del aura a su pensamiento —cuasi mesiánico— sobre su restauración (Tiedemann, 1987, pp. 109, 120-123; Bürger, 1981, p. 27; Rochlitz, 1983, pp. 287-319).

Ante esto, debemos oponer en primer lugar que la noción de aura se encuentra difusa en toda la obra de Benjamin. Que la incorporación a su obra fue una respuesta a una experiencia transhistórica y profundamente dialéctica; por lo tanto, la pregunta de si el aura ha sido o no “liquidada” resulta ser una pregunta esencialmente falsa (Perret, 1992, pp. 97-99). Debemos explicar además que, si bien el aura en Benjamin designa una cualidad antropológica *originaria* de la imagen, el *origen* para él no designa en modo alguno algo que permanece “aguas arriba” de las cosas, como la fuente está más arriba del río. Para Benjamin, el origen designa “lo que emerge del proceso de devenir y decadencia”, no la fuente sino “un remolino en el río del devenir [que] arrastra la materia emergente hacia su propio ritmo” (Benjamin, 1985, p. 43).

De ahí que la decadencia misma sea parte del “origen” así entendido, no el pasado ya caduco —aunque fundador—, sino el ritmo precario y agitado, el flujo dinámico de doble vía de una historicidad que pide, sin tregua, incluso a nuestro propio presente, “ser reconocida como una restauración, una restitución, y como algo que por ese mismo hecho está inacabado, siempre abierto” (Benjamin, 1985, p. 44). La “belleza surgida del fondo de los tiempos” —como

³ Todos son sentidos manifiestos en el verbo latino *declinare*.

escribe Benjamin refiriéndose a Proust y a la *mémoire involontaire*— nunca caduca ni se liquida; la realidad nunca deja de “quemar la imagen”; el recuerdo sigue ofreciéndose como una “reliquia secularizada”. Y puesto que el silencio es fundamentalmente aurático en su manifestación —como escribe Benjamin a propósito de Baudelaire— el hombre moderno o incluso posmoderno, el hombre de la “reproducibilidad técnica”, está obligado, en medio del laberinto ruidoso de mediaciones, informaciones y reproducciones, a veces a imponer el silencio y a someterse a la inquietante extrañeza de lo que vuelve a él como aura, como aparición alterante (Benjamin, 1974, p. 61, 1982, pp. 196-199, 232, 239). Digamos, para esbozar nuestra hipótesis, que mientras que el valor del aura fue *impuesto* en las imágenes de culto religioso —es decir, en los protocolos de intimidación dogmática dentro de los cuales la liturgia ha producido con mayor frecuencia sus imágenes— ahora es *supuesto* en el *atelier* de los artistas en la época secular de la reproducibilidad técnica⁴. Digamos, para dialéctizar, que la *decadencia del aura supone* —implica, se desliza por debajo, envuelve, sobreentiende, pliega a su manera— *al aura como fenómeno originario de la imagen*. Se trata, para ser fieles a Benjamin en la inestabilidad productiva de su vocabulario exploratorio, de un fenómeno “inacabado” y “siempre abierto”. El aura y su decadencia forman parte, pues, del mismo sistema, y sin duda lo han sido siempre en todas las épocas de la historia del aura: basta con leer a Plinio el Viejo, que ya se quejaba de la decadencia del aura en la época de la reproductibilidad de los bustos antiguos (Pline l’Ancien, 1985, pp. 36-42; Didi-Huberman, 2000, pp. 59-84).

⁴ Por el momento, me refiero al *atelier* porque las *exposiciones* institucionales (galerías, museos) suelen tener tendencia a reproducir —al mismo tiempo que transforman, por supuesto— la liturgia intimidatoria y dogmática de los antiguos rituales de exhibición, de las antiguas *custodias* de imágenes. Este aspecto fundamental requeriría un análisis específico.

Pero el aura persiste, resiste su decadencia precisamente como *suposición*.

¿Qué es una suposición? Es el acto simple —no tan simple en realidad— de colocar debajo (*ova supponere*: colocar huevos para ser incubados). Se trata de plantear una pregunta *sustituyendo* ciertos parámetros de lo que se cree que es la respuesta. Se trata de producir una *hipótesis* —también “por debajo”— que entonces sea capaz de ofrecer no solo el “tema” principal de una obra de arte, sino también su “principio” fundamental⁵. ¿Podemos, entonces, *suponer el aura* en los objetos visuales que nos ofrece el arte del siglo XX, desde Piet Mondrian hasta Barnett Newman y Ad Reinhardt, por ejemplo? Al menos podemos intentarlo. Estamos dispuestos a admitir que la construcción de semejante suposición sigue siendo complicada, engorrosa, cargada de pasado en un sentido, demasiado fácil, incluso dudosa, en otro.

En primer lugar, es engorrosa para cualquier discurso de especificidad: ¿el aura, que designaba esa dimensión de “otra presencia” literalmente requerida por el mundo milenario de las imágenes de culto, no está condenada a la obsolescencia tan pronto como un objeto visual es en sí mismo su propio “sujeto”? ¿No se ha emancipado el arte moderno del “tema”, de la “materia” —ya sea ese “*subject matter*”, “convencional” o “simbólico”— que Erwin Panofsky colocaba como base de toda comprensión de las artes visuales? (Panofsky, 1939, pp. 3-31, 1967, pp. 13-45) A esto debemos responder que hay otras maneras de entender el “*subject matter*” —el “sujeto” como la “materia”— que la que propone la iconología panofskiana. Además, nuestra suposición solo es engorrosa para aquellos discursos históricos o estéticos cerrados en sus propios axiomas. De

⁵ “Tema de una obra de arte” y “principio fundamental” son dos significados de la palabra griega *hipótesis*.

hecho, los discursos de especificidad suelen presentarse como (pseudo)axiomáticos, y la consecuencia de su clausura —su tono de certeza— ha sido a menudo pronunciar sentencias de muerte supuestamente definitivas. El modernista dirá, por ejemplo, que “el aura ha muerto”, el posmodernista, que “el modernismo ha muerto”, etcétera. Pero la *suposición* del aura no se satisface con ninguna sentencia de muerte —muerte histórica, muerte en nombre de un sentido de la historia—, en la medida en que dicha suposición está vinculada a una cuestión de *memoria* y no de historia en el sentido habitual, en suma, a una cuestión de supervivencia —*Nachleben* en el sentido de Aby Warburg—. Es en el orden de la reminiscencia, me parece, que Benjamin planteó la cuestión del aura, como Warburg había planteado la de las *Pathosformeln*: más allá, por tanto, de toda oposición entre un presente olvidadizo —que triunfa— y un pasado caduco —que se ha perdido o está perdido—.

En consecuencia, la suposición del aura debe enfrentarse a la muy dudosa coartada de las ideologías de la restauración: el resentimiento de todo tipo frente a la modernidad, el “retorno” redentor a los valores del arte del pasado, la nostalgia por los *subject matter* religiosos, la reivindicación de “espiritualidad” y “sentido” frente a todas las “deconstrucciones” o “destrucciones” efectuadas por el arte del siglo XX (Didi-Huberman, 1994a, pp. 65-88, 1994b, pp. 21-62). Agreguemos que la posición intermedia entre estos dos discursos extremos —dar muerte al pasado o restaurarlo— no es mucho mejor que cuando intenta reconciliar el iconografismo del *subject matter* panofskiano con la abstracción radical de artistas como Newman o Reinhardt. Aunque algo así como una cualidad aurática que *sobrevive* en las obras de estos pintores, puede incluso *sub-yace* a ellas, esto no puede significar que *sobrevive tal cual*. Intentar “reiconografiar” el arte abstracto, o reinyectar en él *tal cual*

nociones como “éxtasis”, “espiritualidad”, “misticismo”, etc., sería confundirlo todo. Kazimir Malévich *no* fue pintor de iconos. Mondrian *no* fue —o más bien decidió dejar de ser— un pintor simbolista-teósofo. Newman *no* fue cabalista y Reinhardt *nunca* fue un teólogo, ni siquiera de la negatividad.

El malestar y la incompreensión que hoy impregnan todo discurso estético están sin duda vinculados, al menos en parte, al hecho de que este discurso generalmente no puede comprender la no-especificidad —la dimensión antropológica— de las obras de arte del siglo XX, excepto recurriendo al uso de categorías milenarias más o menos vinculadas al mundo religioso. Existe una analogía —antropológica, pero también fenomenológica y metapsicológica— entre la descripción que hace Dante de un peregrino que, al contemplar la Verónica de Roma, “no puede saciarse”⁶ y la definición que da Benjamin, en el contexto de Baudelaire, del aura como “realidad de la cual ningún ojo se sacia” (Benjamin, 1982, p. 198). En ambos casos, lo que se ofrece a nuestra mirada *mira a quien lo observa* —Benjamin llamó a esto “el poder de levantar los ojos”⁷—. En ambos casos, esta relación de la mirada implica una *dialéctica del deseo*, que supone alteridad, objeto perdido, sujeto escindido, una relación no objetivable (Lacan, 1966, pp. 793-827).

En vista de los términos altamente problemáticos de *la mirada y el deseo*, ya no hay razón para conformarse con el

⁶ [“Tel est celui qui vient de Croatie / peut-être, afin de voir notre Véronique / et qui par faim ancienne ne s’en rassasie pas” (Dante, 2010, p. 495). “Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra / che per la antica fame non sen sazia”. “Como aquel, por ejemplo, de Croacia / que viene a Roma a ver nuestra Verónica / y no se sacia, tantas ansias tiene” (Dante Alighieri, 2021, Canto XXXI, pp. 326-327) (N. de los T.)]

⁷ “Sentir el aura de una cosa, es conferirle el poder de hacer levantar los ojos” (Benjamin, 1982, p. 200).

vocabulario sentencioso, judicatorio, de la crítica de arte, o para buscar “gracia” en un vocabulario de empatía o trascendencia. La dificultad de nuestro problema reside en esto: en oposición a un discurso de la especificidad que pronuncia y ejecuta sus sentencias de muerte dogmáticas —el aura ha muerto, tanto mejor—, y a un discurso de la no-especificidad que inventa entidades eternas y ahistóricas —busquemos la trascendencia, busquemos la tristeza de la Verónica en un cuadro de Newman—, debemos en cada caso formular algo así como una “especificidad de lo no-específico”. Me explico: debemos buscar en cada obra de arte la articulación entre *singularidades formales* y *paradigmas antropológicos* (Didi-Huberman, 1996, pp. 145-163). Debemos pues articular dos órdenes aparentemente incommensurables. Y el punto de articulación entre estos dos órdenes puede estar —nuestra segunda hipótesis— en la dinámica del trabajo, en el proceso de hacer arte. Debemos tratar de entender *cómo* un cuadro de Newman supone —implica, se desliza por debajo, envuelve, sobreentiende, se pliega a su modo— la cuestión del aura. *Cómo manipula la sustancia imaginante* para imponerse a la mirada, para fomentar el deseo. *Cómo* se convierte así en “una realidad de la cual ningún ojo se sacia”.

Suposición del tiempo: “El origen es ahora”

Lo que falta, entonces, en las posiciones estéticas habituales para abordar el problema del aura es un modelo temporal capaz de dar cuenta del “origen” en el sentido benjaminiano, o de *Nachleben* en el sentido warburgiano: en resumen, un modelo capaz de dar cuenta de los acontecimientos de la memoria, no de los hechos culturales de la historia. “En cierto sentido”, escribió Georges Bataille (1973), “todo problema es el de un *uso del tiempo*” (p. 201). Hablar de cosas “muertas” o de problemas “superados” —en particular en lo que respecta al aura— o hablar de “renacimientos”, —incluso cuando se trata del aura— es

hablar desde dentro de un orden de *hechos* consecutivos, un orden que nada sabe de la indestructibilidad, transformabilidad y anacronismo de los *acontecimientos* de la memoria⁸. Este es el “uso del tiempo” menos adecuado para comprender las supervivencias (*survivances*), decadencias y resurgimientos propios del ámbito de las artes visuales. Incluso un modelo circular como el del eterno retorno cuestiona la validez de la creencia ingenua en el “retorno de lo mismo”⁹. Así, en el modelo de la historia como olvido y en el de la historia como repetición, modelos tan a menudo implícitos en los discursos del arte moderno, podemos ver una continua implementación del modelo más idealista de la historia del arte. Me refiero al modelo vasariano, que afirmaba en el siglo XVI: “el Renacimiento está olvidando la Edad Media ahora que está repitiendo la Antigüedad” (Didi-Huberman, 1990, pp. 65-103). Decir hoy que debemos olvidar el modernismo para poder repetir el origen extático o sagrado del arte es utilizar exactamente el mismo lenguaje.

Si así refutamos tanto las sentencias de muerte perentorias como los renacimientos nostálgicos, *¿qué tiempo debemos suponer a partir de ahora?* No debe sorprendernos que en Benjamin mismo se reencuentre, si no el modelo construido, al menos un destello de intuición. Esa intuición también ha quedado al margen de los comentarios contemporáneos sobre la decadencia del aura y la pérdida de originalidad, pero forma parte del mismo sistema que la suposición benjaminiana del aura y del *origen* entendido

⁸ Sobre la noción de acontecimiento de memoria, véase Moscovici (1989).

⁹ “No es el ser el que vuelve, sino que es el propio retornar el que constituye el ser en tanto que se afirma en el devenir y en lo que pasa. No vuelve lo uno, sino que el propio volver es lo uno que se afirma en lo diverso o en lo múltiple. En otros términos, la identidad en el eterno retorno no designa la naturaleza de lo que vuelve sino al contrario el hecho de volver por el que difiere” (Deleuze, 1962, p. 55).

como un presente reminiscente donde el pasado no debe ser rechazado ni renacido, sino simplemente *recuperado* como *anacronismo*¹⁰. Benjamin designa esta noción con la expresión poco explícita de *imagen dialéctica*. ¿Por qué *dialéctica*? Porque Benjamin, el autor de las “Tesis sobre el concepto de historia” (Benjamin, 1991b, pp. 339-356), buscaba un modelo lógico-temporal que pudiera tener en cuenta las contradicciones, sin domarlas nunca, sino más bien concentrándolas y cristalizándolas en la densidad de cualquier producción artística singular. Benjamin buscaba un modelo que pudiera retener de Hegel el “poder prodigioso de lo negativo” y, sin embargo, rechazar la síntesis reconciliadora del Espíritu. Con la imagen dialéctica, Benjamin proponía un uso abierto, no dogmático, incluso relativamente errático, de la dialéctica filosófica, que desvirtuaba, como otros escritores y artistas de su tiempo: Carl Einstein, Bataille, S. M. Eisenstein e incluso, en otro registro, Mondrian (Buck-Morss, 1977)¹¹.

¿Por qué una *imagen*? Porque la *imagen* designa, algo distinto a una imagería, una *picture*, a una ilustración figurativa. La imagen es, ante todo, un *crystal del tiempo*, a la vez una construcción y una forma resplandeciente, un choque repentino donde “el otrora”, escribe Benjamín (1989), “encuentra el ahora en un relámpago para formar una constelación”:

No es que lo pasado arroje su luz sobre lo presente, ni que lo presente la arroje sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en que el otrora y el ahora se encuentran como un relámpago para crear una constelación. En otras palabras:

¹⁰ Cabe señalar la convergencia de este modelo con el modelo metapsicológico de la teoría freudiana de la memoria, tal como lo detalla Pierre Fédida (1986, pp. 23-45).

¹¹ Sobre el empleo de la dialéctica en Bataille y Einstein, véase Didi-Huberman (1995, pp. 201-383). Sobre el empleo de la dialéctica en Mondrian, véase Bois (1994, pp. 338-343).

la imagen es dialéctica en detención. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal y continua, la relación del otrora con el ahora presente es dialéctica: no es progresión sino imagen, que surge de repente. Solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas (pp. 478-479).

Esta extraña definición tiene al menos dos consecuencias, y es crucial aclararlas si queremos abordar el problema del arte del siglo XX, su posición en relación con el aura y su papel en la relación entre el “ahora” y el “otrora”. En primer lugar, la definición de Benjamin valoriza un *parámetro de ambigüedad* esencial para la estructura de cualquier imagen dialéctica: “La ambigüedad”, escribe Benjamin, “es la imagen manifiesta de la dialéctica”¹². De este modo, reivindica ciertas elecciones estéticas —la única imagen auténtica es la ambigua—, al tiempo que disocia la operación dialéctica de toda síntesis clara y distinta, de toda teleología reconciliadora.

En segundo lugar, la definición de Benjamin valoriza un *parámetro crítico*, revelando el enorme potencial de la imagen dialéctica para intervenir en los debates teóricos; el arte, según Benjamin, va directo al corazón de los problemas del conocimiento. Producir una imagen dialéctica es apelar al otrora, aceptar el choque de la memoria al tiempo que se niega a someterse o “regresar” al pasado; por ejemplo, es acoger los significantes de la teosofía, la cábala o la teología negativa, *despertando* estas referencias de su sueño dogmático como una forma de deconstruirlas y criticarlas. Se trata de criticar la modernidad —el olvido del aura— a través de un acto de memoria y, al mismo tiempo, criticar el arcaísmo —la nostalgia del aura— a través de un acto de invención, sustitución y des-significación esencialmente *moderno*. Benjamín no otorga razón a ninguna de las partes,

¹² Fórmula tratada por Perret (1992, pp. 112-117).

ni el mito ni la técnica, ni el sueño ni el despertar, ni Carl Jung ni Karl Marx. Regresó al frágil momento del *despertar*, un momento dialéctico a sus ojos porque se encuentra en la frontera evanescente y ambigua entre las imágenes inconscientes y la lucidez crítica necesaria. Por eso concibió la historia del arte misma como una *Traumdeutung* para desarrollar según el modelo freudiano (Benjamín, 1989, pp. 473-507)¹³.

Este supuesto histórico y crítico, que evoco aquí muy brevemente¹⁴, nos permite superar o desplazar una serie de contradicciones estériles que han perturbado el dominio estético en materia de modernidad y memoria, y especialmente la *materialidad* pictórica inherente a la aventura del arte abstracto y sus referencias notoriamente *idealistas*. Casi todos los grandes artistas, desde Wassily Kandinsky hasta Jackson Pollock, desde Malevich hasta Reinhardt, desde Mondrian hasta Newman, desde Marcel Duchamp hasta Alberto Giacometti, han inquietado o encantado demasiado rápidamente a sus intérpretes por su uso, a veces liviano, a veces profundo, de la “espiritualidad”, del “arte original”, de la teología ortodoxa, de la teosofía, incluso de la alquimia... Y la mayoría de los historiadores olvidan espontáneamente que una reivindicación filosófica, religiosa o ideológica por parte de un artista no constituye de ninguna manera una *clave interpretativa* de su obra, sino que requiere una *interpretación separada y conjunta* —es decir, una interpretación articulada dialécticamente— de la interpretación estética como tal¹⁵. Ya sean “materialistas” o

¹³ Toda esta sección (“N”) sobre “Teoría del conocimiento y del progreso” aparece como la más bella introducción metodológica que existe al problema de la historia del arte en sí mismo (Didi-Huberman, 2000, pp. 85-158).

¹⁴ He intentado desarrollar algunas implicaciones estéticas en Didi-Huberman (1992, pp. 125-152).

¹⁵ Este es un punto esencial del método, que Panofsky formuló claramente en 1932, aunque a veces olvidó aplicarlo a sus propias

“idealistas” —y en general nunca se plantean la cuestión en esos términos—, ya *se declaren* “vanguardistas” o “nostálgicos”, los artistas *hacen* sus obras en un orden de realidad plástica, de trabajo formal, que debe ser interpretado por lo que *ofrece*. Esto significa que debe entenderse en su capacidad de apertura *heurística*, y no en términos de una reducción *axiomática* a sus propios “programas”. Esa es otra razón por la que la historia del arte se relaciona con la *Traumdeutung*. Observemos que los escritos de los artistas, en paralelo a las obras de arte mismas, manifiestan muy a menudo la misma *ambigüedad crítica* supuesta en la relación que Benjamin llamó la “imagen dialéctica”¹⁶.

interpretaciones. “Y aun si Durero hubiera declarado expresamente, como intentaron hacer posteriormente otros artistas, cuál era el plan último de su obra de arte, descubriríamos rápidamente que esa declaración pasaba por alto el verdadero significado esencial [*wahren Wesenssinn*] del grabado y que la declaración, en lugar de ofrecernos una interpretación definitiva, estaría ella misma muy necesitada de tal interpretación” (Panofsky, 1932, pp. 103-119, 1975. pp. 251-252).

¹⁶ En el caso de Mondrian, por ejemplo, Jean-Claude Lebensztejn ha demostrado recientemente ser injusto y casi ingenuo al criticar la interpretación de Yve-Alain Bois porque abandona el paradigma teosófico. Lebensztejn hace la crítica con tanta vehemencia como si Bois estuviera hablando de la *Trinidad* de Masaccio y al mismo tiempo desdénando el dogma cristiano que proporcionaba su programa iconográfico (Lebensztejn, 1995, pp. 139-140). Lejos de ignorar el papel de la teosofía en el arte de Mondrian, Bois (1994) dice que “juega el papel de un detonador, y es muy probable que Mondrian hubiera seguido siendo un talentoso paisajista provincial si no hubiera entrado en contacto con ella” (p. 329). Lebensztejn pretende ignorar el hecho evidente de que el compromiso filosófico o religioso de un artista del siglo XX no puede compararse con un programa iconográfico del Quattrocento. Es precisamente la noción de *programa* lo que está en juego aquí, una noción cuya deconstrucción el arte abstracto ha completado obviamente, junto con la deconstrucción de todo el enfoque iconográfico tradicional.

Sin embargo, sin articularlo claramente, Lebensztejn llega al corazón del problema, que concierne a la estructura lógica y temporal que debe extraerse de las relaciones en juego —relaciones *ambiguas, críticas*— entre el idealismo y el compromiso material —el compromiso plástico como

Desde esta perspectiva, el caso de Newman me parece ejemplar y de una claridad impecable. Sabemos que en 1947 las obras y las declaraciones de Newman llevaron a Clement Greenberg a formular un juicio sospechoso, típico de lo que he llamado el modelo de la especificidad, un modelo atrapado en el círculo vicioso de la historia como olvido —el modernismo como olvido de la tradición— y la historia como renacimiento —el antimodernismo como retorno a la tradición—. La sospecha de Greenberg se dirigía precisamente hacia el uso que Newman hacía de ciertas

tal—, entre el discurso de significados reivindicado y el trabajo formal efectivamente realizado. Es probable que Bois aún no haya articulado completamente esa estructura al escribir que “es la materialidad de la pintura misma la que [en Mondrian] garantiza la eficacia de su ‘lucha contra la materia’” (Bois, 1994, p. 330). Significativamente, es en ese momento de su análisis cuando Bois se acerca más a la cuestión de la dialéctica. Un análisis notable de este tipo de inversión dialéctica también se ha realizado para el caso de Paul Gauguin en Clay (1982, pp. 19-28). En Ad Reinhardt tampoco faltan las referencias “extáticas”, “auráticas” y “religiosas”: “Espacio sagrado, separado, sagrado contra profano... Acto contemplativo, atención absorbida continua, especie de santidad... Trascendente, transpersonal, transfigurativo, transparente... Territorio separado, región pura, atemporal, absoluta... ¿La pintura “comenzó” por hacer sagradas las cosas que decoraba? Forma fijada por la tradición, mandala, ritual, tanka, Xian, 4 evangelistas... Puerta, imagen de apertura, posibilidad de trascendencia... Producto del pasado. Aura religiosa” (Reinhardt, 1975, pp. 192-193). Pero, como también sabemos, estas referencias pertenecen al mismo sistema que la profunda irreligiosidad de un artista esencialmente irónico y crítico (Criqui, 1991, pp. 89-91).

¿Cómo expresar entonces la necesidad estructural de esa aparente contradicción? Me parece que Bois *casi* logra el objetivo al argumentar la frágil relación contenida, precisamente, en la palabra *casi* (Bois, 1991, pp. 11-33). Pero en el *casi* —lo que los lingüistas llaman un “modificador desrealizador”, que tiende únicamente a atenuar la información de la palabra a la que se aplica (Ducrot, 1995, pp. 145-165)— la necesidad estructural no consigue expresarse como tal: los términos de la relación quedan sin resolver, en un estado “menor” y *no crítico*. Solo la hipótesis benjaminiana de la imagen dialéctica consigue, creo, expresar esa necesidad, ese verdadero “poder de ambigüedad” (Didi-Huberman, 1992, pp. 149-52).

palabras procedentes de tradiciones filosóficas y religiosas: “realidad intangible”, “unicidad”, “éxtasis”, “experiencia trascendental”, “contenido simbólico o metafísico”. Y Greenberg (1986) encontraba tales usos “arcaicos”, decía, permeados de “algo a medio hacer” y *revivalista* a la usanza americana habitual”, algo que le parecía excesivo e inútil para la actividad artística en sí, inútil, en definitiva, para su “especificidad” (p. 189)¹⁷.

Newman dio una respuesta vehemente a estos argumentos: según él, provenían de una “distorsión involuntaria basada en un malentendido” (Newman, 1990a, p. 162)¹⁸. ¿Qué malentendido? El de imaginar, en un estado de ánimo extremadamente tradicional en general, que la relación entre ciertas palabras —que provienen de una tradición secular— y cierta tradición pictórica debe expresarse inevitablemente en términos de un “programa”, es decir, en términos iconográficos. Newman rechaza la idea de que el uso de la palabra “místico” corresponda para él a un “principio” o a un *a priori*, es decir, a su suposición de una creencia preexistente. Se niega a ser visto como un “creador de programas”, reivindicando un uso transformado y transformador —hoy diríamos deconstructivo— de estas palabras del otrora (Newman, 1990a, pp. 162-163). Ahora bien, lo que transforma y deconstruye el sentido de esas palabras, es el ahora asumiendo de una experiencia singular, absolutamente nueva y *originaria*, de una cualidad pictórica que no jerarquiza ni el pasado figurativo ni el

¹⁷ Greenberg (1986) añade: “Pero mientras este simbolismo sirva para estimular una pintura ambiciosa y seria, las diferencias de ‘ideología’ pueden dejarse de lado por el momento. La prueba está en el arte, no en el programa” (p. 189). El término *revivalista* se refiere al florecimiento de las sectas religiosas en los Estados Unidos.

¹⁸ Agradezco a ediciones Macula por facilitarme el manuscrito de la traducción, que se encuentra en prensa, de los escritos de Newman. La misma ha sido hecha por Jean-Louis Houdebine. En esta oportunidad la modifíco.

presente estilístico del arte abstracto, aunque sea “purista”. Por eso, en su respuesta, Newman no duda en frotar, y por tanto en “irritar” —como una manera de descomponer su uso aceptado— las palabras “éxtasis” y “caos”, las expresiones “trascendencia” y “estenografía inmaterial”, con la expresión —por lo menos interesante— de “abstracciones materialistas” (Newman, 1990a, pp. 163-164). Es una manera de postularse, si no exactamente como un “maestro en contradicciones”, como decía Thomas Hess (1971, pp. 15-16, 1972, pp. 7-8), al menos como un maestro de la *imagen dialéctica* en el sentido de Benjamin.

Es significativo que todos los escritos de Newman entre 1945 y 1949 —es decir, durante el período de gestación que vio la implementación de su problemática pictórica más novedosa, más decisiva y más definitiva¹⁹— manifiesten de manera más aguda un *pensamiento sobre el origen* que no tiene nada que ver con una nostalgia del pasado, sino que concierne precisamente a la colisión productiva entre el ahora y un otrora inesperado y reinventado. Su pensamiento no tiene nada que ver con un objetivo de restauración o “renacimiento”, sino que aborda la cuestión misma de una modernidad radical²⁰. Por lo tanto, lo nuevo —el origen como remolino— exige pensar íntegramente la historia del arte misma, es decir, la relación que un artista mantiene *ahora* con el *pasado* —el origen como fuente—. Por eso, en “La imagen plasmática”, Newman dedica tanto tiempo a repensar el arte primitivo, de una manera más antropológica que estética, valorizando el “éxtasis”, el “deseo” y el “terror” a expensas de la belleza misma... Según él, la escasa comprensión y utilización de ese arte primitivo

¹⁹ Sobre esta etapa pictórica de Newman, véase Strick (1994, pp. 7-31).

²⁰ Sobre la importancia de este motivo del origen en los escritos de Newman, véase Lebensztein (1991, pp. 329-335).

—el recurso al *criterio* de lo ornamental, por ejemplo— ha puesto en jaque toda la noción moderna de abstracción²¹.

Por lo tanto, lo nuevo —el origen como remolino— exige *empezar* no con algo así como la idea de una edad de oro —representada aquí por el arte griego— sino, por el contrario, con su *destrucción*; un eco directo y explícito del estado del mundo “civilizado” en 1945, cuando el pintor sintió que estaba verdaderamente “comenzando” su obra²². El origen, tal como lo propone Newman en una noción muy dialéctica, es ante todo la *destrucción del origen*, o al menos su distorsión, su “enrarecimiento”. Por eso el artista de hoy puede sentirse mucho más cerca de un fetiche de las Islas Marquesas, del que no entiende nada, que de una estatua griega que, sin embargo, constituye su pasado estético más intrínseco (Newman, 1990d, p. 165). La colisión entre el ahora y el otrora “descompuesto” conduce lógicamente a la descomposición “bárbara” (el término es de Newman) de las categorías estéticas tradicionales; y la cualidad atemporal de nuestros “museos imaginarios” había sido concebida erróneamente en términos de esas categorías. Así, con fines heurísticos, Newman intenta ciertas discriminaciones conceptuales —“plásmico” versus “plástico”, “sublime” versus “bello” (Newman, 1990b, 1990e, pp. 171-173)²³— que están diseñadas sobre todo para deconstruir nuestra propia familiaridad con el arte del pasado.

Al final, ¿cuál es el origen —origen como remolino— sino la desgarradora puesta en práctica de esa *ambigüedad crítica* que Benjamin caracterizó implícitamente con la

²¹ “El fracaso de la pintura abstracta se debe a la confusión que existe en la comprensión del arte primitivo, —como aquella— respecto a la naturaleza de la abstracción” (Newman, 1990b, p. 139, 1990c, pp. 156-160).

²² En donde se encadenan los motivos del arte arcaico, de la tragedia y de la destrucción de Hiroshima (Newman, 1990d, pp. 164-169).

²³ Sobre la relación entre Newman y la estética de lo sublime, véase Lyotard (1988, pp. 98-118).

noción de imagen dialéctica? ¿Qué significa surgir del remolino de una práctica artística, sino apelar a una cierta memoria del otrora para descomponer el presente —es decir, el pasado inmediato, el pasado reciente, el pasado todavía dominante— en un rechazo decidido de toda nostalgia “revivalista”? Las interpretaciones que utilizan espontáneamente las categorías temporales de influencia o las categorías semióticas de la iconografía se equivocan cuando intentan hacer de Newman un portavoz o un heredero de la “tradición judía” (Hess, 1971, 1972)²⁴. Más bien debemos plantear la hipótesis de que un cierto tipo de *memoria crítica*—de la tradición judía, entre otras cosas— permitió a Newman crear las colisiones y destrucciones que buscaba para *originar* su práctica pictórica en lo que él veía como el presente esclerótico de la abstracción.

En resumen, la crítica del presente —la apelación a categorías como “arte primitivo” o “lo sublime”— también incluía una crítica de toda nostalgia donde el *ahora*, era abiertamente reivindicado. Creo que, sin traicionar a Newman, podríamos parafrasear su famoso título de 1948, “Lo sublime es ahora”, diciendo que, para él, la *suposición del tiempo artístico* implica la proposición dialéctica y crítica de que *el origen es ahora*. Es desde el interior del ahora reminiscente que aparece el origen, conforme a un anacronismo fundamental que la crítica modernista no ha sabido abordar hasta ahora: “la imagen que producimos impone a través de sí misma su propia evidencia, su revelación real y concreta puede ser comprendida sin los anteojos nostálgicos de la historia” (Newman, 1990e, p. 173).

Suposición de lugar: “La aparición de lo lejano”

Y esa “revelación” —palabra antigua, ambigua y crítica en relación con toda especificidad formalista— es

²⁴ “Se vio en condiciones... de reforzar la tradición judía” (Richardson, 1979, p. 14).

caracterizada por Newman estrictamente como una *revelación y una conversión del espacio*. Se trata de una manera de transformar radicalmente el sentido habitual de la palabra y al mismo tiempo devolverle su especificidad material y fenomenológica, lo que, por mi parte, llamaré una *suposición de lugar*. En un admirable texto escrito en 1949, Newman dio la primera descripción de una experiencia de este tipo. Tuvo lugar entre las “simples paredes de barro” de los túmulos indios de Ohio. El título del texto, “Ohio, 1949”, es simplemente el nombre del lugar y la cifra que designa el momento (Newman, 1990f, pp. 174-175). Pero hay que añadir que, pese a la brevedad del artículo, Newman también pensó en titularlo “Prólogo a una nueva estética”, lo que dice mucho sobre las apuestas teóricas de esa descripción completamente fenomenológica y privada.

Fue una experiencia inesperada y abrumadora, y no una decisión programática basada en algún axioma estético. Fue literalmente la experiencia de una *aparición*. En aquella experiencia, en esa excursión de Newman entre unos muros arcaicos, desprovistos de toda pretensión ornamental o estética, lo que de pronto se le apareció al pintor norteamericano fue nada menos que “la naturaleza evidente del acto artístico, en su absoluta simplicidad” (Newman, 1990f, p. 174). Pero, para ser abordada mediante palabras, esa experiencia de “simplicidad” requería —o mejor aún, revelaba— la ambigüedad productiva de un flujo de doble sentido o de un ritmo de dos tiempos, una *dialéctica*. Hablar de ese espacio hecho de paredes crudas, es hablar contradictoriamente, es cristalizar al menos dos contradicciones: por un lado, la experiencia era la de un *aquí... y más allá*; por otro, era la de una *visibilidad... y más allá*. Aquí no hay “nada que pueda mostrarse en un museo o incluso fotografiarse; [es] una obra de arte que ni siquiera puede verse, por lo tanto, es algo que debe experimentarse allí mismo” (Newman, 1990f, p. 174).

¿Qué significa esto? Que el espectáculo *visible*, objetivable y descriptible del paisaje se abre a algo que llamaré una experiencia de lo *visual*; y que el *espacio* —las coordenadas objetivables dentro de las cuales situamos un objeto o a nosotros mismos— se abre a una experiencia de *lugar*²⁵. Cuando Newman describe la “sensación de que aquí está el espacio”, debemos entender que el *aquí*, el *aquí* del lugar, solo sirve para deconstruir las certezas habituales que tenemos del espacio cuando, espontáneamente, buscamos objetivarlo. Por eso la afirmación de ese *aquí* va de la mano de una crítica mordaz al “clamor sobre el espacio” con el que toda la historia del arte ha asaltado nuestros oídos, desde la perspectiva renacentista hasta el llamado espacio “puro” de Mondrian (Newman, 1990f, p. 175).

La axiomática y la estética del espacio son una cosa: una experiencia compartida objetivada en un hecho específico en la historia de los estilos plásticos. La experiencia del lugar, tal como la aborda Newman aquí, es otra cosa: es, dice, una experiencia “privada”, no compartida, un *acontecimiento subjetivo* y no un hecho mensurable. El final de “Ohio, 1949” comunica la característica esencial, a través de la misma sorpresa que provoca en el lector: aquello de lo que Newman habla en esa experiencia de lugares arcaicos —las pirámides egipcias ahora le parecerán poco más que bonitos ornamentos en comparación— no es otra cosa, escribe, que “la sensación física del tiempo” (Newman, 1990f, p. 175). ¿Por qué, de repente, remitirse al tiempo? Una vez pasado el estupor, empezamos a entender de qué se trata. Newman, muy probablemente sin saberlo, acaba de dar una primera definición, estrictamente benjaminiana, del *aura*: “una extraña trama de espacio y tiempo” (Benjamin, 1974, p. 70). Y poco a poco comprendemos que casi todas las cualidades fenomenológicas que Benjamin

²⁵ En este punto utilizo las distinciones conceptuales elaboradas en cierto número de trabajos anteriores.

había evocado en sus definiciones del aura se encuentran no solo en lo que Newman *enunciaba* sobre su experiencia temporal del lugar, sino también en lo que *producía*, precisamente a partir de los años en que, a partir de la respuesta a Greenberg a “Ohio, 1949”, su problemática pictórica y teórica quedó definitivamente establecida.

¿Qué es el aura y, más precisamente, qué es ese “extraño entramado de espacio y tiempo”? Benjamin responde con una fórmula que ha permanecido célebre: es “la única aparición de una lejanía, tan próxima como pueda estar” (Benjamin, 1991a, p. 144)²⁶. Y en esa definición está, por supuesto, la *aparición* o “revelación” de la que habla Newman. También está esa *unicidad*, esa “simplicidad” que Newman experimenta tan intensamente entre los vestigios de la arquitectura india arcaica. Pero, para entender mejor la fenomenología que está en juego aquí, creo que debemos volver a la experiencia visual y pictórica para la que los textos del artista sirven como testigos desplazados y efectos posteriores legibles. Por lo tanto, debemos enfrentar esa *unicidad* desde el lado cercano de la experiencia “atmosférica” del paisaje vivido²⁷, debemos abordarla, es decir, en el procedimiento concreto que se observa en la obra de arte clave de todo ese período, la pintura *Onement I*, y más particularmente, el dibujo de 1947 que sirvió como su punto de partida heurístico.

La producción total de Newman en 1947 se limitó a dos pinturas y dos dibujos (Richardson, 1979, p. 17)²⁸. *Onement I* —que en un principio fue un dibujo a tinta intitolado,

²⁶ He comentado esta definición en Didi-Huberman (1992, pp. 103-123).

²⁷ Cabe señalar la analogía entre este tipo de experiencias y las que luego relatarán otros artistas estadounidenses como Tony Smith (Didi-Huberman, 1992, pp. 63-84) o, veinte años después, James Turrell en el desierto de Arizona (Didi-Huberman, 1999, pp. 6-17).

²⁸ Sobre la producción gráfica de Newman véase, en general, Pacquement (1980, pp. 7-10) y Rose (1980, pp. 12-29).

cuyo título deriva precisamente del resultado pictórico que produjo posteriormente— es de dimensiones modestas, pero en él aparece, definitivamente afirmado, el famoso principio de la “cinta” o *zip*, que caracterizó el “gran estilo” posterior del artista. Funciona así como la primera “imagen absoluta” de Newman (Rose, 1980, p. 26), obtenida directamente, sin modificación ni rectificación, en la inmediatez y en la aparición, por así decirlo. La experimentación propia del dibujo —que encontramos en estudios gráficos anteriores (Richardson, 1979, pp. 3, 19, 30, 34, 44)— encuentra ahora algo así como su *momento de apertura* decisivo y definitivo: la apertura blanca en el centro del dibujo consigue de hecho, de manera más general, una apertura procesual que llevará a Newman a utilizar en las pinturas cintas adhesivas que *reservan* y *revelan*, al mismo tiempo, las cintas de pintura elaboradas sobre vastos fondos neutros.

La apertura de la que hablo posee, pues, esa primera característica del aura, que Benjamin definió como “aparición única”, posee esa cualidad de *unicidad* que Newman reivindicaba como el “comienzo absoluto” de su obra, una génesis sin programa preconcebido (Hess, 1971, pp. 55-85, 1972, pp. 54-72; Rosenberg, 1978, p. 48; Strick, 1994, p. 8). Esto resulta aún más claro en la afirmación de Newman de que la cinta vertical, lejos de dividir el campo visual, lo constituye en una unidad indivisible²⁹. Finalmente, el título mismo de *Onement I* —uno habría esperado *uniqueness* o *oneness*, y difícilmente el número romano I junto a una palabra que aparentemente significa lo mismo— sugiere poderosamente por su misma extrañeza la condición de

²⁹ “Siento que mi cinta no divide mis cuadros. Siento que hace exactamente lo contrario. No corta la forma en dos o en partes, sino que hace exactamente lo contrario: unifica la cosa, crea una totalidad...” (Newman, 1990g, p. 306).

unicidad singular que Benjamin reconocía en cada imagen aurática.

La segunda característica del aura se reconoce, aunque de forma más sutil, en el dibujo de 1947: es lo que Benjamin llama la *aparición de una lejanía*. La lejanía en cuestión no es en modo alguno el objeto “reducido” que percibimos al final de la perspectiva lineal. El dibujo *Onement I*, de hecho, no objetiva ninguna espacialidad del alejamiento; es necesario oponer el *alejamiento* espacial a la *lejanía* como propiedad fenomenológica del lugar. Incluso subvierte todos los valores habituales relacionados con la superposición de figura y fondo: así, el negro del dibujo no se retira detrás de la forma vertical blanca, así como el blanco no se retira detrás de los dos paños de tinta negra. *Onement I* no puede, pues, interpretarse en ningún caso en sentido figurado, como una doble puerta que se deja entreabierta ante nosotros: en primer lugar, porque los bordes de la cinta central “supuran” o “sangran” como resultado del procedimiento de pegar y luego retirar —arrancar— la tira de material, que está diseñada para reservar el blanco del soporte del dibujo mientras se extiende la tinta; y en segundo lugar, porque las zonas saturadas de negro, lejos de ser uniformemente compactas, revelan una desintegración en la pincelada, una pérdida de adhesividad que hace visible el gesto mismo y, con él, un deshilachado de los pelos del pincel. Estas son las marcas, las huellas voluntarias del procedimiento, que la versión pictórica de *Onement I* llevará al extremo, afirmando decisivamente el carácter incompleto del cuadro³⁰.

Fenomenológicamente hablando, la *lejanía* aurática invocada por Benjamin puede interpretarse como la *profundidad* que Erwin Straus, y luego Maurice Merleau-Ponty,

³⁰ Sobre esta decisión de no acabar *Onement I*, véase Hess (1971, pp. 55-56, 1972, p. 46), y, sobre todo, Bois (1990, pp. 190-192).

constituyeron como paradigma sensorial fundamental de la “distancia” y del lugar, un concepto alejado de cualquier “profundidad espacial” que pudiera objetivarse por la medida o el alejamiento en perspectiva (Didi-Huberman, 1992, pp. 103-123). Si en *Onement I* Newman rompe definitivamente con toda profundidad objetivable del espacio, se reencuentra, me parece, con la “sensación física” de una *profundidad de lugar*. En ese sentido, Hubert Damisch tenía mucha razón al evocar a Newman —pero también a Pollock— para desafiar el “llamado rechazo de la llamada convención de la profundidad” (Damisch, 1984, p. 166)³¹. Como toda gran pintura norteamericana del período, el esfuerzo de Newman requiere una “óptica específica” cuya teoría y fenomenología aún están por exponer (Damisch, 1984, p. 165).

En *Onement I*, esa fenomenología incluye ciertamente una versión de cercanía, dadas las dimensiones restringidas del dibujo³². Pero, como dice Benjamin, “por muy cercana que sea la aparición”, de pronto irrumpe en ella una *lejanía*. Irrumpe aquí en la *reserva*, en la *retracción* planteada —y no dibujada, delineada o situada— por Newman. En ese sentido, nos sitúa de lleno ante una especie de *dialéctica del lugar*: cerca/distante, delante/dentro, táctil/óptico, aparecer/desaparecer, abierto/cerrado, ahuecado/saturado, que confiere a la imagen su cualidad aurática más fundamental. Se trata de un ritmo incipiente de blanco y negro, una “sensación física del tiempo” que otorga a la sustancia creadora de imágenes la *ambigüedad crítica* que Jean Clay,

³¹ Y añade: “como si el efecto de profundidad en la pintura pudiera reducirse a un procedimiento, a una fórmula arbitraria” (Damisch, 1984, p. 166).

³² Pero recordemos que, para Newman, lo que cuenta es la *escala*, que no tiene nada que ver con las dimensiones objetivas de la obra de arte (Schneider, 1991, pp. 131). “El tamaño no es nada: lo que importa es la escala” (Schneider, 1991, p. 149).

hablando de Pollock y Mondrian, tan acertadamente denominó “profundidad plana” (Clay, 1994, pp. 15-28).

¿Por qué esa ambigüedad del lugar es rítmica, aparece y desaparece al mismo tiempo? Porque algo en él *atraviesa*, se infiltra, se mezcla, permea y desintegra toda certeza sobre el espacio. Ese algo es nuevamente el *aura*, que no debemos entender en términos de una tercera característica, que regresa al sentido más arcaico y “físico”, más *material* de la palabra *aura*. Este sentido es el del aliento, del aire que nos rodea como lugar sutil, en movimiento, absoluto, el aire que nos permea y nos hace respirar. Cuando en *One-ment I* Newman revela la reserva del soporte al quitar la cinta como quien quita una mordaza de la boca de alguien, crea no tanto una forma espacial como una *ráfaga de aire*. Cuando el pincel, cargado de tinta, presiona el papel, más que dibujar, *espira* su materia pigmentaria; cuando lo levanta ligeramente del soporte, *inspira*, crea una especie de *voluminosidad* sutil —la palabra de Merleau-Ponty— que, por encima del papel, vuelve a producir una especie de *ráfaga de aire*. El aura de este dibujo estaría, pues, relacionada con algo así como una respiración³³. Y todos los dibujos posteriores de Newman no hacen más que reforzar esa impresión de *superficies que respiran* y que producen, de la misma manera que sus trazos gráficos, la sutileza rítmica de una escansión, no “aérea” —en el sentido atmosférico del término—, sino *aurática* (Richardson, 1979, pp. 59, 60, 62, 64, 67, 69, 70ss).

³³ Aquí llego, por otros caminos, a lo que Pierre Fédida, hablando de Paul Cézanne, Giacometti y André du Boucher, llamó magníficamente “el aliento indistinto de la imagen” (Fédida, 1995, pp. 187-220). Podríamos, además, continuar los excelentes análisis de Bois sobre Mondrian (Bois, 1994, pp. 313-77) trabajando con la hipótesis de que la característica difuminación de Newman en los bordes, sus elaboraciones sobre el marco y sus interrupciones en las cintas podrían provenir de esa *lógica del aire*, o más bien del aura.

Suposición del sujeto:

“Soy el sujeto. También soy el verbo...”

Hablar en estos términos, lo admito, equivale a hablar en términos *antropomórficos* de un tipo de pintura que afirma, y esto es obvio, ser radicalmente *abstracta*. No es el “hombre” lo que Newman tematiza en *Onement I*: es el “lugar” mismo y las condiciones —auráticas— para su dialéctica visual, su fenomenología³⁴. Yve-Alain Bois tiene razón al insistir en un cierto antiantropomorfismo en Newman y, en consecuencia, al relativizar la influencia de Giacometti en la génesis del cuadro *Onement I* (Bois, 1990, p. 195, 210-211). Es precisamente con *Onement I* que las pinturas de Newman dejan definitivamente de contener los ideogramas vitalistas y genéticos reconocibles en las obras de los años anteriores, *Gea* (1945) o *Genetic Moment* (1947), por ejemplo. Si bien *Onement I* ofrece efectivamente ese “movimiento genético” del que hablan todos los críticos —siguiendo el ejemplo del propio pintor—, no se ofrece en ningún caso como la iconografía de un *subject matter* bíblico o cabalístico en el que tendríamos que reconocer la “división” entre oscuridad y luz realizada por YHWH, o el marrón rojizo asociado al juego hebreo de las palabras “*Adán-adamah*” (tierra), o la “unicidad” de Adán y Eva según el *Zohar*, o incluso la unicidad del Dios “único” del mono-teísmo (Hess, 1971, pp. 55-56; Rosenberg, 1978, p. 61)³⁵. Todas estas lecturas, que a pesar de sí mismas empujan el arte de Newman hacia la narración, el símbolo y la figuración antropomórfica, se extravían muy rápidamente al abrazar la idea de un *programa*, que el artista encontraba tan repugnante. Estas lecturas no son más que efectos posteriores de

³⁴ “En lugar de utilizar contornos, en vez de crear formas o marcar espacios, mi dibujo declara el espacio. En lugar de trabajar con los restos del espacio, trabajo con todo el espacio” (Newman, 1990h, p. 251).

³⁵ Otra interpretación incluso logra el *tour de force* de reconciliar el *yihud* mesiánico judío y la *kénosis* cristiana en un alegorismo de “no figuratividad” (Payot, 1993, pp. 163-189).

la legibilidad y la resemantización. Yve-Alain Bois tiene razón, pues, al devolver al arte de Newman su dimensión fenomenológica pura, su dimensión visual de *ser-allí* o, como diría yo, de *ser-al-lugar* (Bois, 1990, p. 193-196 y 203). Pero, inmediatamente, el antropomorfismo mismo se ve dialécticamente reimplicado en esa operación: no eliminado —caducado, desaparecido—, sino transformado —reinventado, replanteado—. Un crítico modernista podría sin duda decretar la muerte del antropomorfismo en el arte abstracto de Newman; pero es mejor suponer que, con su manera específica de abstracción, las pinturas de Newman requieren que nosotros mismos transformemos nuestro concepto espontáneo de antropomorfismo, es decir, la relación entre “forma” y “humanidad”, transformación que Yve-Alain Bois se demuestra incapaz de imaginar.

El propio Newman formuló esta relación problemática, que sin duda percibía como fundamental para toda su obra. La denominó —en términos filosóficamente “modernos” pero artísticamente desconcertantes— “sujeto”, *subject matter*: “la cuestión central de la pintura es el sujeto” afirma él justo antes de precisar que “su sujeto” es evidentemente “antianecdótico”³⁶. ¿Se trata de un retorno al *subject matter* panofskiano? En absoluto. Se trata, por el contrario, de su descomposición dialéctica, de su reformulación crítica donde, en una vena casi freudiana, se impone la primacía de una *posición de sujeto*. En los años 1945-1948, Newman comenzó a aproximarse a esa posición de sujeto a través de palabras como *deseo*, *terror*, *éxtasis* e incluso *ejercicio metafísico* (Newman, 1990b, p. 145, 1990e, pp. 171-175ss). Más tarde, ofreció una analogía gramatical —y ya no estrictamente “expresionista”— con la noción de sujeto, al insistir en las *relaciones* que vinculan al sujeto y al objeto en el “ejercicio” o experimento temporal, dinámico y

³⁶ “La cuestión central de la pintura es el sujeto... Mi sujeto es antianecdótico” (Newman, 1990h, p. 250).

performativo indicado por la dimensión *verbal* de toda oración:

Cuando era un niño y estudiaba francés, lo hice con un hombre, Jean-Baptiste Zacharie, que solía enseñar francés diciendo: “*Moi, je suis le sujet, vous, vous êtes l’objet; et voici le verbe*” (Yo soy el sujeto; tú eres el objeto; y he aquí el verbo), y te daba una suave bofetada en la cara. El lienzo vacío es un objeto gramatical, un predicado. Yo soy el sujeto que lo pinta. El proceso de pintar es el verbo. El cuadro terminado es la oración completa, y en eso estoy involucrado. Soy el sujeto. También soy el verbo cuando pinto, pero también soy el objeto. Soy la oración completa (Newman, 1990i, pp. 251, xiii)³⁷.

Se percibe perfectamente que, en estas dos variaciones sobre un mismo tema, tanto la dimensión del objeto como la del verbo, tanto la *producción* como el *proceso*, centran la atención en la *instancia subjetiva* encarnada por el propio artista. Newman intenta, aquí como en otras partes, formular la paradoja de un “arte abstracto en el que el sujeto tiene prioridad”³⁸, un arte que afirma el *sujeto* —como lo hizo el surrealismo— pero, al ser “abstracto”, *supone* tal afirmación sin tematizarla, sin significarla, simplemente centrando toda su atención en la relación efectiva, dinámica e incluso afectiva entre la *materia* y el soporte, o lo que la lengua francesa designa tan bien con el término *subjectile*³⁹.

³⁷ En otra versión corregida por el propio Newman se dice: “Cuando era un niño y estudiaba francés, estudié con un hombre, Jean-Baptiste Zacharie, que solía enseñar francés diciendo: “*Moi, je suis le sujet*, yo soy el sujeto; *vous, vous êtes l’objet*, tú eres el objeto; *et voici le verbe*”, y te daba una suave bofetada en la cara. El lienzo vacío es un objeto gramatical. La pintura terminada es la oración completa, y en eso estoy involucrado... Soy el sujeto. También soy el verbo cuando pinto, pero también soy el objeto. Soy la oración completa”.

³⁸ En una expresión muy acertada de Lebensztein (1991, p. 327).

³⁹ Sobre la noción de “*subjectile*”, véase Clay (1983, pp. 6-24), Didi-Huberman (1985, pp. 25-62) y Derrida (1986, pp. 55-108). La acepción del

La reivindicación de Newman de una efectividad-afectividad en su práctica de la abstracción lo obligó así a modificar dos veces la noción habitual de *subject matter*: primero, rechazó cualquier “tematización” iconográfica en favor de una afirmación más filosófica del artista como sujeto; y segundo, rechazó cualquier “romantización” narcisista en favor de una reflexión sobre la relación procedimental que, en el acto de pintar, une las palabras *subject* y *matter*. Su definición “gramatical” de la pintura equivale a concebir el trabajo artístico dialécticamente, en términos de una relación tripartita entre *sujeto*, *materia* y *subjectil*, como una especie de nudo borromeo donde cualquier presión ejercida sobre un término modifica estructuralmente la posición de los demás. Así, en *Onement I*, la operación realizada sobre lo *subjectile* —la reserva central, la retirada de la tira de enmascaramiento y la “respiración” del pincel en el caso del dibujo; la interrupción de este mismo proceso en el caso de la pintura, donde Newman dejó su prueba de color tal como estaba, sobre la cinta adhesiva fijada verticalmente en el centro del cuadro—, esa operación o *suposición* experimental transforma la efectividad habitual de la *materia* tal como normalmente es depositada sobre el lienzo por el pincel. Del mismo modo, la suspensión de esa operación, su “ambigüedad crítica”, transforma la posición habitual del *sujeto* frente a su obra *in progress*. Podríamos decir, parafraseando a Jacques Lacan, que el *zip* de *Onement I* funciona como un “trazo unaire” en la obra de Newman: de un solo trazo, ha transformado todo, ha inventado literalmente el “sujeto” de su pintura⁴⁰.

diccionario se refiere a una superficie que sirve de soporte-muro, panel, tela.

⁴⁰ Fundamental a este respecto es la siguiente reflexión de Newman: “es mientras trabajo que la obra misma comienza a tener un efecto sobre mí. Así como yo influyo sobre el lienzo, el lienzo me afecta a mí” (Newman, 1990j, p. 189).

Podemos entonces comprender que la posición subjetiva del pintor, lejos de ser reducible a un cierto abandono *afectivo* —como a menudo imaginamos a propósito del expresionismo abstracto—, se deduce de una elección *efectiva*, es decir, procedimental. Por el contrario, esta relación ilumina la noción misma de elección procedimental —tal como a menudo la imaginamos con respecto al minimalismo, por ejemplo— desde el ángulo de una *posición de sujeto*. No hay “negociación” procedimental sin un desplazamiento, un “éxtasis” de un sujeto, así como no hay “éxtasis” de un sujeto sin la “negociación” procedimental e incluso lógica de una regla de trabajo heurística⁴¹. Decir esto, señalarlo en *Onement I*, es, creo, hablar de nuevo del aura. Es detectar en la “suposición del aura” algo que el arte de Newman nos enseña incluso más allá de lo que Benjamin haya podido decir sobre el aura. El don más hermoso que una obra “aurática” como la de Newman puede hacer a la noción de aura es modificarla, transformarla, desplazarla.

Sabemos que, para Benjamin, el *aura* como “aparición de una lejanía, tan próxima como sea” se oponía a la *huella*, que era definida como la “aparición de una proximidad”⁴². Según él, esa oposición condiciona nuestra actitud como espectadores del trabajo humano: las imágenes auráticas del pasado son, de hecho, a menudo —como lo atestigua con fuerza el ejemplo de la Verónica— objetos realizados de tal manera que la gente creerá que no fueron “hechos por la mano del hombre” (Didi-Huberman, 1990, pp. 224-47)⁴³. En ellas, el aura *se impone*, como dije, en la medida en que el procedimiento de creación de imágenes permanece

⁴¹ En particular, esta es la lección del notable análisis que Gilles Deleuze hace de la obra de Samuel Beckett (Deleuze, 1992, pp. 55-106).

⁴² “La huella es la aparición de una proximidad, por lejana que sea la que deja. El aura es la aparición de una lejanía, por cercana que sea la que la evoca. Con la huella, captamos la cosa; con el aura, la cosa se vuelve nuestra dueña” (Benjamin, 1989, p. 464).

⁴³ Véase especialmente el amplio estudio de Belting (1990).

secreto, milagroso, inalcanzable. En *Onement I*, por el contrario —como ocurre con varias obras de arte del siglo XX— el aura surge, se *supone*, a través de la proximidad de la mirada a un rastro procedimental tan simple como productivo, tan efectivo como ambiguo. En este tipo de obras, la huella y el aura ya no están separadas, por lo que podemos incluso reconocer en la obra una combinación inédita, que para la ocasión llamaré *huella aurática*. En este caso, la efectividad procesual —y la mano no siempre interviene directamente en el procedimiento, como vemos en la retracción de la cinta central en *Onement I*— produce la “aparición de lo lejano” y, por así decirlo, logra *hacernos tocar la profundidad*. En este contacto, es nuestra relación con el trabajo humano la que se ve implicada, transformada y renovada.

Tal vez por eso el artista del siglo XX consigue regalarnos obras de arte que “nos miran”, más allá de toda relación objetiva, más allá de todo lo que “nos vemos” en ellas: se establece una doble distancia, en la que nuestra proximidad a la obra formal, al *subjectile* y a la materia, establece la respiración aurática. Esa respiración no nos impone nada, sino que nos conforma con la simple elección de *mirar* o no, de implicar o no la eficacia visual del sujeto. Tal vez así es como el aura “decae” hoy, como declina y se repliega a través de su contacto con el sujeto, la materia y lo *subjectile*. Así es quizá como podemos *suponer* el aura cuando nos encontramos ante un dibujo, por modesto que sea, de Barnett Newman.



Barnett Newman, *Untitled (Onement I)*, 1947.

Tiza sobre papel, 27,7 x 18,7cm.

New York, collection B. H. Friedmann.

© 2006 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society
(ARS), New York.

Referencias

- Bataille, G. (1973). *Méthode de méditation. Œuvres complètes*, V. Gallimard.
- Belting, H. (1990). *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Beck.
- Benjamin, W. (1974). *Petite histoire de la photographie. L'Homme, le langage et la culture*. Denoël-Gonthier.
- Benjamin, W. (1982). *Charles Baudelaire. Une poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Payot.
- Benjamin, W. (1985). *Origine du drame baroque allemand*. Flammarion.
- Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIXe. Siècle. Le livre des passages*. Le Cerf.
- Benjamin, W. (1991a). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Écrits français*. Gallimard.
- Benjamin, W. (1991b). *Sur le concept d'histoire. Écrits français*. Gallimard, 339-356.
- Bois, Y-A. (1990). *Perceiving Newman. Painting as Model*. The MIT Press, 190-192.
- Bois, Y-A. (1991). *The limit of Almost. Ad Reinhardt*. The Museum of Contemporary Art-The Museum of Modern Art, 11-33.
- Bois, Y-A. (1994). *L'iconoclaste. Piet Mondrian*. Leonardo Arte, 338-343.
- Buck-Morss, S. (1977). *The Origine of Negative Dialectics. T.W. Adorno, W. Benjamín, and the Frankfurt Institute*. The Free Press.
- Bürger, P. (1981). *Walter Benjamin: contribution à une théorie de la culture contemporaine. Revue d'Esthétique, nouvelle série*, 1, 21-28.
- Clay, J. (1982). *Gauguin, Nietzsche, Aurier: Notes sur le renversement matériel du symbolisme. L'Eclatement de l'impressionnisme. Musée départemental du Prieuré*, 19-28.
- Clay, J. (1983). *Onguents, fards, pollens. Bonjour Monsieur Manet*. Centre Georges Pompidou, 6-24.

- Clay, J. (1994). Pollock, Mondrian, Seurat: La profondeur plate. *L'Atelier de Jackson Pollock*. Macula, 15-28.
- Criqui, J-P. (1991). De visu (le regard du critique). *Cahiers de Musée national d'Art moderne*, 37, 89-91.
- Damisch, H. (1984). *Stratégies, 1950-1960. Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*. Le Seuil, 142-179.
- Dante. (2010). *La Divine Comédie. L'Enfer, Le Purgatoire, Le Paradis*. Éditions Flammarion.
- Dante Alighieri. (2021). *Divina Comedia. Paraíso. Edición bilingüe*. Penguin Random House.
- Danto, A. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press.
- Danto, A. (1989). *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Le Seuil.
- Deleuze, G. (1962). *Nietzsche et la philosophie*. PUF.
- Deleuze, G. (1992). L'Épuisé. Beckett, S. *Quad et autres pièces pour la télévision*. Minuit, 55-106.
- Derrida, J. (1986). Forcener le subjectile. Thévenin, P. & Derrida, J. *Antonin Artaud: Dessins et portraits*. Gallimard, 55-108.
- Didi-Huberman, G. (1985). *La Peinture incarnée*. Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Minuit.
- Didi-Huberman (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1994a). D'un ressentiment en mal d'esthétique. *L'Art contemporain en question*. Galerie nationale du Jeu de paume, 65-88.
- Didi-Huberman, G. (1994b). Post-scriptum: du ressentiment à la *Kunstpölitik*. *Lignes*, 22, 21-62.
- Didi-Huberman, G. (1995). *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Macula.
- Didi-Huberman, G. (1996). Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne. *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 24, 145-163.

- Didi-Huberman, G. (1999). L'Homme qui marchait dans la couleur. *Artstudio*, 16, 6-17.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Minuit.
- Ducrot, O. (1995). Les modificateurs déréalisants. *Journal of Pragmatics*, 24, 145-165.
- Fédida, P. (1986). Passé anachronique et présent réminiscent. *L'Écrit du temps*, 10, 23-45.
- Fédida, P. (1995). *Le site de l'étranger La situation psychanalytique*. PUF.
- Greenberg, C. (1986). Review of Exhibitions of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb. *The collected Essays and Criticism 2*. The University of Chicago Press.
- Hegel, G.W.F. (1941). *La phénoménologie de l'esprit*. Aubier Montaigne.
- Hegel, G.W.F. (1979). *Esthétique*. Flammarion.
- Hess, T. B. (1971). *Barnett Newman*. The Museum of Modern Art.
- Hess, T. B. (1972). *Barnett Newman*. Galeries nationales du Grand Palais.
- Krauss, R. (1985). *The originality of Avant-Garde and other Modernist Myths*. The MIT Press.
- Krauss, R. (1993). *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Macula.
- Lacan, J. (1966). Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien. *Écrits*. Le Seuil, 793-827.
- Lebensztejn, J-C. (1991). Homme nouveau, art radical. *Critique*, 47, 329-335.
- Lebensztejn, J-C. (1995). Piet Mondrian: 1872-1944. *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, 52, 139-140.
- Liotard, J-F. (1988). *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Galilée.
- Newman, B. (1990a). Response to Clement Greenberg. *Selected Writings and Interviews*. Knopf, 161-163.
- Newman, B. (1990b). The Plasmic Image. *Selected Writings and Interviews*. Knopf, 138-155.

- Newman, B. (1990c). The first Man Was an Artist. *Selected Writings and Interviews*. Knopf, 156-160.
- Newman, B. (1990d). The New Sense of Fate. *Selected Writings and Interviews*. Knopf, 164-169.
- Newman, B. (1990e). The Sublime is Now. *Selected Writings and Interviews*. Knopf, 170-173.
- Newman, B. (1990f). Ohio, 1949. *Selected Writings and Interviews*. Knopf, 174-175.
- Newman, B. (1990g). Interview with Emile de Antonio. *Selected Writings and Interviews*. Knopf, 302-308.
- Newman, B. (1990h). Frontiers of Space: Interview with Dorothy Gees Seckler. *Selected Writings and Interviews*. Knopf, 247-250.
- Newman, B. (1990i). Interview with Lane Slate. *Selected Writings and Interviews*. Knopf, 251-253.
- Newman, B. (1990j). The Fourteen Stations of the Cross, 1958-1966. *Selected Writings and Interviews*. Knopf, 189-190.
- Accruement, A. (1980). Le parcours des dessins. *Barnett Newman. Les dessins, 1944-1969*. Musée nationale d'Art moderne-Centre Georges Pompidou, 7-10.
- Panofsky, E. (1932). Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. *Logos*, 21, 103-119.
- Panofsky, E. (1939). Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press, 3-31.
- Panofsky, E. (1967). *Essai d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Gallimard.
- Panofsky, E. (1975). *Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu. La Perspective comme forme symbolique et autres essais*. Minuit.
- Payot, D. (1993). Tout uniment. Nillès, J-J. (Ed.). *L'Art moderne et la question de sacré*. Le Cerf, 163-189.

- Perret, C. (1992). *Walter Benjamin sans destin*. La Différence.
- Pline l'Ancien. (1985). *Histoire naturelle*, XXXV, 1-14. Les Belles-Lettres.
- Moscovici, M. (1989). *Il est arrivé quelque chose. Approches de l'événement psychique*. Ramsay.
- Reinhardt, A. (1975). *Art-as-Art: The Selected Writings*. Viking Press.
- Richardson, B. (Dir.). (1979). *Barnett Newman: Drawings His Way into Painting*. Barnett Newmann. *The Complete Drawings, 1944-1969*. The Baltimore Museum of Art.
- Rochlitz, R. (1983). Walter Benjamin: une dialectique de l'image. *Critique*, 34, pp. 287-319.
- Rose, B. (1980). Barnett Newman: les œuvres sur papier. *Barnett Newman. Les dessins, 1944-1969*. Musée nationale d'Art moderne-Centre Georges Pompidou, 12-29.
- Rosenberg, H. (1978). *Barnett Newman*. Abrams.
- Schneider, P. (1991). *Les Dialogues du Louvre*. Adam Biro.
- Strick, J. (1994). *Enacting Origins. The sublime is Now: The early Work of Barnett Newman. Painting and Drawings, 1944-1949*. Pace Wildenstein.
- Tiedemann, R. (1987). *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Acres Sud.

Liquidación y destrucción: estética y política en climas fríos

Esther Leslie¹

Estética y cambio

¿Cómo se puede representar el cambio? El cambio es, por su naturaleza, un movimiento, una transición. ¿Cómo se puede modelar estéticamente un movimiento de un estado a otro? ¿Cómo se puede utilizar la representación, que, podríamos decir, fija imágenes o momentos, para rastrear un cambio de un estado a otro? Esta fue la cuestión que se plantearon varios teóricos tras la Revolución rusa de 1917. Georg Lukács, por ejemplo, propuso la novela como una forma que podía representar el cambio, como un pasado real y una posibilidad futura (Lukács, 1980). Esto se debe a que la novela ofrece un espejo de las fuerzas motrices del mundo real que se perciben fuera de la ficción. Si la novela tiene éxito a los ojos de Lukács, presenta “personajes típicos”, con personalidades completamente desarrolladas que actúan en situaciones realistas. Estos personajes bien formados son aptos para la ardua tarea de cambiar el mundo, dentro y fuera del texto literario. Cervantes, Shakespeare, Balzac y Tolstoi son antecesores literarios dignos de imitación, ya que hacen todo lo posible por representar

¹ Este texto se publicó con el título “Liquidation and Shattering: Aesthetics and Politics in Cold Climates” en: Pusca, A. M. (Ed.). *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*. Palgrave Macmillan, 2010, pp. 95-107 (N. de los T.)

a la sociedad como una totalidad y los protagonistas de sus ficciones actúan de manera racional dentro de un mundo reconocible.

En clara oposición a esta postura, otros teóricos se han centrado menos en las palabras como ventanas a un mundo de seres humanos que actúan y transforman y más en la materialidad de las obras de arte, cuya producción y recepción constituyen en sí mismas actos de transformación. Este es el contexto de una estética de la producción, como la que propugnaron, por ejemplo, los productivistas y constructivistas como Popova, Rodchenko o El Lizitsky en la Unión Soviética posrevolucionaria. Esta insiste en que el objeto cultural se convierta en algo útil, funcional, un objeto que, a través de su interacción con nosotros, a su vez, altera nuestra relación con el mundo. La obra de arte se transforma en un objeto funcional y cambia nuestra relación con el mundo de los objetos y las relaciones sociales dentro de ese mundo. El arte y las obras de arte como transformadores, en cierto sentido, también son relevantes para el dadaísmo, cuya incorporación de materiales del mundo real, como billetes de autobús, colillas de cigarrillos o recortes de revistas, cambia los parámetros de lo que constituye el arte, dónde reside la belleza y quién puede ser un artista.

El fotomontaje lleva esta estética del cambio más allá. En la obra politizada de un artista como John Heartfield, se anima al público a transformar su percepción de lo que es y hace un objeto cultural. El cambio se incorpora a los propios materiales, ya que, en aras de la ilustración política, se los cambia de contexto y de significado. Por ejemplo, en *Después de diez años: padres e hijos* (1924), una hilera de esqueletos se coloca junto a una imagen de periódico de un general militar y una de unos niños vestidos de soldados y marchando con armas. Combinadas, las tres imágenes rebotan entre sí y con el pie de foto y producen nuevos

significados a partir de sus relaciones. El general y los esqueletos son de gran escala: la muerte y el ejército se equiparan. Los soldados son pequeños: enfatizan su juventud y su calidad asociada como corderos sacrificiales. Los esqueletos están en fila como en tumbas, al igual que los soldados están en fila marchando: su camino hacia la tumba se sugiere visualmente. Los ejemplos anteriores han sugerido varias formas en las que el cambio juega un papel en la estética, como un elemento temático y como un elemento formal. La siguiente sección se concentra en las formas en que Walter Benjamin extrajo elementos de todos estos enfoques, pero rompió radicalmente con la noción del objeto de arte, prefiriendo en cambio centrarse en cómo una mirada o sensibilidad transformacional —o dialéctica— podría ejercerse sobre cualquier objeto o experiencia.

Walter Benjamin y el cambio

En algún momento de 1931 o 1932, Walter Benjamin escribió una pequeña nota sobre barcos, pozos de minas y crucifixiones dentro de botellas (Benjamin, 1999a, p. 554). También menciona el *Panoptikum*: se refiere a un gabinete de curiosidades, o más específicamente, a los *Panoptikums* de finales del siglo XIX que eran museos de cera, con cortinas oscuras y objetos de cera grotescos. Al comentar en el *Libro de los pasajes* sobre el *Panoptikum*, Benjamin observa lo siguiente sobre la palabra: “Panopticon: no solo se ve todo, sino que se ve de todas las maneras” (Benjamin, 1999b, p. 531). Estos objetos bajo el cristal y dentro de la vitrina de cera proponen por igual un microcosmos en el que la visión se libera en todas las direcciones: todo se puede ver y de todas las maneras. Hay algo extraordinario en estos objetos bajo el cristal o contenidos en vitrinas, colocados de tal manera que pueden ser objeto de una observación prolongada y curiosa.

Las reflexiones de Benjamin sobre los objetos bajo el cristal se vieron estimuladas por sus investigaciones en el salón burgués de finales del siglo XIX que había sido su propio hogar de la infancia. Estas habitaciones estaban abarrotadas de cúpulas de cristal colocadas sobre esculturas de pelo o arreglos florales de cera, animales disecados o reliquias religiosas falsas y bolas de nieve, una evolución del pisapapeles de cristal decorativo. ¿Qué tipo de objetos eran esos objetos de cristal particulares que Benjamin coleccionaba y que, como relata Adorno, figuraban entre sus pertenencias favoritas? (Adorno, 1963, p. 237).

En su breve artículo sobre las cosas en botellas, Benjamin cita un comentario de Franz Glück sobre Adolf Loos. Al leer la queja de Goethe contra los filisteos y los entendidos en arte que se agarran a los grabados o relieves que están examinando, Loos concluyó que todo lo que se puede tocar no puede ser una obra de arte y, a la inversa, que todo lo que es una obra de arte debe ser retirado del acceso. La extensión típicamente contraria de Benjamin del pensamiento se pregunta entonces si estos objetos bajo el cristal son, por lo tanto, obras de arte, “porque han sido colocados fuera del alcance” (Benjamin, 1999a, p. 554). Esta pizca de intuición conduce al núcleo de las ideas de Benjamin, tal como se expusieron de manera más famosa en su ensayo de la década de 1930 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 2003).

En la época de la producción en masa, los artefactos culturales se encuentran con el espectador a medio camino, metafórica y realmente. Salen de los nichos oscuros de las catedrales, abandonan la galería, se liberan del cautiverio del tiempo y el espacio singulares para entrar en la órbita del espectador. En forma reproducida, las obras de arte pueden ser agarradas con la mano del espectador. Como películas, los ritmos y el entorno frenéticos y entrecortados que representan son familiares para los espectadores de su

vida cotidiana tecnologizada y urbana, por lo que pueden ser fácilmente aprehendidos o, para decirlo de otra manera, comprendidos. Estos objetos, apropiables por las masas, no son obras de arte, sino formas de cultura democráticamente manipulables, cosas posteriores al arte y, como tales, prefiguraciones de una nueva era política. ¿Es la escena contemplativa cubierta de vidrio una obra de arte porque se retira del tacto? ¿O está ahí para ser agarrada como un objeto, un pequeño mundo tomado con la mano? ¿Es la bola de nieve, en efecto, un objeto tan cargado para Benjamin porque es y no es, al mismo tiempo, distante y cercano, un objeto que marca la cúspide entre el arte y el no-arte?

No es de extrañar que las bolas de nieve, que suelen ser el epítome del *kitsch*, sean el centro de una controversia sobre su definición y valor estéticos, ya que todo lo que las rodea suscita contradicciones o dialécticas. La bola de nieve contiene un mundo bajo un cristal o, más tarde, bajo un plástico transparente. Como tal, la escena que contiene es intocable, pero la bola en sí existe precisamente para ser agarrada con la mano. La mano se ajusta cuidadosamente a sus contornos redondeados u ovalados para sacudir la escena en miniatura, de modo que los copos de nieve artificiales, ya sean de hueso, arroz, maíz, poliestireno o purpurina, se hundan lentamente en el agua, enriquecidos con glicol y tal vez agentes anticongelantes y antialgas. La bola de nieve cobra vida propiamente dicha solo cuando está completamente llena de un líquido que se vuelve invisible y funciona únicamente como un medio para impedir y transportar los copos de nieve hasta que se asientan. Después de sacudirla, es como si la vida hubiera entrado de repente y luego se hubiera esfumado de nuevo.

Para Adorno, los globos de cristal contienen la *nature morte*, la naturaleza muerta, la vida muerta. Para Benjamin, su atractivo era similar al de otros “componentes

petrificados, congelados u obsoletos de la cultura”, como los fósiles o las plantas de los herbarios. Benjamin se sentía atraído por todo aquello que se había despojado de cualquier rastro de “vida hogareña” (Adorno, 1963, p. 237). La bola de nieve presentaba una imagen del estancamiento petrificado que es la modernidad industrial. Su microcosmos contiene solo a los muertos, a los arruinados, a los perdidos. Como tal, tal vez se pudiera extraer de ella un hilo de esperanza: imita la negatividad del mundo más amplio que habitamos y, por eso, para el teórico literario Paul Szondi, el énfasis estaba, por el contrario, en la congelación de la imagen; para Benjamin, era una escena de vida, no de muerte. Denominó a las bolas de nieve “relicarios”, que proporcionan una forma de refugio. Como tales, parecen preservar algo, una escena o un acontecimiento, para el futuro. Por esta razón, las asoció con las escenas de memorias en miniatura de Benjamin que capturan momentos de “esperanza en el pasado” y los transportan al futuro (Szondi, 1978, pp. 500-501). El sentimiento de Szondi se puede expresar en una versión más sentimental: la bola de nieve circula comercialmente como *souvenir* o recuerdo. Se supone que captura un instante para revivirlo para siempre en la memoria, un momento que obliga al espectador a expresar, como el Fausto de Goethe, “*verweile doch, Du bist so schön*”, “quédate un rato, eres tan hermosa”.

¿Podría la bola de nieve fascinar a Benjamin porque modela un principio activo en la concepción que él tiene de la modernidad? De vez en cuando, cuando un ser humano la agarra, la bola de nieve representa el momento del temblor o la destrucción: *Erschütterung*. La modernidad es simplemente esta sacudida, esta destrucción de lo que había antes — técnicas, ideologías, costumbres— y la imposición de un nuevo período en el que el cambio es la única constante. Benjamin utiliza el término en su declaración programática sobre el arte en la nueva época de la reproducibilidad

técnica. La reproducibilidad técnica en el arte y la ampliación del acceso a los artefactos culturales a través de la reproducción conducen a una “tremenda destrucción de todo lo que se ha transmitido previamente: una destrucción de la tradición que es el anverso de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad” (*zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten - einer Erschütterung der Tradition, die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist*) (Benjamin, 2003, p.104)². El movimiento dentro de la bola de nieve es una ilustración del derrocamiento de los valores establecidos y presenta un momento, una posibilidad de cambio brevemente vislumbrada. Como tal, proporciona un emblema de la estética del cambio de Benjamin. La estética de Benjamin —como se ejemplifica en este objeto— es una estética transformada, mediante la cual elimina o derriba las jerarquías de valores al hacer que un objeto *kitsch* sea filosóficamente legible. Su enfoque estético también se centra en un objeto que temáticamente imagina el cambio como preludio del tan esperado cambio cósmico más amplio.

Materiales y transformación

La estética de Walter Benjamin permite extraer significados filosóficos y políticos de objetos *kitsch*, efímeros o desechables. Hay pocas cosas más transitorias y desechables que el periódico diario. Es en este punto en el que me gustaría centrarme para explorar, desde un punto de vista benjaminiano, la estética del cambio en la modernidad.

Desde 1905 hasta 1913, con un breve resurgimiento a mediados de la década de 1920, la tira cómica de McCay, *Little Nemo in Slumberland*, investigó la fantasía y la ansiedad urbanas en una época de rápidos cambios (McCay, 1997). A través del concepto de un niño soñando, cada tira

² Traducción ligeramente modificada (*Nota de la autora.*)

semanal abre una vía hacia lo que podría denominarse el “inconsciente tecnológico”. Las aventuras del pequeño Nemo tienen lugar en un cosmos dramático, donde son visibles elementos de la Nueva York contemporánea, así como la transmutación de estos elementos en formas oníricas y de pesadilla. Las historias incluyen características extrañas, como ser perseguido por edificios altos o humanos que se encogen en medio de grandes estructuras urbanas. A veces, los humanos crecen hasta alcanzar proporciones inmensas y se descontrolan, dañando los edificios. Nueva York y sus edificios, sus calles, muelles, ríos y callejones, son participantes activos en las tramas. Nueva York, o el espacio de la ciudad supermoderna, se revela en la tira cómica como un lugar de ansiedad moderna sobre el espacio urbano, una inquietud generada por el entorno construido, con su monstruoso poder para aplastar, oprimir y dañar. Este entorno, en el que se encuentra el dibujante, es, en efecto, nuevo y está cambiando rápidamente. Aquí, en la Nueva York de las primeras décadas del siglo XX, se vendían o alquilaban terrenos, como parte de grandes especulaciones, y se construían edificios a gran velocidad, lo que provocaba terremotos que retumbaban en toda la ciudad. Y así, a veces, los humanos pueden igualar la fuerza de la naturaleza en su devastadora reorganización de los paisajes.

En las viñetas de Slumberland, la casa y todos los demás edificios, a menudo edificios de Estado, palacios de cristal, palacios de hielo, elaborados salones de banquetes y salones de baile, se enfrentan al grupo de aventureros como lugares de confusión y peligro. Estos espacios arquitectónicos son enemigos, distopías, así como lugares de posibilidad y juego y, a veces, de una belleza increíble. Por más horrorosa que sea, debido a sus repeticiones, semana tras semana, la ciudad de la tira cómica de McCay presenta la ciudad como un “*Spielraum*”, un lugar de juego, con

espacio para maniobrar o, como dice la traducción principal del término de Benjamin, “un vasto e insospechado campo de acción” (Benjamin, 2003, p. 117). La ciudad de las tiras cómicas puede reinventarse y recombinarse infinitamente. La transformación siempre puede volver a transformarse. Las tiras cómicas de McCay ofrecen visiones de un inconsciente social de la modernidad tal como está en formación: el significado de las ciudades, el alcance del cosmos, los usos de la tecnología, las discrepancias entre los sueños y la vida consciente. El pequeño Nemo y sus amigos son sin duda aventureros en un paisaje mundial en ruinas y en proceso de reformulación.

Si los entornos fantásticos de McCay son de rápida transformación, no sorprende que sus estructuras estén construidas recurrentemente con materiales que en su propia sustancia indican transformación, cambios de estado, fragmentación, reconstitución y fragilidad: hielo y vidrio. A menudo, el pequeño Nemo se encuentra en reinos helados y nevados. El hielo y la nieve son fríos: generan condiciones opuestas a la cómoda cama de un niño burgués acurrucado bajo sus mantas. Y, sin embargo, la nieve también cubre la Tierra. Donde hay nieve y hielo, hay opuestos en acción, por eso se ofrece a la ensoñación utópica, porque donde hay oposición hay dinamismo, movilidad, movimiento y transformación. Bajo la nieve, el color se extingue por la blancura. La rugosidad se superpone a la suavidad del hielo. Y, además, el hielo y la nieve están hechos de agua. El fluido, el fluido de fluidos, se congela en cristales. Lo que siempre estaba en movimiento se vuelve inmóvil, hasta que se derrite de nuevo en agua. Los cristales de hielo son lo inmovilizado que es dinámico a través de su interacción con el medio ambiente. El hielo es, por lo tanto, una forma transitoria, es decir, no una forma en absoluto, ya que siempre tiende a volverse informe de nuevo. Hay algo

materialmente presente en la constitución del hielo que le permite anexarse a poderosas fantasías de transformación.

Así como la historia del pequeño Nemo se desvanece cada semana, así como el sueño se desvanece al despertar, la arquitectura del Palacio de Hielo de Jack Frost —visitado en varios episodios y descrito por un personaje como el “lugar más grandioso” jamás visto— también se desvanece: el edificio se convierte en un simple recuerdo. O, de hecho, en lugar de derretirse, se hace añicos. En un momento dado, cuando Flip se desliza sin control por el suelo y choca con el corpulento Sr. Sleet, la escalera se hace añicos. Parte de la materialidad del hielo es su propensión no solo a derretirse, sino a romperse. En este sentido, en 1905, el pequeño Nemo visita un palacio de cristal donde todos los habitantes están hechos de cristal. Tras despertarse en su habitación y dejar la cama, descubre que su dormitorio se ha convertido en una cueva de cristal. El pequeño Nemo, curioso, entra en la cueva y se encuentra con Bulzubb, quien le dice que la cueva y todos sus habitantes están hechos de cristal. El pequeño Nemo conoce a la reina Crystalette, que debe guiar al niño a Slumberland. El pequeño Nemo queda cautivado por la belleza de la reina y se enamora de inmediato. Intenta abrazarla mientras avanzan por una avenida resplandeciente hacia Slumberland y los guardias intervienen. Pero el enamoramiento del pequeño Nemo es tan fuerte que no puede evitar agarrarla. Ella se hace añicos. Su escolta se desmaya y tira al suelo a todas las demás personas. El pequeño Nemo se enfrenta a una habitación llena de fragmentos. El “séquito adornado con lentejuelas y joyas ahora era un montón de astillas, una masa de fragmentos irregulares”.

Estos entornos cristalinos son frágiles, y su frágil insostenibilidad contribuye sin duda a su belleza. Esta fragilidad tiene su origen material: el hielo y la nieve se derriten, el vidrio y el hielo se rompen. Esta consecuencia material

se refleja en las historias, pues los estados oníricos de Nemo —de frío, asfixia, inquietud— suelen verse estimulados físicamente por una manta que se desliza de su cuerpo o sobre su cabeza, por un exceso en la cena o por un ruido del exterior. Pero la fragilidad y la fugacidad de los entornos que Nemo explora no tienen su origen solo en lo material, sino también en lo social. En lo que respecta al vidrio, esos momentos iniciales del siglo XX fueron una época en la que algunas de las estructuras de vidrio que la gente conocía y que tenían afinidad con los palacios que Nemo explora —como las arcadas, los palmerales y los cobertizos de trenes— se estaban volviendo decididamente históricas, del pasado, cayendo en la ruina, el desuso o lo anticuado. Han pasado casi 100 años desde la creación de la primera galería comercial en Londres, construida en cristal para la venta de joyas brillantes, y 70 años —toda una vida— desde la construcción de la primera Palm House, un contenedor de vidrio y hierro de formas naturales desplazadas. Estos palacios de cristal se estaban desintegrando, imaginativa y realmente, derritiéndose en la memoria o desgarrados por los procesos de modernización de la ciudad.

El hielo en la arquitectura también había tenido su momento. Las franjas del Palacio de Hielo de McCay aparecen al final de una época de palacios de hielo construidos en Norteamérica. Una forma arquitectónica se cuele en la historia y la memoria. ¿Qué eran los palacios de hielo? Eran intentos de aprovechar un clima extremadamente frío. Eran hazañas extraordinarias de construcción. Eran la pieza central de los carnavales de invierno en Ottawa y Quebec y St. Paul's, Minnesota. El primero de ellos apareció en 1883 en Montreal. De escala modesta, era hermoso y alentó la construcción de estructuras más grandes en los años posteriores. Durante unos años, estos palacios extraordinarios aparecieron en los climas fríos del norte, cada

uno superando al anterior en tamaño y espectacularidad: una casa de alabastro durante el día se convertía en un palacio de cristal por la noche, hasta que se derretía nuevamente. Los palacios de hielo atraían a miles de visitantes, que se maravillaban con su inmensidad, belleza y hábil construcción. Había otras atracciones como pistas de patinaje sobre hielo, esculturas de hielo y laberintos de hielo. Estas estructuras y los carnavales asociados a ellas fueron el motor de la creación de industrias de ocio y turismo en ciudades que tenían poco más que ofrecer, sobre todo en invierno. Una ola de inviernos más cálidos hizo que los palacios de hielo ya no fueran posibles en la primera década del siglo.

También cabe señalar que en el mismo período en el que McCay utiliza estos elementos con efectos fantásticos en sus tiras cómicas, arquitectos visionarios y utópicos construyeron ciudades enteras de cristal y hielo, en su imaginación y en sus cuadernos de dibujo. Es como si se liberara de las garras de la muerte en el momento de su muerte, para renacer. Estos arquitectos y sus proyectos podrían iluminarse de manera útil a través de las lentes de su contemporáneo Walter Benjamin, en la medida en que sus construcciones utópicas están dirigidas a evaluar y promover el cambio social a través de consideraciones estéticas de la tecnología.

Los elogios utópicos a la frágil belleza del vidrio y del hielo —y no solo su reflejo de las sociabilidades revolucionarias sino también su generación de ellas— encontraron expresión, en forma fantástica, en el panfleto de Paul Scheerbart “Arquitectura de vidrio” de 1914 y en “Arquitectura alpina” de Bruno Taut de 1919 (Sharp, 1972). Scheerbart, que era uno de los escritores favoritos de Benjamin, era un autor de ciencia ficción y teórico de la

arquitectura³. En sus escritos sobre la arquitectura del vidrio, Scheerbart hizo del vidrio el portador de una nueva moralidad. El vidrio de las ventanas es cristalino. Su carácter cristalino representa la forma absoluta, la perfección y la completitud de los materiales. Su fragilidad se convierte en un rasgo moral: se rompe, en lugar de doblarse como el metal u otras sustancias. Es lo contrario de la piedra y el ladrillo. Estos dos son como revestimientos duros, impenetrables, bloqueantes, como una coraza o una armadura, que impiden el paso del mundo. Mediante una combinación de luz, color y vidrio —así como agua, un aliado natural del vidrio, piensa Scheerbart— la vida moderna podría transformarse; de hecho, se produciría una época de paz y armonía mundiales una vez que el vidrio estuviera en todas partes. Se trata de una utopía, sin duda, pero que podría tambalearse en su realización. El panfleto de Scheerbart está dedicado a Bruno Taut, iniciador de las cartas de la “cadena de cristal”, que en el año de la publicación de Scheerbart había diseñado el Pabellón de Cristal de brillantes colores en la Exposición del Werkbund en Colonia con una cúpula prismática de 14 lados y una escalera de bloques de cristal —que a su vez estaba dedicado a Scheerbart y decorado con sus lemas: Los lemas de Scheerbart incluían joyas como: “EL VIDRIO COLOREADO DESTROYE EL ODIO”, “SIN UN PALACIO DE CRISTAL LA VIDA ES UNA CARGA” y “EL VIDRIO NOS TRAE LA NUEVA ERA; LA CULTURA DEL LADRILLO SOLO HACE DAÑO”.

El panfleto de Taut, “Arquitectura alpina”, se componía de dibujos y palabras manuscritas en varias partes. Las tres primeras partes tratan de las Casas de Cristal, estructuras inmensas y laberínticas. La Casa de Cristal está construida enteramente de vidrio, vidrio coloreado, construida en la

³ Walter Benjamin lo consideró su escritor favorito en una entrevista para un periódico soviético en Moscú en 1926.

región de los campos de nieve y los glaciares, un “templo del silencio”, que brilla al sol y gira a la luz. No es la “corona de la ciudad”, porque: “La arquitectura y el vapor de las ciudades siguen siendo antítesis irreconciliables” y la arquitectura no puede “utilizarse”, sino que debe dedicarse al deleite. La sublimidad generada por la Casa de Cristal no se limita a ella. Si las montañas eran el lugar tradicional para la experiencia de la sublimidad kantiana, esto no impidió que Taut imaginara que se las podía convertir en algo más maravilloso, de ahí su embellecimiento.

Los constructores de vidrio utópicos formaron el grupo marginal lunático de la “Cadena del Vidrio” de 1919-1920. Le Corbusier, en esos años, desvió el vidrio hacia otros usos, corporativos y privados. Al hacerlo, tradujo la confusión y la ilusión del vidrio en espacios industriales modernos y legibles que solo son superficialmente transparentes. Como dijo Walter Gropius en 1926, la arquitectura de vidrio que era una utopía poética se convierte en una realidad sin restricciones (Gropius, 1988). Peter Behrens, Walter Gropius y Adolf Meyer diseñaron fábricas de vidrio, pero el referente no era la magia, el resplandor y la belleza, sino más bien un imperativo político-social recién surgido: la idea de transparencia, que se entiende por racionalidad. Hay una cierta historia de decadencia aquí, en su presentación por el principal intérprete de Los pasajes, Walter Benjamin. Es una historia de cómo, para el siglo XX, los pasajes de hierro y vidrio se convirtieron en una “forma hueca”, llena de los escombros de las promesas incumplidas del fetiche de la mercancía (Benjamin, 1999b, p. 546). Pero, igualmente, el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin presenta todo esto como una liberación potencial que simplemente aún no se ha actualizado. Benjamin está convencido de que el vidrio y el hierro de los pasajes eran una forma de arquitectura, o una forma de vida, que llegó demasiado pronto. Escribe sobre el “vidrio adelantado a su

tiempo, el hierro prematuro". Y estos edificios —soportales, jardines de invierno y estaciones de ferrocarril— afirma, "han dejado paso hace mucho tiempo al hangar" (Benjamin, 1999b, p. 873). El cambio potencial ilustrado y representado en los edificios utópicos de cristal y hielo no se traduce en la realidad. La tira cómica de Winsor McCay también logró preimaginar las fuerzas que frustrarían ese cambio.

El Palacio de Hielo de Jack Frost en Slumberland sufre una transformación abrupta después de varios episodios. Nemo y sus amigos llegan al Palacio y contemplan el hermoso jardín helado de Jack Frost, cuando, de repente, llega una camioneta. Es la Compañía de Hielo High Price, con sus trabajadores gritando "apártense del camino". Un equipo de hombres salta del camión y comienza a tallar el palacio en bloques de hielo y a subirlos a la camioneta. Todo lo que queda en el episodio de la semana siguiente son algunos parches de hielo flotantes, sobre uno de los cuales están Nemo y sus amigos, a la deriva en un mundo moderno sobre el que no tienen control. Las relaciones de mercancías rompen el hielo. El valor de uso —y el valor estético— se convierte en valor de cambio.

Las tiras cómicas de McCay, en su capacidad de absorber el potencial y el desequilibrio urbanos y tecnológicos, pronostican algunas de las trayectorias no solo de la arquitectura y sus materiales, sino también de las personas movilizadas dentro de la ciudad. Las distopías concretas de la vida cotidiana bajo el capitalismo en avance se imaginan temáticamente, así como de manera repetitiva, cada vez que Nemo despierta a la realidad de sus guardianes represivos al final de la historia. Nueva York —el lugar de trabajo de McCay— resulta ser una distopía hacia la que se dirige la modernidad. La sintonía estética de Benjamin con lo desechable y lo efímero permite que esta marginalia, antaño muy querida, sea saqueada en busca de su futuro,

incluso de aquellos que aún están por surgir. Los cambios inmanentes a la actualidad se cartografiaban en las mezclas de materiales populares, al igual que los futuros potenciales. En el análisis de Benjamin, estos coágulos de *kitsch* y maíz absorben los sueños, los deseos y las aspiraciones sociales, todo lo que deseábamos no tener que experimentar y todo lo que deseábamos que existiera.

Nemo —el nombre significa nadie— es un pequeño niño burgués de unos seis años, cuyas fantasías de viajes a través de regiones y hacia los espacios ocultos de las ciudades aparecen justo después de las de otro niño burgués, cuyas fantasías infantiles de viajes y ciudades quedan registradas más tarde en sus memorias de Berlín. Estas memorias de Berlín son las de Walter Benjamin de la década de 1930 y se titulan *Crónica de Berlín* e *Infancia en Berlín hacia 1900* (Benjamin, 1999a, 2003). El mundo de la ciudad fue vislumbrado por un niño ávido de experiencias. Encontró experiencias, momentos de intensificación, en rincones extraños. En sus memorias de Berlín, un espacio urbano arquitectónico se impregna de temporalidades que lo extienden hacia su futuro, que ya era el pasado o el presente de Benjamin en el momento de escribir: algunas cosas que solo se intuían vagamente habían surgido, pero que ya podían percibirse en las formas y sombras de los rincones de la ciudad. El procedimiento de Benjamin en sus textos históricos es una *Aktualisierung*, una actualización. Como la bola de nieve que cobra nueva vida, sus visitas a la historia —ya sea en la forma de su propia infancia o de las arcadas del París del siglo XIX— presentan precisamente ese resplandor en el presente: algo petrificado en el consenso vuelve a despertar de un estado onírico. Las viñetas de Benjamin evocan nodos climáticos del pasado —combinación de presiones y tendencias, esperanzas y presagios— que llegaron a dar forma a futuros sociales colectivos y permitieron captar esperanzas prematuras, así como los ominosos

desarrollos de la actualidad. Un lugar o un momento puede no ser comprendido en su totalidad en el momento, pero el estudio de su representación gráfica posterior pone al descubierto la densa red de conexiones que ha producido el ahora. Reproducirlo en el presente fue reanimar las redes sociales e históricas que lo trajeron a la existencia e impidieron que se desarrollaran otras historias. Hay mucho en esta descripción de las viñetas que coincide con la idea de Benjamin sobre las tecnologías fotográficas y su acceso a un inconsciente óptico: la exportación de constelaciones pasadas al presente con fines de conocimiento social, la exposición de la ausencia y la pérdida, así como de lo que se registra en la placa de la memoria y pasa a través del tiempo.

Destrucción y estética

A finales de la década de 1920, Walter Benjamin sostuvo que las nuevas tecnologías del entretenimiento, en concreto las tecnologías del cine, la animación y la fotografía, podían sacar a la luz fuerzas invisibles y hacerlas conscientes. En 1927, en defensa de la película de Sergei Eisenstein *El acorazado Potemkin* y de las historietas estadounidenses, Benjamin identificó cómo la cultura tecnológica afecta —produce o reproduce— la conciencia.

Podemos decir con certeza que con el cine surge un nuevo reino de la conciencia. En pocas palabras, el cine es el prisma en el que los espacios del entorno inmediato —los espacios en los que la gente vive, practica sus pasatiempos y disfruta de su ocio— se abren ante sus ojos de una manera comprensible, significativa y apasionada. En sí mismos, estas oficinas, habitaciones amuebladas, salones, calles de la gran ciudad, estaciones y fábricas son feas, incomprensibles y desesperanzadamente tristes. O más bien lo eran, y parecían serlo, hasta la llegada del cine. El cine hizo estallar entonces todo este mundo-prisión con la dinamita de sus fracciones de segundo, de modo que ahora

podemos emprender largos viajes de aventura entre sus ruinas ampliamente dispersas (Benjamin, 1999a, p. 17).

El mundo se “abre” y los espectadores salen con un conocimiento mejorado de la estructura de la realidad a través de la exposición a la mirada superperceptiva y analítica de la película, así como al aluvión de técnicas de montaje que desmenuzan el espacio fílmico. El cine detona un “mundo-prisión”. Los espectadores penetran en los secretos contenidos incluso en la realidad más ordinaria, una vez que se ha fracturado en fragmentos. A los viajeros aventureros se les ofrece una multitud de viajes a través de ruinas ampliamente diseminadas en un mundo que se ha vuelto antifísico. La dinamita de la fracción de segundo hace estallar este mundo. El espacio se expande y se encoge mediante el montaje, mientras que el tiempo se estira y se contrae mediante bucles temporales. Las caricaturas y las tiras cómicas dan por sentado tal antifísica. Benjamin dice que este cosmos de física detonada necesita a Mickey Mouse como ocupante, ya que su función es curativa. Esta es otra forma de abordar el mundo bajo el cristal. El mundo representado en el cine es un mundo visto a través del cristal de la lente. Ese ojo mecánico selecciona escenas para una concentración y un enfoque particulares, y hace algo con ellas, como en el “*Panopticon*: no solo se ve todo, sino que se ve de todas las maneras posibles”.

La imagen de la realidad que el concepto de cine y fotografía de Benjamin trae consigo puede ser una imagen, pero es una imagen con profundidad, no una superficie. Se puede cortar. Se monta, un término importado del mundo de la ingeniería y la arquitectura y que se presentó, en los años en torno a la Primera Guerra Mundial, a través de las ambiciosas y más o menos fantásticas teorías y prácticas de la cadena de cristal de Bruno Taut o la teoría de la arquitectura de vidrio de Paul Scheerbart, entre otras, como el ámbito primario para la exploración utópica y la

construcción de nuevos mundos. El experimento arquitectónico, como el montaje, permitió posibilidades revisadas de habitar el espacio, de interactuar socialmente y de experimentar la belleza. Para Benjamin, todas las artes culminan en la arquitectura: la obra moderna de la cultura, como el cine y la fotografía, encuentra su modelo en la arquitectura, en sí misma un espacio penetrable que se experimenta a través de la recepción colectiva y “táctil” (Benjamin, 2003, p. 120). Con sus referentes arquitectónicos, táctiles y colectivos, la obra montada reinventó todo: el espacio en el que existe la obra de arte —accesible de alguna manera—, los materiales de los que podría estar hecha —diversos e incluso materiales de desecho—, las relaciones entre los diversos modos de arte —intermediales y no jerárquicas—, la relación de las partes dentro de la obra de arte —disyuntiva— y la relación entre el espectador y la obra de arte, el productor artístico y la audiencia del arte —dinámica, anticontemplativa, interactiva—. El mundo de las imágenes del cine, la fotografía y el cómic —cada uno de ellos segmentando y recomblando aspectos del mundo— parece especialmente adaptado a la dinámica del cambio. Además, se señala que el cambio no es un proceso pasivo, un desplazamiento inevitable y eterno, sino algo que los seres humanos hacen al mundo y a las relaciones sociales, a las tecnologías, etc., actuando en circunstancias específicas. Este es el objetivo de la estética de Benjamin, que otorga un papel específico al espectador, que entra en los mundos de imágenes expuestos y los vuelve a ensamblar imaginativamente. El uso del hielo y el vidrio en este ensayo ha servido simplemente para subrayar la naturaleza transitoria, frágil y destructible del mundo en el que vivimos.

Referencias

- Adorno, Th. W. (1963). *Charakteristik Walter Benjamins. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Benjamin, W. (1999a). *Selected Writings: Volume 2:2, 1931-1934*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999b). *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2003). *Selected Writings: Volume 3, 1935-1938*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gropius, W. (1988). Glasbau, *Die Bauzeitung* 23 (1926). Probst, H. & Schädlich, C. (Hrsg.). *Walter Gropius, Vol. 3, Ausgewählte Schriften*. Ernst & Sohn, 103-136.
- Lukács, G. (1980). Realism in the Balance. Jameson, F. (Ed.). *Aesthetics and Politics*. Verso, 28-59.
- McCay, W. (1997). *Best of Little Nemo in Slumberland*. Stewart, Tabori, & Chang.
- Sharp, D. (Ed.). (1972). *Paul Scheerbart, Bruno Taut, Glass Architecture/Alpine Architecture*. Praeger Publishers.
- Szondi, P. (1978). Hope in the Past. On Walter Benjamin. *Critical Inquiry*, 4(3), 491-506.

El giro copernicano en el tratamiento del pasado: Benjamin y la memoria de lo no-acaecido

Germán Aristizábal Jara
Fundación Universitaria Los Libertadores

Sergio Bedoya Cortés
Universidad Libre

La historia no es solo una ciencia, sino no menos una forma de rememoración. Lo que la ciencia ha “establecido”, puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor) algo inconcluso.

—Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*.



Frío estudio del desastre, Los Carpinteros (2005)

Frío estudio del desastre es una obra del colectivo de artistas cubano llamado “Los Carpinteros”. Se trata de una obra que presenta el momento exacto de la explosión de una pared hecha de cemento y bloques de hormigón. Los fragmentos de pared aparecen suspendidos gracias a unos hilos finos que recrean el momento del desastre, en el cual los pedazos están volando en todas las direcciones. Esta obra de arte es sumamente poderosa porque evidencia la destrucción que acecha siempre a lo estable. Incluso una pared que parecía perfectamente articulada y sin ningún tipo de fisura (como presumiblemente era la pared antes del momento de explosión) puede fragmentarse en cualquier momento. Una de las múltiples funciones del arte es justamente la interrupción de los bloques de sentido cerrados; en otras palabras, el agrietamiento del sentido lineal y el poner de relieve la importancia de la diferencia, incluso sobre la unidad o la identidad. *Frío estudio del desastre* es una obra que podría llamarse benjaminiana de alguna

manera. No es otro que Walter Benjamin quien rompe el edificio bien conformado de la disciplina histórica y hace estallar el *continuum* del tiempo. Sus *Tesis sobre el concepto de historia* a menudo han sido representadas como un giro copernicano hacia la memoria. No obstante, les cabría mejor el rótulo de una especie de “explosión” a la forma en que tradicionalmente entendemos el pasado y nos relacionamos con él. Para el autor alemán, el pasado, lejos de ser una construcción unitaria y cerrada, se representa más bien como una ruina que debe dinamitarse con el fin de sacudir e interrumpir el curso del tiempo. *Frío estudio del desastre* es el momento o uno de los momentos de dicha sacudida.

El presente escrito aborda la revolución teórica de Walter Benjamin —aunque no solo teórica, tal como veremos más adelante— en su acercamiento al pasado. Por lo menos dos momentos son claves en dicho movimiento intempestivo: en primer lugar, es clave el paso de la historia a la memoria, en el cual salen a relucir todas las críticas que en diversos momentos Benjamin le hace al historicismo; en segundo lugar, es clave el paso de la memoria de lo acontecido a la memoria de lo no-acaecido, lo cual representa una revolución no solo en el objeto sino en la forma de abordar aquellas grietas y aquellas ausencias del pasado. Estos dos momentos claves en la comprensión de la revolución benjaminiana nos permiten exponer lo agujereado y lo resquebrajado al interior de la construcción pretendidamente incólume de la experiencia histórica. Después del momento de la explosión, perfectamente capturado por *Frío estudio del desastre*, no hay forma de volver atrás y recaer en las fantasías de una unidad sin grietas o agujeros. Para el autor berlinés el pasado está repleto de agujeros y ausencias que no se pueden rellenar con nada. Reconocer los agujeros y las ausencias no solo (y no primordialmente) es cuestión

epistemológica; también se trata de una cuestión ética y política de crucial importancia.

El paso de la historia a la memoria: la crítica al historicismo

En las *Tesis sobre el concepto de historia* Walter Benjamin afila su mirada crítica específicamente hacia lo que repetidamente llama “historicismo” (Sarlo, 2000). Más que una discusión teórica exhaustiva, se trata de la crítica de ciertos presupuestos que determinan la forma en que se ha construido la relación con el pasado. Algunos de estos presupuestos son teóricos, pero todos tienen una especial importancia práctica y existencial en un sentido amplio. Por lo menos hay cinco presupuestos que se discutirán en lo subsecuente y permitirán comprender el paso de la historia a la memoria en Benjamin: primero, la objetividad; segundo, la cuestión del sujeto; tercero, la historia solo con un interés teórico; cuarto, el relato único; quinto, la idea de progreso. Estos cinco presupuestos marcan la relación con el pasado de la que Benjamin pretende distanciarse de forma consciente. Al mismo tiempo dicha discusión allana un camino importante para comprender la apuesta benjaminiana por la memoria.

La cuestión de la objetividad

El ideal de objetividad ha sido una de las principales banderas de la apuesta científica para estudiar la realidad. Puede entenderse como la aspiración a que el sujeto que emprende la investigación de un aspecto de la realidad no interponga su subjetividad en el objeto estudiado. Tal como afirma Alberto Cupani en su artículo titulado “Acerca de la vigencia del ideal de objetividad científica”: “La objetividad se refiere a la aspiración de la ciencia a corresponder al objeto que investiga, mediante procedimientos colectivamente aceptados por los científicos y a

condición de evitar la influencia de factores subjetivos” (Cupani, 2011). El ideal de objetividad asume una separación entre el sujeto-investigador y objeto-investigado. La meta consiste en dar cuenta del objeto “tal como este es”, con independencia de su relación con el sujeto. Si el sujeto-investigador modifica el objeto-investigado entonces ya no estaríamos dando cuenta del objeto en sí mismo, sino del objeto modificado por el sujeto. El ideal científico de objetividad pretende, como bien afirma de manera satírica Hegel (2022) en la introducción de la *Fenomenología del Espíritu*, tomar el objeto con unas pinzas que impidan que la subjetividad del investigador “arruine” la objetividad de lo investigado. El conocimiento se determina como un instrumento para apoderarse de la verdad externa al sujeto. Este prejuicio (en el sentido de juicio previo no-contrastado) ha sido común a gran parte de las prácticas científicas en el estudio de la naturaleza. También ha sido un prejuicio que ha determinado gran parte de las ciencias sociales, al menos en sus inicios positivistas. La historia como disciplina del conocimiento no está exenta de este prejuicio al momento de investigar su objeto de estudio. En ese sentido, la aspiración del historicismo es poder dar cuenta, de forma fidedigna, de un hecho histórico fijo. Con este propósito en mente la historia busca fuentes que permitan documentar los hechos “tal como realmente sucedieron”. Como afirma Reyes Mate (2006) en la interpretación de la decimosexta *Tesis*:

el historicismo —que es, no lo olvidemos, la ideología dominante en la lectura del pasado tanto entre los historiadores como entre los demás mortales— podemos representarlo como una foto fija del pasado, siempre igual a sí mismo por mucho que cambie el sentido que cada visitante le da (p. 249).

Para el historicismo los hechos son objetivos y la imagen del pasado es rígida. La objetividad consiste en que le

historiador se apropie de ese pasado sin que se interponga su subjetividad. Tal como se afirma en *Medianoche en la historia*: “El objetivo del historiador sería, como decía Ranke contra Hegel, conocer el pasado como realmente ha sido. La historia es ciencia y, por eso, todo lo que no sea conocimiento riguroso de los hechos, no será historia” (Reyes Mate, 2006, p. 44). Se busca que el historiador se libere de todo prejuicio con el fin de que no se arruine la objetividad del hecho histórico y lograr hacer de la historia una ciencia. Para Benjamin este mismo asunto nada tiene que ver con la noción positivista e historicista de objetividad. Para el autor berlinés, la relación de la memoria con su objeto no es con un pasado fijo e inerte. De lo que se trata es de una relación dinámica entre un “pasado solicitante y un sujeto necesitante” (Reyes Mate, 2006, p. 112). Esta relación dinámica cambia tanto al sujeto como al pasado (objeto) mismo. Si hay, así sea tácita, alguna noción de objetividad en el pensamiento de Benjamin esta no podría considerarse como la no-intervención del sujeto. Por el contrario, el objeto ya está desde siempre afectado o mediado por el sujeto y viceversa¹. Es más, no solo se trata de una indefectible mediación entre sujeto y objeto, sino de una especie de mutua reciprocidad o de un encuentro necesario que nada tiene que ver con lo meramente teórico y mucho con la rendición y la realización de la justicia.

La cuestión del sujeto

En una discusión muy cercana a la del punto anterior, se espera que la objetividad sea alcanzada por el sujeto-investigador. No cualquiera puede acceder al objeto de investigación “tal y como este es”. Hay subjetividades que no

¹ En este punto coincidirían Benjamin y su gran amigo Adorno. En otro lugar se desarrolla con más detenimiento este punto en común entre Benjamin y Adorno. Allí se relaciona con la propuesta adorniana de una Dialéctica Negativa (Aristizábal, 2023).

pueden cumplir con el ideal de objetividad por lo menos por dos razones: por un lado, porque no tienen las herramientas conceptuales para reconstruir el objeto-investigado; por otro lado, porque hay subjetividades que han sido o están siendo afectadas por el hecho del cual se está tratando de dar cuenta. Por ejemplo, un revolucionario francés no podría dar cuenta de la Revolución Francesa porque está viviendo el hecho en carne propia. En ese sentido, la objetividad del acontecimiento estaría marrada por su filiación al movimiento histórico. El interés y la pasión que el revolucionario imprime en la lucha arruina la objetividad del hecho histórico.

Por tal motivo, se espera que el sujeto-investigador del hecho histórico esté en una posición en la cual el hecho no lo afecte directamente. Solo podría conocer un hecho histórico quien no lo esté viviendo en carne propia y sea capaz de dar cuenta de este a partir de fuentes contrastadas y fidedignas. Aún más, el sujeto-investigador idóneo es un sujeto que no imprime nada de su subjetividad en el objeto investigado. Es decir, un sujeto completamente desinteresado del devenir y el desenlace de los acontecimientos. Para Benjamin este presupuesto de un sujeto neutral y desinteresado es un absurdo. En la discusión en torno a la objetividad ya se ha hecho énfasis en que se trata de una relación entre un pasado que clama justicia y el encuentro con una subjetividad que pueda procurar la realización de la misma. Benjamin se posiciona a contracorriente de las tesis positivistas básicas para afirmar que el sujeto que tiene acceso a la verdad es el que sufre en la historia (Löwy, 2003). No es el sujeto privilegiado aquel que puede acceder a la verdad de lo acontecido; es el sujeto en peligro aquel que tiene una orientación hacia la redención del pasado truncado. En otras palabras, el sujeto no debe procurar su separación con el objeto en pro de una verdad "aséptica". Por el contrario, es en el peligro que se vive en primera

persona y en la relación permanente con ese pasado truncado que el sujeto puede acceder a la verdad, aunque no una meramente teórica (Andrade, 2018).

El interés exclusivamente teórico

Desde los albores de la modernidad no solo se abrió un hiato entre sujeto y objeto; también se separó la teoría y la praxis (Adorno, 2009). En ese sentido, la relación que se busca desde un acercamiento científico de la realidad es una aproximación exclusivamente teórica. Tal como se mencionó en el punto anterior, el sujeto-investigador no puede tener ningún interés o pasión al momento de considerar el objeto-investigado. Esto también incluye el hecho de que el sujeto no puede tener ningún interés por transformar el objeto-investigado a partir de la praxis. Esta es considerada como una de las múltiples formas en que la objetividad se daña o se altera.

Si hablamos específicamente del campo histórico, quien ha descrito mejor esta aspiración exclusivamente teórica para dar cuenta de lo acontecido es Friedrich Nietzsche (2009). En la intempestiva *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, el autor alemán denuncia que, desde una perspectiva exclusivamente teórica, la historia termina por convertirse en un artículo de lujo tal como lo es un adorno en una biblioteca. Esta metáfora condensa de una forma plástica esta tendencia a acercarnos al pasado para saber cómo “fue realmente”. Sin embargo, dicho acercamiento exclusivamente teórico, que podríamos pensar que conserva la objetividad del hecho al no pretender transformarlo, termina siendo un conocimiento que se acumula en una especie de anaquel. Se trata de un conocimiento que podríamos llamar “muerto” o “inerte” en la medida en que no nos aporta directamente a la vida y la experiencia. Nietzsche nos presenta, a lo largo de su obra, elementos para ayudar a desarticular esa escisión entre teoría y

praxis. En la *segunda intempestiva*, específicamente, existen elementos para entender la historia como una necesidad vital, y en ello Benjamin concuerda plenamente. La historia no puede ser como un artículo de lujo que tenemos “*por mor* del conocimiento”. El acercamiento al pasado es clave para entender lo que hemos sido como individuos, como sociedad y como humanidad (Nuzzo, 2012). No somos otra cosa que “aquellos que hemos sido”. De forma más patente, la historia no solo nos sirve para comprender nuestro pasado, también nos sirve para encarar de forma creativa nuestro presente y nuestro porvenir.

Las tesis de Benjamin no solo se acercan a la crítica del acercamiento a la historia con un afán meramente teórico y contemplativo, también avanzan hacia una dimensión práctica que apunta a la emancipación (Eagleton, 1998). En este punto Benjamin concuerda con la orientación práctica de un autor como Marx, quien deja claro en muchos lugares, que la filosofía debe superarse como mera interpretación del mundo para realizarse efectivamente². Por tanto, la memoria en Benjamin tiene una dimensión política ineludible³. El acercamiento a la historia no puede dejar intacto el pasado, debe tomar fuerzas de ese pasado con una orientación hacia la redención de las injusticias pasadas (Buck-Morss, 1995).

La historia como relato único

Deudora de los elementos epistemológicos anteriormente analizados, podemos decir que para la modernidad la

² Especialmente hace énfasis en la famosa onceava tesis sobre Feuerbach (Marx & Engels, 1970). Allí se pretende superar la comprensión meramente contemplativa de la filosofía en pro de una filosofía que se realiza en la historia.

³ La comprensión de la política que se pone en juego no es meramente electoral. Se trata de una comprensión amplia de ella según la cual se trata de un fenómeno transversal a la existencia humana.

verdad se enuncia en singular. Hablar de verdades, en plural, implicaría un relativismo que la modernidad quiere evadir a toda costa. Para un acercamiento científico-clásico la verdad es una y el sujeto-investigador tiene que encontrarla en un esfuerzo exclusivamente teórico y desinteresado. Si hablamos específicamente de la historia como disciplina, esta no puede supeditarse a las múltiples versiones que distintos sujetos tengan del hecho del cual se está intentando dar cuenta. El hecho debe contrastarse con las diversas fuentes y construirse entonces como un relato único y coherente consigo mismo.

Esta discusión no la aborda Benjamin de forma directa en las *Tesis sobre el concepto de historia*. Se puede evidenciar claramente en otro texto muy relevante para articular el sentido del concepto de memoria en el *corpus* benjaminiano: *El narrador*. Allí, Benjamin aborda elementos cruciales de la memoria presentados en una aparente discusión en torno diversos géneros literarios. Allí, la oposición principal se da entre la novela y la narración. La novela es representante directa del intento por crear un sentido único y coherente consigo. Por su parte, la narración se abre hacia un sentido plural que está expuesto a la ruptura y transformación permanente. Tal como afirma María del Rosario Acosta (2011) en su valiosa interpretación de *El narrador*:

Mientras la narración, en su relación estrecha con la oralidad, se mueve en una temporalidad discontinua y anacrónica, impregnada por las múltiples caras de una memoria [*Gedächtnis*] efímera... que habita en los intersticios, en los silencios, en las interrupciones propias del relato, la novela, con su "memoria eternizadora"... "lucha contra el poder del tiempo"... en una "representación de la plenitud de la vida"... cuyo centro es la búsqueda del sentido, de un sentido único que permita la "percepción de la unidad de la totalidad" (Acosta, 2011).

La novela encarna una tendencia a la construcción de un sentido único y totalizante. Si tenemos en cuenta que la historia (oficial) es una escritura de los vencedores, entonces podemos entender que la afirmación de un sentido único implica el silenciamiento de los vencidos en la historia. Por tal motivo, Benjamin habla de una “memoria eternizadora” que pretende hacer una construcción cerrada sobre sí, aparentemente sin grietas como sería la pared que refleja *Frío estudio del desastre* antes del momento de explosión. La narración, por su parte, es un arte que está en desuso, pero que cultiva una forma de memoria diferente. Una memoria que Benjamin llama efímera porque se abre a la multiplicidad de sentido y se expone a la contingencia del ejercicio de narración. No hay dos narraciones idénticas, porque cada narrador moldea lo narrado como el artesano moldea la vasija (Benjamin, 2010). Ese es precisamente el valor de la narración: el hecho de no claudicar ante versiones de lo acontecido que pretenden constituirse como la “versión oficial de los hechos”. La narración, y la memoria efímera que se cultiva en dicho arte, permiten luchar contra el espíritu del historicismo y abrir el espacio a las dislocaciones del sentido hegemónico.

La idea de progreso

La crítica a la idea de progreso es uno de los elementos centrales en las *Tesis sobre el concepto de historia*. Se trata de una visión en torno a la historia que se consolidó especialmente en la época ilustrada. La tesis básica de la comprensión de la historia a partir de la idea de progreso consiste en que el presente es necesariamente mejor que el pasado. Por extensión, el futuro se constituye como un punto de avance con respecto al presente. En ese sentido, la historia se representa, de una forma ingenua, como un constante avance que desprecia todo tiempo ulterior y vanagloria el futuro por contener un mayor progreso. Esta comprensión de la

historia a partir de la idea de progreso se asienta en la confianza hacia los desarrollos técnico-científicos, que prometen unas mejores condiciones de existencia para la humanidad (Tackels, 2010).

Un claro representante de esta ideología del progreso es Francis Bacon (1984), quien desarrolló en el *Novum Organum* esta tendencia que se popularizó posteriormente. Se trata de la conciencia más nítida, pero al mismo tiempo cínica, del prejuicio según el cual el dominio sobre la naturaleza representa una mejora en las condiciones de existencia para la propia humanidad. Al haber encontrado un método (científico) para estudiar sistemáticamente todos los fenómenos de la naturaleza, se ha encontrado entonces una especie de *santo grial*. El progreso estaría asegurado en la aplicación consistente de este método científico que promete desentrañar todos los secretos de una naturaleza desencantada.

La idea de progreso no solo se asienta en la comprensión —teórica— de los misterios de la naturaleza. Este aspecto solo tiene sentido si se puede dominar efectivamente dicha naturaleza desencantada. El dominio de la naturaleza implica la transformación del entorno para satisfacer las necesidades humanas y superar así el carácter extraño o ajeno de la naturaleza. En otras palabras, la consecuencia directa de la aplicación del método científico es la constitución de la industria con el afán de dominio sobre la naturaleza. Esta ideología del progreso contiene múltiples prejuicios que Benjamin critica a lo largo de las mencionadas *Tesis*.

En primer lugar, la ideología del progreso reproduce una comprensión lineal del tiempo en la cual no hay espacio para la ruptura. La historia no tendría entonces ningún tipo de cesura o corte: el presente se representa como una

extensión del pasado y el futuro sería una continuación del presente. En segundo lugar, la ideología del progreso representa el sentido histórico como un avance permanente. Tal como se recogió anteriormente, si se ha encontrado el santo grial para desentrañar los secretos de la naturaleza, entonces el avance está cifrado en la capacidad de aplicar sistemáticamente el método científico. Posteriormente, el conocimiento se traduce en poder y la naturaleza es explotada de forma directa y descarnada. El avance técnico-científico equivale al avance de la humanidad en su conjunto.

No obstante, Benjamin hace una crítica feroz a esta ideología del progreso tan popular en su época (Ferris, 2008). Se trata de un prejuicio que comparten ideologías políticas de muy diversa índole, que a menudo se representan como opuestas. El capitalismo es el principal abanderado de esta creencia irrestricta en el progreso. Todos los avances de la industria y el comercio se asientan perfectamente en esta ideología. Más inesperada es la relación de la ideología del progreso con dos corrientes políticas tan disímiles como lo son el fascismo y el socialismo de corte soviético. Por un lado, el fascismo ha sido interpretado como un fenómeno político retrógrado y opuesto completamente a la ideología del progreso. Ciertas expresiones o símbolos del fascismo pueden contribuir a dicha idea. Sin embargo, el fascismo representa la expresión máxima de una racionalidad instrumental que no solo busca un dominio eficiente de la naturaleza; también pretende un aprovechamiento de los cuerpos humanos considerados como dispensables o infra-humanos. Autores como Agamben (2002) han denunciado que el fascismo ha querido hacer de la muerte una industria con miras al aniquilamiento cada vez más eficiente y al provecho que pretendían extraer de los cuerpos inertes para la elaboración de jabones o lámparas, por ejemplo. En ese sentido, lejos de ser una ideología “anti-progreso”, el

fascismo se asienta en la forma de progreso técnico-científico más inhumana posible.

Dicha ideología también es compartida por el socialismo soviético imperante. La interpretación soviética del legado de Marx se ha caracterizado por ser excesivamente ortodoxa y determinista (Marcuse, 1969). Esto puede evidenciarse en su lectura de la “inevitabilidad” de la revolución, determinada por unas supuestas férreas “leyes de la historia”. De acuerdo con lo expresado por Marx en su comprensión de la dialéctica histórica, cada modo de producción entraña una serie de contradicciones *objetivas* que apuntan a la disolución del orden social existente. En el caso concreto del capitalismo, la contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción parece ser la clave del fin del capitalismo y anuncian la “inevitable” llegada del comunismo. Dicha comprensión determinista entiende el comunismo como un progreso necesario en la historia y se asienta en una comprensión mecanicista de la dialéctica que obvia la importancia de las condiciones *subjetivas*. A pesar del tono determinista que Marx evidencia en algunos pasajes de su obra, el materialista histórico reconoce que la contradicción *objetiva* entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción solo puede dar paso a otro tipo de sociedad si el proletariado toma conciencia de su lugar de opresión y se organiza para llevar a cabo la revolución. En otras palabras, a las condiciones *objetivas* las deben acompañar unas condiciones *subjetivas* que permitan una verdadera transformación social.

A esta comprensión progresista, fundamentada en unas supuestas leyes rígidas de la historia, le acompaña la confianza ingenua en los avances técnico-científicos. Benjamin cita un pasaje de la obra de Lenin donde se sintetiza el comunismo bajo la fórmula *soviets + electrificación*. En dicha fórmula se condensa la visión acrítica del socialismo

soviético en torno al progreso. Se trata de una ideología que comparten tanto capitalistas, fascistas y socialistas de forma irrestricta.

De acuerdo con Benjamin el progreso técnico-científico no necesariamente redundaba en un progreso moral, ético y de humanidad. La experiencia histórica muestra que el progreso técnico-científico permite una explotación eficiente de la naturaleza, pero la tesis gruesa de Benjamin consiste en afirmar que la explotación de la naturaleza redundaba en la explotación del ser humano. En la onceava de las *Tesis sobre el concepto de historia* lo afirma de forma directa y taxativa: “El trabajo tal y como ahora se entiende, desemboca en la explotación de la naturaleza, y con suficiencia ingenua se lo opone a la explotación del proletariado” (Benjamin, 2006, p. 182). La explotación de la naturaleza y la explotación del ser humano son dos fenómenos correlativos, que a menudo se retroalimentan y potencian las formas de opresión. Al respecto Reyes Mate (2006) señala que:

El dominio del hombre sobre el mundo gracias a la técnica no lleva necesariamente a la emancipación del proletariado. Lo que la experiencia está mostrando es que explotación de la naturaleza y explotación del trabajador van de consuno y se potencian exponencialmente (p. 191).

El desafío consiste en cuestionar esa idea, compartida por facciones políticas de muy diversa índole, de que el progreso se reduce a desarrollos técnicos y científicos. Como bien se afirma en la cita anterior, estos desarrollos (cuando no van acompañados de conciencia crítica) a menudo “potencian exponencialmente” la explotación de los trabajadores. El desafío está en repensar la relación con la naturaleza (Horkheimer & Adorno, 2006) para crear así una forma de progreso que no se desarrolle a espaldas de la humanidad.

No podemos seguir representando el progreso como una línea continua, ascendente e infinita. Tal vez el verdadero progreso esté cifrado en el acto de detener el curso de la historia y poner fin al sufrimiento de los vencidos que, ya lo sabemos por los acápites anteriores, también han sido silenciados. Tal vez la imagen más reveladora en ese sentido sea la que recoge la metáfora sobre las revoluciones. Si las revoluciones son la locomotora de la historia, y para el marxismo (especialmente el soviético) solo se debe acelerar el curso de la historia con el fin de que venga la ansiada revolución que nos permita progresar; para Benjamin la revolución tiene una imagen diametralmente opuesta. Para el filósofo berlinés la revolución no implica una aceleración hacia el futuro y el progreso (Benjamin, 2005); la revolución o el cambio se puede condensar en la imagen de “tirar del freno de emergencia” para hacer redimir las injusticias pasadas. De ahí la importancia de una particular forma de memoria que le haga justicia a la historia de los vencidos.

De la memoria del pasado acontecido a la memoria de lo no-acaecido

El apartado anterior ha expuesto el paso de la historia a la memoria en cinco momentos distintos que han ayudado a perfilar la apuesta benjaminiana. Sin embargo, hay un aspecto crucial relativo al “objeto” de la memoria que no se ha desarrollado y que representa el verdadero giro copernicano. La mayoría de los acercamientos al campo de la memoria coinciden en que esta se ocupa de eventos que efectivamente ocurrieron en el pasado.

No obstante, la perspectiva benjaminiana en torno a la memoria no se ocupa solo de lo acontecido, sino que avanza hacia una memoria de lo no-acontecido. Esta mirada en torno a la memoria puede ser inquietante y

desconcertante. ¿Por qué deberíamos hacer memoria de lo no-acontecido? Esta propuesta solo se entiende a partir de la crítica benjaminiana a la empatía que el historicismo tiene con los vencedores en la historia. En la séptima *Tesis sobre el concepto de historia* Benjamin afirma que el objeto mismo de la historia marca dicha empatía. La historia se ocupa de lo que efectivamente llegó a ser, de lo que se impuso y venció para realizarse. La empatía con el vencedor en la historia no necesita ser consciente y deliberada. No es necesario (aunque también puede suceder en ocasiones) que el historiador se sienta atraído por los vencedores. Tampoco es necesario que sea el propio vencedor o un familiar cercano el que directamente narre lo acontecido. Para que el historiador empatice con el vencedor basta simplemente con que este obvie o descuide la perspectiva de los vencidos en la historia (Opitz & Wizisla, 2014). Basta simplemente con que el historiador se ocupe de lo que se llegó a imponer y deje de lado los proyectos truncados del pasado. Se trata de un detalle casi de filigrana, pero de una importancia crucial. El sano sentido común nos lleva a pensar que tanto la historia como la memoria se ocupan del pasado, de lo que efectivamente ha llegado a ser. El historiador benjaminiano, por su parte, sabe que la memoria no se agota ahí; sabe que hay un pasado que se extiende en el presente y un pasado que “no está”, que estaba proyectado a ser y quedó truncado o ausente.

Manuel Reyes Mate analiza perfectamente esta dimensión virtual de la memoria en su interpretación de la sexta tesis de Benjamin. Según el autor español:

Hay dos tipos de pasado: uno que está presente en el presente y otro que está ausente del presente. El pasado vencedor sobrevive al tiempo ya que el presente se considera su heredero. El pasado vencido, por el contrario, desaparece de la historia que inaugura ese acontecimiento en el que es vencido (Reyes Mate, 2006, p. 122).

Tanto la historia, como la mayoría de las perspectivas sobre la memoria, coinciden en ocuparse del pasado vencedor. Es decir, del pasado que llegó a vencer y, por ende, a imponerse en la realidad. En esto consiste la “empatía con el vencedor”: en fijar la atención *solamente* en lo que ha sido, en lo que llegó a ser efectivamente. Por su parte, la perspectiva benjaminiana sobre la historia pretende “cepillarla la historia a contrapelo”. Esto es, fijar su mirada en el pasado vencido: ese que estaba proyectado a ser y que “quedó a medias” o inconcluso. Se trata de una región de la realidad que está en un umbral entre la realidad efectiva y la pura nada. El pasado vencido no es realidad efectiva, porque no llegó a materializarse. No obstante, el pasado vencido tampoco es una “pura nada” sin sentido, porque estamos hablando de vidas que estaban proyectadas y no lograron realizarse.

Para Benjamin el pasado vencido es el objeto de su particular mirada del deber de hacer memoria. Su propósito no es meramente teórico o contemplativo; por el contrario, la mirada benjaminiana de la memoria tiene como objetivo cambiar el presente (Reyes Mate, 2006, p. 249). Esto quiere decir que la verdadera transformación del curso de la historia se hace no a partir del “ideal de los nietos satisfechos o liberados” sino a partir de la “memoria de los abuelos ofendidos”. La verdadera transformación se logra con la mirada clavada en el pasado (Gandler, 2003) y con la recuperación de las formas de vida marradas, arruinadas y truncadas de los vencidos. Se trata entonces de reconfigurar la relación entre pasado, presente y futuro para “hacer saltar” el *continuum* de la historia, tal como lo formula Benjamin frecuentemente en las *Tesis*.

La imagen de hacer saltar o explotar el *continuum* de la historia refleja en buena media la apuesta benjaminiana que pasa por la crítica del historicismo y desemboca en su

particular comprensión del ejercicio de hacer memoria. El presente texto comenzaba con una imagen que condensa esta apuesta. *Frío estudio del desastre* es una obra que ejemplifica a la perfección la explosión de una forma rígida e injusta de entender nuestra relación con el pasado. Esta se ha caracterizado en el presente texto bajo el nombre de “historicismo” o como las tendencias “totalizadoras de la novela”, que crean una narrativa única, aparentemente sin fisuras y con unas consecuencias ético-políticas que ya se han entretejido de manera rígida. El giro copernicano en el tratamiento del pasado puede considerarse como ese mazazo (a lo Nietzsche) o esa explosión de una construcción aparentemente perfecta, pero que conlleva silenciamientos, invisibilizaciones e injusticias.

Referencias

- Acosta, M. R. (2018). *La narración y la memoria de lo inolvidable: un comentario al ensayo "El narrador" de Walter Benjamin*. Ediciones Uniandes.
- Adorno, Th. W. (2009). *Consignas*. Amorrortu Editores.
- Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo Sacer III. Pre-Textos.
- Aristizábal, G. (2023). "Dialéctica Negativa y reconciliación". Bedoya, S. (Ed.). *La Escuela de Frankfurt: crítica y emancipación*. Editorial Universidad Libre.
- Andrade, M. M. (2018). *Walter Benjamin aquí y ahora*. Universidad de los Andes.
- Bacon, F. (1984). *Novum Organum. Aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre*. Ediciones Orbis.
- Benjamin, W. (2006). Tesis sobre el concepto de historia. Reyes Mate, M. *Medianoche en la historia*. Editorial Trotta.
- Benjamin, W. (2011). *Libro de los pasajes*. Editorial Akal.
- Benjamin, W. (2010). *El narrador*. Editorial metales pesados.
- Benjamin, A. E. (2005). *Walter Benjamin and history*. Continuum.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Ediciones Visor.
- Cupani, A. (2011). "Acerca de la vigencia del ideal de objetividad científica". *Revista Scientiae Zudia*, 9(3), 501-525.
- Eagleton, T. (1998). *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*. Ediciones Cátedra.
- Ferris, D. S. (2008). *The Cambridge introduction to Walter Benjamin*. Cambridge University Press.
- Horkheimer, M. & Adorno, Th. W. (2006). *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta.
- Los Carpinteros. (2005). Frío estudio del desastre. *Laboral centro de arte*.

<https://laboralcentrodearte.org/es/obras-y-proyectos/frio-estudio-del-desastre-2005/>

- Gandler, S. (2003). ¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás? Acerca de las tesis Sobre el concepto de historia de Walter Benjamin. *Utopía y praxis latinoamericana*, 8(20), 7-40.
- Hegel, G.W.F. (2022). *Fenomenología del Espíritu*. Siglo del Hombre Editores.
- Löwy, M. (2003). *Aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económica.
- Marcuse, H. (1969). *El marxismo soviético*. Alianza Editorial.
- Marx, K. & Engels, F. (1970). *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*. Grijalbo.
- Nietzsche, F. (2009). *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Nuzzo, A. (2012). *Memory, History, Justice*. Palgrave Macmillan.
- Opitz, M. & Wizisla, E. (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Editorial Las cuarenta.
- Reyes Mate, M. (2006). *Medianoche en la historia*. Editorial Trotta.
- Sarlo, B. (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Fondo de Cultura Económica.
- Tackels, B. (2010). *Pequeña introducción a Walter Benjamin*. Universidad Nacional de Colombia.

Walter Benjamin sobre fotografía y fantasía

Eli Friedlander¹

El ensayo ofrece un comentario sobre “Noticias de las flores” de Walter Benjamin, una reseña del álbum de fotografías de plantas de Karl Blossfeldt². Sitúo el relato de Benjamin sobre el logro de Blossfeldt tanto en relación con los estudios de Goethe sobre el reino vegetal como con el mundo fantástico de *Las flores animadas* de Grandville. Esta yuxtaposición me permite interpretar la comprensión de Benjamin de las posibilidades que abre la fotografía y la transformación que aporta a la relación entre el arte, la ciencia y la imaginación.

La reseña de Walter Benjamin de *Formas originales del arte: imágenes fotográficas de plantas* de Karl Blossfeldt, publicada en 1928, el mismo año en que apareció el libro, se titula “Noticias de las flores” —“News of Flowers”—. Mi primer comentario se refiere a la traducción actual al inglés del alemán “*Neues von Blumen*” como “Noticias sobre flores” —“News about Flowers”—. Creo que es instructivamente errónea³. Porque tener algo nuevo que decir *sobre*

¹ Este texto se publicó con el título “Walter Benjamin on Photography and Fantasy” en: *Critical Horizons*, 18(4), 2017, pp. 295–306. (N. de los T.)

² El presente artículo forma parte de un proyecto de investigación más amplio sobre el papel de la fantasía en la escritura de Benjamin. El proyecto recibió el apoyo de una beca de la Fundación de Ciencias de Israel.

³ Para la traducción al inglés del ensayo, véase Benjamin (1999a, pp. 155–157). Para el original en alemán, véase Benjamin (1991, pp. 151–152).

—about— las flores no es lo mismo que recibir noticias sobre ellas, es decir, de ellas. La inversión de nuestra forma común de entender la relación entre la representación y la naturaleza, expresada en el título de Benjamin, es, así lo quiero argumentar, importante para guiarnos a través de esta breve reseña. Porque Benjamin vuelve en ella a temas de su visión de la relación del hombre con el mundo de las criaturas, a lo que enmarcó en un ensayo temprano, en términos bíblicos, como la tarea de Adán, como la capacidad del hombre de prestar atención al lenguaje mudo de la naturaleza y realizarlo en su propio lenguaje.

Pero, al plantearlo de esta manera, se pone de manifiesto la tensión con el otro término del título, es decir, “noticia”, que nos remite, supongo que intencionadamente, a lo periodístico. La tarea de responder en lenguaje humano a las formas en que la naturaleza se comunica a sí misma debe abordarse siempre de nuevo, y se convierte en un problema particularmente agudo con la abrumadora presencia de la tecnología en el mundo humano. Benjamin busca maneras de concebir la tecnología no como un instrumento para utilizar o subyugar a la naturaleza, sino más bien, como es particularmente evidente para él en el caso de la tecnología fotográfica, como algo que tiene su propio camino, que permite el terreno de la expresión y la realización. Pero ¿qué sería tomar la fotografía, que se siente tan a gusto en su función periodística y de reportaje, para recibir a través de ella noticias del reino primigenio de la vida vegetal?

La reseña comienza con la afirmación de que la crítica es un arte social. La tarea del crítico sería permitir que una comunidad de lectores se reuniera en torno a un libro, tal como lo harían en torno a una mesa. El crítico tiene en mente un “lector sano [que] se burla del juicio de los críticos” (Benjamin, 1999a, p. 155). El crítico no debe ser visto como alguien que invita al lector a sumarse a la mesa

haciendo declaraciones que el lector debe emular para ganarse el derecho a sentarse a la mesa. Más bien, se aprovecha astutamente de la curiosidad que se manifiesta al leer, por así decirlo, por encima del hombro de otra persona. El lector sano y maleducado debe sentir que se está uniendo a una mesa sin ser invitado. Poner y preparar la mesa y desaparecer, dejando que esos invitados disfruten es el mayor logro del crítico, “al menos [de] la única forma de crítica que despierta en el lector el apetito por un libro”, añade Benjamin (1999a, p. 155)⁴.

¿Por qué una reseña de un álbum de fotografías de plantas comienza de esta manera? Supongo que esa referencia al lector sano, a las malas maneras, así como a la ingestión de un libro como si fuera un alimento, plantea la cuestión de cuál podría ser un modo de lectura más natural que uno cultivado. Llamémoslo una transformación del gusto. Pregunta cómo puede el juicio estético ser algo más que probar y convertirse en comer verdaderamente, en obtener sustancia para el sustento, para nuestras verdaderas necesidades. El juicio del gusto cede su lugar al placer del apetito sano. Ese juicio también evita la mediación representativa del crítico, o del experto en cultura, que por así decirlo desaparece de la vista, como para permitir un acceso más inmediato al material. Y hablar de las malas maneras del lector, del inculto o del bárbaro, atraídos por ese acto de desaparición del crítico, podría ser otra manera de sugerir que aquí estamos considerando la transformación de una estructura fundamental que pertenece al campo del arte. Al menos esto queda insinuado si nos permitimos hacer juegos de palabras entre idiomas: la mala manera, en alemán *Unart*, es aquello que ya no pertenece al arte tal como lo conocemos.

⁴ Traducción modificada.

Ahora bien, el libro de Blossfeldt es casi exclusivamente un libro de fotografías, el único texto que contiene es una breve introducción del comerciante de arte Karl Nierendorf y una lista de las láminas en las que el nombre en latín de las plantas se combina con el factor de ampliación de las fotografías. Como dice Benjamin (1999a), “un libro rico que solo es pobre en palabras. ¿No está ya puesta la mesa, con ciento veinte placas?” (p. 155). Supongo que Benjamin juega con el doble significado de “*Tafel*”, en el alemán “*Photographische Tafeln*”, que se transmite muy bien con el doble significado del término inglés “*Plate*” —placa—, como en “*photographic plates*”.

Pero ¿no sería precisamente la escasez de palabras en el libro una indicación del papel necesario del crítico, que debe dar un paso adelante, hacerse visible, es decir, ejemplar, y mostrar cómo interpretar el material visual? Esto dependería de cómo entendamos la producción de significado en estas imágenes. ¿Acaso debemos decir que una fotografía de este tipo requiere mucha habilidad técnica, pero no brinda la oportunidad de reconocer un gran significado? ¿Convertiría a Blossfeldt en un artesano que no puede articular con palabras las maravillas que produce con sus instrumentos? “Y aquí hacer es más importante que saber”, escribe Benjamin (1999a, p. 155). En el arte conocemos esta separación entre la actividad productiva y el conocimiento. Como diría Kant, el genio carece de conocimiento de la regla de producción de la obra de arte, es decir, debe ser la naturaleza la que, mediante un talento innato, dé la regla al arte (Kant, 2000, pp. 186-197). La tarea del juicio o crítica consiste en descubrir el sentido de la obra y hacer explícita la regla que yace latente en la naturaleza. Benjamin sabía bien lo que significa dar a la crítica un lugar igualitario en la realización de la obra de arte, ya

que escribió su tesis doctoral sobre el concepto de crítica en el Romanticismo Alemán⁵.

Sin embargo, cabe esperar una transformación radical del modelo de creación y crítica, en la medida en que el instrumento, la tecnología, recibe un papel primordial en la producción de arte. Es decir, la cuestión del lugar de la crítica depende de lo que entendemos por lectura de la imagen fotográfica. El carácter de dicha lectura se recoge en la cita que hace Benjamin de la famosa afirmación de Moholy-Nagy de que “no será la persona que ignora la escritura, sino la que ignora la fotografía, la que será analfabeta del futuro”⁶.

No deberíamos convertir esta nueva alfabetización en algo demasiado literario. De hecho, Benjamin sugiere que Blossfeldt *es* una especie de erudito cuyo silencio no es resultado de la falta de conocimiento, sino más bien cuyo “conocimiento es del tipo que hace callar —*stumm*— a quien lo posee” (Benjamin, 1999a, p. 155)⁷. Benjamin (1999a)

⁵ Véase, por ejemplo: “Pero no solo es posible y necesaria la crítica en el arte romántico, sino que en la teoría del arte romántico no se puede evitar la paradoja de que la crítica se valora más que las obras de arte. Incluso como críticos en ejercicio, los románticos no tenían conciencia del rango que ocupa el poeta respecto del crítico. El cultivo de la crítica y de las formas, en las que obtuvieron el más alto honor, están establecidos en su teoría en el nivel más profundo. En esto lograron una completa unanimidad en hechos y pensamientos, y cumplieron exactamente con lo que para ellos más importaba. La absolutización de la obra creada, la actividad crítica, era para [Schlegel] lo más alto” (Benjamin, 1996, p. 185).

⁶ Al final de la “Pequeña historia de la fotografía”, escrita un par de años después de la reseña de Blossfeldt, Benjamin cita el mismo pasaje y añade: “Pero ¿no debería considerarse analfabeto a un fotógrafo que no puede leer sus propias fotografías? ¿No se convertirá la inscripción en la parte más importante de la fotografía?” (Benjamin, 1999a, p. 527).

⁷ Pensar que se trata de fotografías del mundo vegetal hace que sea imperativo distinguir el mutismo de la naturaleza que reclama expresión, del silencio del conocimiento, el silencio que tiene que ver con la

habla de “la gran consideración, visión general —*Überprüfung*—, del inventario de la percepción humana —*Wahrnehmungsinventar*—” (p. 155)⁸ a la que contribuyó Blossfeldt. No se trata de una simple recopilación o reunión de material que espera a que alguien *haga* algo significativo a partir de él. Se trata de un conocimiento que se materializa en un inventario y un ordenamiento. Un erudito así se quedaría callado porque no es necesario añadir más explicaciones. Ante semejante logro, el crítico solo necesita despejar el camino para el reconocimiento de lo que ya está expuesto ante nosotros.

Si no es necesario añadir palabras, entonces todo debe poder mostrarse en los fenómenos mismos. La recopilación de imágenes fotográficas, de experimentos con imágenes, puede constituir en sí misma la comprensión, la presentación de la naturaleza que no necesita más interpretación o elaboración de significado. Pero este naturalismo no equivaldría simplemente a mostrarnos cómo son los seres naturales, en este caso las plantas, en todos sus detalles. Es más, es como si la producción de este cuerpo de imágenes testificara la vida de la naturaleza misma. Benjamin sigue esta línea de pensamiento al sugerir cómo las imágenes se unen con la fuerza de una manifestación natural: “un géiser de nuevos mundos de imágenes silba en puntos de nuestra existencia en los que menos hubiéramos creído que fueran posibles”. Tomo nota de la expresión “mundos de imágenes” —*Bilderwelten*—, que debe distinguirse del término cosmovisión —*Weltbild* o *Weltanschauung*—, utilizado anteriormente en el ensayo, y que sugiere que cuando las imágenes de la naturaleza emergen como naturaleza, no son una mera colección o una multiplicidad dispersa, sino

realización de la tarea de nombrar la naturaleza. No es el silencio de quien no sabe preguntar, ni es la ausencia esencial de palabras ante lo inefable, sino más bien un silencio de realización.

⁸ Traducción modificada.

que se unen en la unidad de pertenecer al mismo mundo. Dar testimonio de una unidad original, como intentaré explicar poco a poco, es esencialmente una cuestión de percibir relaciones de similitud. Como dice Benjamin (1999a): “estas fotografías revelan todo un tesoro insospechado de analogías y formas en la existencia de las plantas” (p. 156). Por lo tanto, si concebimos esta sintonía con la naturaleza como una forma de naturalismo, será de un carácter radicalmente diferente del esfuerzo por lograr la semejanza de la representación con el objeto.

Este último punto es evidente en el elogio de Benjamin al trabajo de Blossfeldt como el logro de una “objetividad verdaderamente nueva” (Benjamin, 1999a, p. 156). Al emplear esta expresión, Benjamin hace dos cosas: en primer lugar, seguramente pretende hacer eco del nombre de un movimiento artístico —la “*Neue Sachlichkeit*”— que, según se dice, incluye, además de Blossfeldt, a fotógrafos como August Sander y Albert Renger-Patzsch. Pero, en segundo lugar, al hablar aquí de una objetividad *verdaderamente* nueva, opone aún más su admiración por el logro de Blossfeldt al tipo de fascinación deslumbrante por la cosificación que se encuentra, por ejemplo, en el libro de Renger-Patzsch del mismo período, titulado *El mundo es bello*.

Benjamin (1999a) escribe en su “Pequeña historia de la fotografía” que en el título de Renger-Patzsch “se desmascara la actitud de una fotografía capaz de situar mediante un montaje cualquier lata de sopa en el todo universal” (p. 526). Aunque este comentario despectivo sobre Renger-Patzsch se hace en el contexto de la evaluación de Benjamin de las funciones sociales y políticas progresistas de la colección fotográfica de Sander de tipos de individuos de la República de Weimar, la comparación posterior con las fotografías de plantas de Blossfeldt muestra que hay algo más en juego.

Renger-Patzsch entiende que la neutralidad de la cámara nos permite centrarnos en la presencia desnuda del objeto, o equiparar la belleza fotográfica con la supuesta conciencia intensa de la facticidad. Sus primeros planos, absolutamente precisos y detallados, ponen de manifiesto la singularidad, la resiliencia y la concreción de las cosas, la búsqueda de la *objetividad*, en el sentido en que Michael Fried utiliza este término, sería otra caracterización adecuada del problema de este tipo de fotografía. En su ensayo de 1928 *La alegría ante el objeto*, Ranger-Patzsch escribe: “después de todo, la naturaleza no es tan pobre como para necesitar mejoras constantes”. Pero ¿realmente la naturaleza se manifiesta de manera natural? ¿O se requiere un trabajo constructivo para que aparezca la concreción de la naturaleza? Seguramente no añadiendo el toque creativo a la representación del objeto, sino más bien produciendo y ordenando metódicamente las imágenes. Las ampliaciones de Blossfeldt no buscan lo singular de manera inmediata, lo cual llevaría a mistificar la concreción de la contingencia. Su trabajo permite el reconocimiento de la similitud, es decir, el posicionamiento de la fotografía individual como un *tipo* en relación con otros tipos.

Esta ordenación metódica de los tipos sugiere que hemos pasado de la práctica artística a la práctica científica, como la botánica. Pero las fotografías de Blossfeldt no son en modo alguno meras ilustraciones como las que se encontrarían en un tratado de botánica. El título del libro remite a la presentación que Goethe hace del fenómeno primigenio, por ejemplo en su obra *La metamorfosis de las plantas*. Y Benjamin desarrolla sus reflexiones sobre la fotografía en serie, tanto aquí como en relación con Sander, en términos de su profunda apreciación del método científico de Goethe. En los estudios morfológicos de Goethe, los tipos no se ordenan según una taxonomía simple de géneros y especies. Más bien, mediante la disposición y ordenación

de los fenómenos, Goethe pretende hacer presente un origen, o presentar la unidad de una idea en los fenómenos. La idea se manifestaría más allá de las diferentes especies individuales a través del sentido de su transformabilidad. La ordenación pone de manifiesto, como dice Benjamin (1999a), “fases y etapas de las cosas concebidas como metamorfosis” (p. 156).

En su análisis de la fotografía serial de tipos de August Sander, Benjamin caracteriza el modo de observación de ese fotógrafo en el espíritu de la observación de Goethe: “Hay un empirismo delicado que se involucra tan íntimamente con el objeto, que se convierte en una verdadera teoría”. En el “empirismo delicado” de Goethe, el ordenamiento articulado del material fenoménico elimina las explicaciones reductivas de los fenómenos en términos de leyes generales abstractas. Escribe Benjamin (1996) en otro contexto:

Este “empirismo” capta lo que es esencial en el objeto mismo; por eso, Goethe dice: “Lo más elevado sería comprender que todo lo factual es ya teoría. El azul del cielo nos revela las leyes fundamentales de la cromática. No hay que buscar nada detrás de los fenómenos; ellos mismos son la doctrina” (p. 192).

Goethe no renuncia a lo esencial como lo haría un positivista, sino que encuentra inteligencia, incluso podríamos decir la necesidad de la idea, en el objeto mismo. La razón en los fenómenos no debe ser vista en términos de regularidades abstractas y formales. Y los experimentos, tal como los entiende Goethe, no funcionan como confirmaciones de hipótesis teóricas. Más bien, proporcionan pasos intermedios experienciales en el ordenamiento de los fenómenos, formando una continuidad experiencial que nos permite reconocer a los fenómenos como pertenecientes entre sí, es decir, como parte de la presentación de una unidad esencial superior que Goethe llama el arquetipo o *Ur-*

phaenomen. Los fenómenos serían rescatados de su contingencia al participar en la presentación del arquetipo que está en el origen de su relación.

Dada esta tendencia hacia el registro científico del pensamiento, aunque en su peculiar manifestación en la ciencia goetheana, resulta un tanto sorprendente que Benjamin se centre en la cuestión de los tipos, no en relación con la ciencia, sino más bien en términos de lo que parece ser su opuesto exacto, es decir, la fantasía. Al colocar el logro de Blossfeldt junto a la obra de Grandville, *Las flores animadas*, plantea la cuestión de si la ciencia y la fantasía pueden confluir en estas fotografías. La obra de Grandville desempeña un papel en los escritos de Benjamin sobre la París del siglo XIX y en el interés generalizado de la época por la representación de tipos. Esto se manifiesta en la efusión de una literatura de tipos a la que contribuyeron figuras como Balzac y que fue ilustrada por artistas como Gavarni y Daumier. La caricatura es, de hecho, uno de los modos más eficaces de tipificación, mediante la simplificación y exageración de ciertos rasgos fisonómicos de la persona.

Benjamin considera que la fascinación de la época por los tipos constituye una respuesta a la aparición de las masas en el escenario de la historia. Ese encuentro temprano con las masas se resume en un tipo: el *flâneur*. El *flâneur* se deleita con la variedad de tipos, como si fueran especies individuales que se encuentran en su hábitat vital. A través del estudio de las fisonomías, un sentido de la belleza natural y la vivacidad doméstica la experiencia de la multitud. El *flâneur*, como dice Benjamin, está botanizando sobre el asfalto, como si fuera una transformación urbana del *promeneur* ocioso de Rousseau que llena sus paseos solitarios en la naturaleza con ensoñaciones y con la recolección de flores. La apreciación de la riqueza de la *comedia humana* se combina, para el *flâneur*, con el placer de adivinar el carácter. Su modo de revelar significado a partir de la multitud,

su visión ilustrativa, como dice Benjamin, se expresa y se hace generalmente disponible en la literatura de tipos (Benjamin, 1999b, p. 419)⁹.

Grandville ha contribuido a esta representación de la comedia humana en la literatura de tipos, pero también utilizó otros ámbitos de la naturaleza para ampliar su presentación del carácter en la fisonomía. El animal aparece con apariencia humana en sus ilustraciones de las fábulas de La Fontaine. En tales fábulas, la figura animal sirve para simplificar el mundo humano y, por así decirlo, para dividir la complejidad de la individualidad humana en encarnaciones de rasgos únicos como la astucia, la estupidez, la frivolidad o el celo. Los animales son, de hecho, seres a los que es más fácil atribuir carácter. No tienen una psicología, sino que se los puede ver más bien como seres que manifiestan en su comportamiento un único rasgo característico.

Pero *Las flores animadas* adopta otro enfoque. Tienen una lógica diferente a la exploración de la fisonomía a través de los animales de Grandville. Los animales mantienen la forma externa general de un cuerpo humano, están vestidos y obligados a asumir posturas humanas y, sobre todo, son sus rostros los que muestran su naturaleza animal. De esta manera, se retrata la moral del mundo humano, pero las flores adquieren un rostro humano, la fisonomía humana se imprime sobre la naturaleza. Esto transforma la naturaleza de la caricatura, que ya no sirve para caracterizar en tipos las manifestaciones visibles de la constitución psicológica humana. Es como si el cosmos se refractara a través del mundo vegetal, como si el mundo vegetal expresara monádicamente el mundo en su totalidad. Escribe

⁹ Sobre la literatura de tipos, véase especialmente la sección del *Libro de los pasajes* titulada "El flâneur" (Benjamin, 1999b, pp. 416-455) y "El París del segundo imperio en Baudelaire" (Benjamin, 2006, pp. 66-68).

Benjamin (1999b) que “Grandville... hizo surgir todo el cosmos del mundo de las plantas” (p. 156)¹⁰. Pero lo que se presupone en la descripción y la presentación de Grandville es la incapacidad de la naturaleza para expresar, para realizar, por sí sola, lo que le es esencial. Al imprimirle un rostro a la naturaleza, la criatura humana se arroga violentamente el poder de expresar lo que la naturaleza muda es incapaz de comunicar por sí misma.

Esto lleva a Benjamin a describir el procedimiento de Grandville en sus flores animadas como “sadismo gráfico”. Grandville está estampando “la marca punitiva de la condición de criatura, el rostro humano, directamente sobre la flor de los hijos puros de la naturaleza” (Benjamin, 1999a, p. 156). A través de las fantasías de Grandville, Benjamin evoca su visión de la violenta soberanía lingüística del hombre sobre la naturaleza que reemplaza, después de la Caída, el cumplimiento de la tarea del hombre de nombrar a la naturaleza como criatura y dar expresión a su ser esencial. En estas condiciones, el nombramiento ya no es la continuación de la tendencia de la naturaleza a revelarse, sino más bien la expresión de la misma ayudándose decisivamente de la figuración humana para arrancarle los secretos. Llamemos a esto la alegorización de la naturaleza¹¹.

¹⁰ En la “Exposé de 1939” del *Libro de los pasajes*, Benjamin habla de manera similar del logro de Grandville en su libro *Otro mundo —Un Autre Monde—* en relación con el surgimiento de las Exposiciones Universales. Así como las distintas partes del mundo están representadas por mercancías en los pabellones de las ferias mundiales, con las ferias de Grandville las mercancías se extienden a todos los aspectos del cosmos. También se podría decir que la esfera de las mercancías llega a refractar el universo entero: “las exposiciones mundiales construyen un universo de especialidades. Las fantasías de Grandville logran lo mismo: modernizan el universo” (Benjamin, 1999b, p. 18).

¹¹ La posibilidad de hablar de “sadismo gráfico” en las fantasías de Grandville se basa en parte en la diferencia metafísica que Benjamin establece entre la línea gráfica, que pertenece a la categoría del signo

La posibilidad de ver las fotografías de Blossfeldt como manifestaciones de la fantasía que nos ofrecen otra relación más continua entre la naturaleza y el mundo humano nos obliga a elaborar más la comprensión que Benjamin tiene de la fantasía. Para Benjamin, la fantasía debe distinguirse de las formas productivas de la imaginación. En la fantasía, la imaginación no es productiva ni constructiva, ni activamente destructiva, sino que está continuamente deformando. Para ser verdaderamente fantástica, la deformación no debe ser provocada de forma activa y externa. Para percibir la deformación, sin actuar sobre la forma, apelamos a la similitud que surge en el ordenamiento y la colocación de los fenómenos juntos, al establecimiento de un *medio de similitudes*. Podemos experimentar deformación cuando las cosas se unen por su semejanza. El

—*Zeichen*—, y el color, que es una marca —*Mal*—. La línea solo puede aparecer sobre un fondo y su trazado confiere una identidad distinta a la figura y al fondo, separa la figura del fondo. En Grandville la línea gráfica no utiliza la página como fondo, sino otro ser, la floración de la flor a la que da una expresión o identidad determinada al trazar sobre ella el rostro humano. A diferencia de la línea gráfica que es un signo, el carácter fundamental de una marca es el de una manifestación *en* un medio. Así, Benjamin concibe los colores en la pintura como marcas sin fondo. La fantasía tendría dos manifestaciones paradigmáticas como marca y como signo: una son los colores de la fantasía, la otra es el ornamento o el arabesco. La pregunta entonces sería ¿cómo ver la fotografía, o más específicamente las fotografías de Blossfeldt? ¿Pertenecen esencialmente al campo de la marca o al del signo, o tal vez superan esa división? Algo sobre el carácter gráfico del medio estaba implícito en la explicación que Benjamin hace del problema de leer una fotografía y su relación con los pies de foto, por ejemplo, en las noticias. También hay descripciones bien conocidas del carácter contundente o incluso hiriente de la fotografía. Sin embargo, es posible que en ellas se enfatice demasiado la singularidad marcada de la fotografía. De hecho, si se la considera en términos de una manifestación de la fantasía, es la posibilidad de presentar lo típico lo que sería importante para ella. También la relacionaría con el campo de la marca —o con una posible superación de la dualidad de signo y marca— y nos proporcionaría otra relación más continua de la naturaleza y el mundo humano.

reconocimiento de la semejanza de un perro con su dueño, o de un cocinero con una olla, puede tener el mismo efecto que una caricatura que exagera activamente los rasgos y produce una imagen grotesca.

En los casos significativos, la relación de semejanza, que Benjamin también llama *afinidad* o *relación*, debe distinguirse de una identidad parcial superpuesta, así como de la analogía, que siempre presupone una estructura común de lo que se reúne. La relación como afinidad elemental es el sentido de que las cosas pertenecen juntas por pertenecer al mismo todo preexistente¹². Esto se puede ejemplificar contrastando brevemente el tipo de Blossfeldt o Sander con el modo de tipificación que se encuentra en la práctica fotográfica de Galton. Galton intentó crear retratos de tipos de seres humanos. Al yuxtaponer en la misma placa impresiones fotográficas de diferentes individuos pertenecientes a una categoría predeterminada, creó un retrato compuesto de un tipo.

El método de Galton podría llamarse “promedio visual”. La tipificación por medio de la superposición visual depende en gran medida de que la similitud se entienda en términos de características compartidas. Incluso si no todos los individuos de un determinado tipo tienen todas sus características en común, habrá, con respecto a cada característica, una masa crítica de casos que determinará si pertenece o no a lo típico o se hace visible en la superposición. La superposición de impresiones produce, por decirlo en términos de Kant, la idea estética normal de una especie dada (Kant, 2000, pp. 117-118). Como resultado de este

¹² Esta última no se manifiesta como una forma intencional, es decir, a través del esquema que exige el concepto de un fin. La deformación por relación tiende a disolver la unicidad de las impresiones. En el límite, la deformación desembocaría en un continuo de transiciones matizadas. El paradigma de una deformación tan intensa en la marca es lo que Benjamin identifica como los colores de la fantasía.

procedimiento, con Galton, la tipicidad se siente melancólica o espectral, como si estuviera vacía de expresión o de vida.

Volviendo a Blossfeldt, la deformación por relación también puede servir para distinguir las plantas de Blossfeldt de las de Grandville, reconociéndolas a ambas como manifestaciones de la fantasía. Si la línea gráfica, por su propia naturaleza, corta y divide, entonces la “ampliación del mundo vegetal en proporciones gigantescas” que hace Blossfeldt “[está] curando suavemente las heridas abiertas por la caricatura” (Benjamin, 1999a, p. 156). También resulta más claro cómo Benjamin puede hablar de la realización de Blossfeldt como perteneciente tanto a la deformación de la fantasía como a la práctica científica de Goethe. Porque la fantasía entendida como deformación no es una cuestión de construir algo ficticio, fuera de este mundo. No es el trabajo de la imaginación productiva que construye un nuevo ser a partir de elementos de la realidad previamente experimentados. Más bien, un espacio de fantasía emerge al intensificar el sentido de similitud, al formar la continuidad de un medio de similitudes. Ese espacio de fantasía podría indicar cómo los fenómenos se cohesionan como uno solo, como la naturaleza. La fantasía y el naturalismo más profundo se unen cuando “saltan hacia nosotros desde cada cáliz y cada hoja las necesidades internas de la imagen que tienen la última palabra en todas las fases y etapas de las cosas concebidas como metamorfosis” (Benjamin, 1999a, p. 156)¹³. La fantasía es la manifestación intensa de la plenitud de la naturaleza concebida en términos del dicho “*Natura non facit saltus*” —La naturaleza no da saltos— de los antiguos. Benjamin (1999a) añade que se la puede llamar “el principio femenino y vegetal de la vida...

¹³ Traducción modificada.

aquello que es flexible y que no tiene fin, lo inteligente, lo omnipresente” (p. 157).

¿Qué nos depara esto a la hora de evaluar la relación entre arte y naturaleza en las fotografías de Blossfeldt? El título del libro de Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, remite conscientemente a la investigación de Goethe sobre el *Urphaenomen*. Pero, basándose en su interpretación de Goethe, Benjamin sugiere una enmienda a la caracterización que Blossfeldt hace de su logro: “*Formas originales del arte*”, escribe Benjamin (1999a), “ciertamente. Pero, ¿qué puede significar esto sino formas originales de la naturaleza? Es decir, formas que nunca fueron un mero modelo para el arte, sino que desde el principio estuvieron en funcionamiento como formas originales en todo lo creado” (p. 156). Benjamin distingue entre una comprensión mimética simple de la relación del arte con la naturaleza que considera a la naturaleza como un mero modelo —*Vorbild*— y la percepción de la presencia de la naturaleza como un arquetipo —*Urbild*— en el origen de lo que se hace, es decir, del arte.

En otras palabras, Benjamin sugiere que las imágenes primarias que residen en la naturaleza pueden revelarse, o *realizarse* mejor, en el arte que mediante la observación directa de la naturaleza misma. Esto no ocurriría en el arte que busca imitar la naturaleza, sino que la naturaleza es sentida en el espacio de semejanza o *continuidades* entre el mundo de las plantas y los productos del mundo humano. El carácter peculiar de estas continuidades se pone de relieve cuando Benjamin escribe que encontramos en las plantas ampliadas *formas de estilo* vegetales. Esta última expresión, puesta por Benjamin entre comillas, se refiere probablemente a *Cuestiones de estilo* de Alois Riegl, que desarrolla la historia del motivo vegetal en el ornamento. En particular, vale la pena señalar en este contexto que uno de los momentos del libro de Riegl es su compromiso con una

teoría del surgimiento de la ornamentación en columnas directamente a partir de un intento de reproducir la hoja de acanto. Esta teoría, que se remonta a una historia encontrada en Vitruvio, defendería un realismo simple que toma la naturaleza como modelo, necesita ser reemplazada por la explicación más fundamental de la presencia de la naturaleza como arquetipo en el ornamento. Ese origen natural o arte es lo que Riegl identifica como *Kunstwollen* o la voluntad en acción en el arte. El estilo, entonces, sería malinterpretado si se lo viera meramente como un marco de convenciones de un período, o alternatively en términos de la personalidad característica del artista. Tiene la unidad de la naturaleza en acción en el arte, un tipo de unidad que solo un entorno completo de manifestaciones metódicamente inventariadas y ordenadas puede hacer evidente.

Benjamin reconoce una relación más fundamental entre el arte y la naturaleza en el medio de similitud reflejado en las fotografías de Blossfeldt. Nos ofrecen una sensación de la naturaleza creativa en acción en el mundo humano. Esta continuidad entre la naturaleza y el arte es el punto central de los ejemplos que menciona Benjamin (1999a):

En el báculo del obispo, que representa un helecho de avestruz, en la espuela de caballero y en la flor de la saxífraga, que también hace honor a su nombre en las catedrales como rosetón que se abre paso a través del muro, se percibe un *parti pris* gótico. Las formas más antiguas de columnas aparecen en colas de caballo; los tótems aparecen en brotes de castaño y arce agrandados diez veces; y los brotes de la capucha del monje se despliegan como el cuerpo de un bailarín talentoso (p. 156).

Es significativo que un par de años más tarde, en la “Pequeña historia de la fotografía”, esta misma descripción del espacio de similitudes en las fotografías de Blossfeldt siga a la primera referencia de Benjamin a su famosa

noción del inconsciente óptico¹⁴. La liberación que proporciona esta fotografía de los confines de la conciencia se entendería mal si se atribuyera simplemente al hecho de que la ampliación nos revela cosas que antes no habíamos visto. Benjamin contrasta claramente el logro de Blossfeldt con lo que nos ofrece un microscopio, por ejemplo, el aspecto del tejido celular:

...debe ser motivo de reflexión incluso para el observador más sobrio que la ampliación de lo que es grande —la planta, o sus brotes, o la hoja, por ejemplo— nos lleva a un reino de formas completamente diferente del que nos lleva la ampliación de lo que es pequeño, la célula vegetal bajo el microscopio, por ejemplo (Benjamin, 1999a, p. 156).

Solo con la ampliación de lo grande podemos hablar de un inconsciente óptico. La fotografía nos permite reconocer aspectos de lo que ya nos es visible en la experiencia. Es en el interior de lo experimentado donde la fotografía deja espacio para el reconocimiento de esa inteligencia que no es una cuestión de conciencia, es decir, de la inteligencia de la naturaleza. Como dice Benjamin (1999a) en otro contexto: “descubrimos nuestra convicción de que hemos

¹⁴ En su “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin escribe que “es a través de la fotografía como descubrimos por primera vez la existencia de este inconsciente óptico, de la misma manera que descubrimos el inconsciente instintivo a través del psicoanálisis. Los detalles de la estructura, del tejido celular, de los que normalmente se ocupan la técnica y la medicina, todo esto es, en sus orígenes, más propio de la cámara que el paisaje atmosférico o el retrato conmovedor. Pero al mismo tiempo, la fotografía revela en este material aspectos fisonómicos, mundos de imágenes que habitan en lo más pequeño, significativo pero lo suficientemente encubierto como para encontrar un santuario en los sueños despiertos, pero que, ampliados y capaces de formulación, hacen que la diferencia entre tecnología y magia sea históricamente variable. Así, Blossfeldt con sus asombrosas fotografías de plantas, etc...” (Benjamin, 1999a, p. 512). Traducción modificada.

experimentado infinitamente más de lo que sabemos" (p. 278)¹⁵.

El ordenamiento metódico de las semejanzas no presenta un objeto a la conciencia, sino que produce un entorno de significado. Revelar el inconsciente óptico en la fantasía es presentar a través de ese entorno la pertenencia de las apariencias como naturaleza. Es importante destacar que se trata de establecer relaciones amistosas con el reino de lo minúsculo, al que el microscopio nos seduciría solo de manera burda y por la fuerza. Una relación amistosa es una cuestión de reconocer relaciones entre nuestro entorno de significado y ese nuevo campo de juego que se nos abre con la ampliación de lo visible. Este establecimiento de una afinidad con la naturaleza en su conjunto podría, en el pasado, haber recibido el nombre de pensamiento mágico. Es decir, la magia era esa práctica a través de la cual la conciencia perceptiva del hombre se relacionaba con un cosmos¹⁶. La tecnología en el arte adquiere ahora la importancia que antes se daba a las prácticas mágicas. Como escribe Benjamin (1999a): La fotografía "hace que la diferencia entre tecnología y magia sea históricamente variable" (p. 512)¹⁷.

¹⁵ La fotografía sería uno de los instrumentos más importantes para hacer realidad el sentido de la afirmación que Benjamin plantea en su ensayo sobre el surrealismo: "El énfasis histriónico o fanático en el lado misterioso de lo misterioso no nos lleva más lejos; penetramos el misterio solo en la medida en que lo reconocemos en el mundo cotidiano, en virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable, lo impenetrable como cotidiano" (Benjamin, 1999a, p. 216).

¹⁶ Véase en particular la discusión de Benjamin en "Sobre la facultad mimética" (Benjamin, 1999a, pp. 720-722).

¹⁷ Es cierto que la técnica en sí, incluso la técnica cinematográfica, no es automáticamente progresista. El uso problemático de la técnica en la formación artística del entorno humano es algo que Benjamin aborda en profundidad al considerar las tendencias vegetales del hierro fundido que son típicas del *Art Nouveau* o del *Jugendstil*. El tratamiento que el

En las últimas líneas del ensayo, Benjamin vuelve al tema que abrió su reseña, a cómo el libro de Blossfeldt ofrece material para la reflexión: “nosotros, los observadores, vagamos entre estas plantas gigantes como liliputien-ses. Sin embargo, queda en manos de grandes espíritus fraternales como Goethe y Herder, de ojos bañados por el sol, sorber la última dulzura de estos cálices” (Benjamin, 1999a, p. 157). Dejo de lado la conexión sugerida entre lo fantástico literario de Jonathan Swift y los otros modos de fantasía que hemos elaborado y me concentro en la manera en que, cuando la mesa está puesta y las placas fotográficas dispuestas, el cáliz —*Kelchen*— o copa, puede ser también el *calyx*, aquello de lo que bebemos la dulzura de la naturaleza.

El crecimiento de las plantas convierte a los observadores distraídos o casuales en liliputienses que deambulan entre el mundo vegetal. Pero para nutrirse verdaderamente de esas plantas gigantescas, para succionar de ellas la dulzura concentrada de la naturaleza o para establecer relaciones fraternales o amistosas con ellas, se necesita una mirada adecuada a su estatura. Solo así se obtendría una visión clara de ese entorno. Los ojos bañados por el sol podrían ser una referencia a las primeras líneas del ensayo de Goethe “El experimento como mediador entre sujeto y objeto”, en el que escribe: “como el sol que hace surgir cada planta y brilla sobre todas, [el observador] debe mirar cada planta con la misma mirada tranquila” (Goethe, 1995, p. 11). Hablar de la mirada, que brilla *por igual* sobre todos, significa que ningún fenómeno tiene en sí mismo una significación superior a la de los demás. La constitución de la continuidad del entorno de significado implica un cierto temperamento igualitario de los fenómenos que forman

Jugendstil da al hierro en motivos vegetales es para Benjamin un intento de *domesticar* la tecnología y estetizarla. No es el despertar de la naturaleza en y a través de la tecnología, sino el sueño que uno ha despertado.

parte de él. La figura del sol sugiere además el carácter generativo de la mirada, o la mirada que participa en el crecimiento de la propia naturaleza. Sería un modo de contemplación que, como el sol, atrae a los seres sobre los que brilla y los realiza.

Así pues, después de todo lo dicho y hecho, un ensayo que comenzó con un llamamiento a una visión apetitiva natural de la *lectura*, con el lector común e inculto, parece al final restablecer el privilegio aristocrático para aquellos pocos que pueden, mediante su genio, realizar la naturaleza al máximo. A menos que la referencia de Benjamin a los ojos bañados por el sol se lea también como una indicación de un parentesco entre la mirada de observadores humanos imparciales tan poco comunes como Herder y Goethe y la mirada de la fotografía, esa sobre la cual se dijo antes en la reseña que crea imágenes de luz. ¿No sería la neutralidad de la cámara, pensemos en ella como la ecuanimidad no humana de su mirada, igualmente sensible a todos, y precisamente por ello abriría la posibilidad de la más alta realización de la naturaleza? Como dice Benjamin unos años más tarde, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, al darnos cuenta plenamente de lo que la tecnología fotográfica tiene reservado para nosotros, transformaríamos o traduciríamos a una nueva configuración el carácter ritual o aurático del arte y, con ello, también eliminaríamos “una serie de conceptos tradicionales, como la creatividad y el genio, el valor eterno y el misterio” (Benjamin, 2003, p. 252).

Referencias

- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften. Band III: Kritiken und Rezensionen*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996). *Selected Writings I*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999a). *Selected Writings II*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999b). *The Arcades Project*. Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2003). *Selected Writings IV*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2006). *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Blossfeldt, K. (1941). *Urformen der Kunst, Photographische Pflanzenbilder*. Verlag Ernst Wismuth.
- Goethe, J. W. (1995). *The Collected Works 12. Scientific Studies*. Princeton University Press.
- Kant, I. (2000). *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge University Press.

La fotografía como medio artístico

Reflexiones a partir de Walter Benjamin

Kevin Steven Ríos Ospina
Universidad de Antioquia

*Las ideas de Benjamin son dignas de mención porque
él fue el crítico más importante y original de la fotografía.*

—Susan Sontag, *Sobre la fotografía*.

Desde su aparición, el fenómeno de la fotografía se ha encontrado en una potente disputa con las expresiones artísticas existentes. Dado que su producción está mediada por la técnica moderna, para muchos, es de poca estima, pues no es considerada como un medio de producción artística, ya que, en ella podría verse coartada la intervención directa del artista, su creatividad, su imaginación e incluso su desempeño manual. Walter Benjamin, no es ajeno a esta discusión, si bien concibe que la reproductibilidad técnica anula el aura de la obra de arte, ve en la fotografía una manifestación artística importante que resulta revolucionaria dentro de su siglo.

El concepto de aura central en las consideraciones de Benjamin sobre el arte porque posibilita la experiencia artística auténtica y la relación del individuo con la obra. Este concepto carga con una amplia historia porque está teñido por un tinte ritual, que se remonta a las primeras manifestaciones artísticas y que las dota con una característica de

culto, que implica un vínculo singular con lo sagrado. De esta manera, el aura permite la experiencia pura con la obra, que irradia historicidad y es irrepetible, porque lo sagrado emerge solo de forma singular. Benjamin nota que la manera en la cual el capitalismo se reproduce se extiende hasta el arte y genera que este esté al servicio de algo ajeno a su fin estético. La fotografía es uno de los resultados de la reproducción técnica que, absorbida por el sistema capitalista, está al servicio del dominio del mercado. Su procedimiento comprende la reproducción mecánica de imágenes de la realidad, que, si bien son mimesis como otras formas de arte, respecto de su resultado no cuentan con la autenticidad y singularidad de otras manifestaciones artísticas. Pese a esto, Benjamin recobra el valor de la fotografía, pues las primeras piezas, antes de ser apropiadas por el capitalismo, destellaban atisbos de aura, y por ello, al ser realizadas sin intereses de mercado, podían reflejar la memoria y la realidad social. Según Diarmuid Costello (2010), el aura es “la cualidad excepcional de la fotografía de retrato en las décadas previas a su industrialización” (p. 107). Por ello, la fotografía como nueva manifestación artística no es condenada por Benjamin, pues entiende que las condiciones sociales y materiales se transforman, así como también las expresiones estéticas.

De las consideraciones sobre la fotografía que Benjamin elabora a lo largo de sus obras, nos detendremos particularmente en las que desarrolla en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* y en *Pequeña historia de la fotografía* para ofrecer nuestro propio comentario sobre el asunto, exponiendo el carácter social de la fotografía y su lugar dentro de la teoría estética de Benjamin.

En la primera de las obras antes mencionadas, el autor devela las dificultades que impone la tecnificación y reproducción en masa de las obras de arte. Para Benjamin su siglo transita un cambio drástico en la manera de la

producción artística, debido precisamente a las nuevas técnicas artísticas y al cambio de las condiciones materiales del mundo, lo cual implica una transformación en la visión estética.

El nacimiento de la obra de arte en occidente, está ligado al concepto de aura que más tarde Benjamin va a desarrollar con amplio interés. No obstante, en uno de los protocolos sobre la experimentación con el hachís, Benjamin menciona por primera vez este mismo concepto. Si bien en este contexto el aura no está vinculada rigurosamente a ninguna teoría estética, no por ello deja de ser inquietante que el autor la describa a partir de tres características específicas que la definen en contraposición con aquellos a quienes Benjamin llama teósofos, respecto de los cuales pensaba que tenían apreciaciones “chocantes” al respecto:

En primer lugar, el aura auténtica aparece en todas las cosas. No solo en algunas, como se imagina la gente. En segundo lugar, el aura cambia por completo y profundamente con cada movimiento que hace la cosa de la cual es aura. En tercer lugar, el aura auténtica no se puede pensar, de ninguna manera, como el pulido encanto resplandeciente espiritualista, tal como la presentan y describen los libros místicos vulgares. Lo que caracteriza al aura auténtica es más bien: el ornamento, un ámbito ornamental en el cual la cosa o criatura está firmemente encerrada, como en un estuche. Quizá del aura auténtica no haya nada más que un concepto tan correcto como en los cuadros tardíos de Van Gogh, donde en todas las cosas —así se podrían describir estos cuadros— está pintada el aura (Benjamin, 2021, p. 98).

Miriam Bratu Hansen (2019), señala que esta forma de concebir el aura por parte de Benjamin invita a reflexionar sobre la forma reduccionista en que a veces se ha interpretado el concepto. Sin embargo, no por ello deja de reconocer el carácter particular que el aura tiene en contextos

estéticos. Así, no niega que el concepto de aura, referido a cuestiones estéticas, proviene del culto, como ya lo hemos dicho, pues las primeras formas de arte no eran otra cosa que culto a determinados objetos, lo cual implicaba que el arte también tuviese un carácter ritual. Según Benjamin, en su época, la idea de aura y culto se han desvanecido porque han pasado a tener un valor diferente, pues están determinadas por la exhibición, el consumo y la cosificación. El aura es “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47). Esta primera definición del autor remite al carácter de culto de la obra de arte en relación con el espacio y el tiempo, la imagen de culto permanece a distancia por más cercana que al mismo tiempo pueda estar, y así las imágenes de culto se caracterizan por tener un carácter de inacercabilidad¹. Además, el aura está atada al “aquí y el ahora” (Benjamin, 2003, p. 70), es decir, que la presencia ante la obra auténtica, legitima el aura; esta no puede ser copiada, porque el aura es singular y está sujeta a la originalidad de la obra, por lo tanto, la reproducción de la obra y su masificación están en detrimento del aura, precisamente porque elimina el aquí y el ahora de la obra en la medida que ella es replicada y difundida masivamente, pues las características auráticas se diluyen. De acuerdo con Bolívar Echeverría (2003), el aura trae una especie de extrañamiento susceptible a quien contempla la obra original cuando percibe en ella una

¹ Es de notar que otras interpretaciones profundizan mucho más en este aspecto de la argumentación de Benjamin, esto en una vía que no solo comprende sus consideraciones a la luz de un argumento estético, sino también en función de una discusión epistemológica. Al respecto, Miriam Bratu Hansen (2008), por ejemplo, afirma que: “otro linaje de la idea de la distancia como condición constitutiva del arte (es decir, del arte autónomo) conecta el destino del aura... con la problemática de la apariencia estética (*Schein*) y la relación de la belleza con la verdad, que había preocupado a Benjamin en sus primeros trabajos” (p. 353).

objetividad metafísica que se sobrepone a la objetividad física en virtud de su presencia material.

Siguiendo a Echeverría (2003), el aura en la obra de arte consiste en el carácter irrepetible, único y singular de ella, estas características se presentan porque el surgimiento de la obra se da en un lugar determinado y en un momento de inspiración del autor que permite acercarse a la obra desde una posición ritualista, siendo ella fruto de un momento de creación particular. Dicho esto, la obra de arte aurática mantiene un valor de culto y esto es lo que la hace auténtica, toda copia de ella sería precisamente una profanación de ese carácter ritual y de culto que está en virtud de un solo signo, es decir, de una sola obra. La reproducción técnica pone “la copia del original en situaciones fuera del alcance del original mismo” (Sontag, 2006, p. 198).

Benjamin marca una distinción importante entre el carácter auténtico de la obra de arte y su forma de copia, ya que asume que la obra artística producida y reproducida por la técnica, intercambia el valor de su aura por el valor de exhibición. La particularidad de este nuevo valor que cobra la obra no significa que ya no sea singular y única, porque lo puede seguir siendo, solo que ella es replicable; de manera que se puede reactualizar, reinterpretar y también puede producir otro contenido a partir de sí misma, es decir, “es siempre la misma y siempre otra” (Echeverría, 2003, p. 16). En otras palabras, la reproductibilidad técnica desprende la obra de ese carácter ritual. Pero dicha reproducción devela otros aspectos de la obra, que, si bien no están sujetos al aura, expresan otros valores acordes a la época, un ejemplo de ello es el carácter político e ideológico que pueden contener las obras reproducidas técnicamente. Esto quiere decir que, en el desarrollo de la historia, la obra de arte muestra dos implicaciones: cuando se habla de la obra auténtica presenta un valor de culto anudado al ritual, pero cuando se habla de la obra dada por la

reproductibilidad técnica se hace referencia a su carácter de exhibición.

De esta manera, Benjamin concluye que con la reproductibilidad técnica lo que se sacrifica es el aura, ella se pierde, se desvanece en medio de la producción tecnológica, y de esta forma se manifiesta entonces una “decadencia del aura” (Benjamin, 2003, p. 47). El siglo XX se caracteriza por la supresión del aura, las obras son apreciadas de forma ligera y rápida. De la misma forma que se comporta la cultura, la reproductibilidad técnica contribuye a la democratización y accesibilidad del arte, pero sacrifica el aura; en Benjamin se puede entender el inicio de un proceso que trasciende categorías históricas o tecnológicas fijas a través del modelo de un encuentro imaginario entre el espectador y la imagen, ello a partir de su consideración del concepto de aura (Duttlinger, 2008). Podríamos decir con Juliane Rebentisch que respecto de la fotografía lo que está en juego es su potencial específico, el cual consiste en “testimoniar una realidad que, por así decir, se presenta en su absurda riqueza de detalles, esto es, sin el filtro de la voluntad de forma y de la interpretación del artista” (Rebentisch, 2021, p. 156). Sin embargo, el carácter aurático de la obra de arte sucumbe ante las condiciones materiales e históricas que se le presentan, la obra se ha transformado en una mercancía cosificada, en donde su propósito ahora está en virtud del dominio de masas y el entretenimiento.

Ahora bien, después de señalar la concepción de Benjamin sobre la tecnificación y reproductibilidad del arte, pasemos nuevamente a la particularidad de la fotografía. La fotografía es hija de la tecnificación, brota por el interés de la ciencia y la expresión artística. Sin embargo, Benjamin nota en ella elementos importantes que la legitiman y la ubican como una forma de arte, comentando que las primeras fotografías poseen una cierta carga aurática, esto, según Carrasco (2020), porque en ellas hay una impronta

temporal, que caracteriza a la obra original. No se trata puntualmente de confrontar la pintura u otras formas de arte con la fotografía, sino de entender que esta es un resultado de la industrialización donde se despliegan nuevas formas artísticas. Fernando Huesca describe de manera correcta la importancia de la fotografía, no en el sentido de una contraposición respecto de la pintura, sino como forma de desarrollo de nuevas técnicas:

Gracias a los adelantos de la técnica fotográfica se hizo posible captar imágenes de manera fiel y relativamente rápida. Un retrato que a un pintor podía tomar un periodo considerablemente largo de tiempo realizar podía ser ahora obtenido en un periodo relativamente más corto; adicionalmente, la pericia necesaria para producir una fotografía era relativamente menor a la necesaria para producir un retrato pictórico. Aun cuando en los inicios de la fotografía el proceso de captado y revelado de las imágenes no fuera tan cómodo y sencillo como el actual, el hecho de que realizar una fotografía resultaba más fácil y rápido que pintar un lienzo sigue siendo evidente. Así, el advenimiento de la técnica fotográfica (como también las innovaciones tecnológicas en torno suyo) es considerado por Benjamin como esencial para explicar el cambio en las funciones y aplicaciones del arte a partir de la llegada y divulgación de aquella técnica (Huesca, 2013, pp. 93-94).

Según Gisèle Freund (1993), la fotografía es un método de reproducción verdaderamente revolucionario; ella es consciente de que la fotografía no solo desempeña un carácter artístico, sino que es utilizada y empleada en múltiples campos que no necesariamente son artísticos, por ejemplo, la ciencia, los periódicos, etc.

De esta forma la reproducción presenta una doble situación, en forma de contradicción; por un lado, anula el aura, pero por otro permite ver rasgos importantes en la obra que escapan al ojo humano y aporta nuevas experiencias estéticas que terminan potenciando la obra. En el caso de

la fotografía, su técnica tiene el poder justamente de mostrar detalles que no pueden aparecer a través de la mera percepción humana, hace visible otros mundos que viven en las obras y dota al arte de una dimensión política (Carrasco, 2020). Benjamin se encuentra así en esta contradicción que, según Sontag (2006), es “consecuencia del desafío planteado por su sensibilidad surrealista a sus principios marxistas y brechtianos... porque el propio proyecto ideal de Benjamin se entiende como una versión sublimada de la actividad del fotógrafo” (p. 114).

Pese a que en la fotografía lo ritual comienza a verse relegado y su lugar es tomado por el valor de exhibición, no hay un desprendimiento total de eso ritual, ya que la fotografía también apela al retrato, por lo cual el ritual está determinado por el recuerdo, por un acto de memoria de los seres amados, es decir, por la evocación de sus rostros. En la fotografía persiste el aura, por fugaz y veloz que sea, y se desliza por la reproductibilidad técnica; el aura se despierta por la imagen humana que en ella se capta (Benjamin, 2003). De acuerdo con Sontag (2006), la fugacidad del aura también se manifiesta en la cualidad de presencia auténtica. Si bien para Benjamin la reproducción mecánica carece de autenticidad, la fotografía manifestada en exposiciones, museos y galerías, revela que ella sí puede tener una surte de autenticidad. Aunque la foto no es la original como sí lo puede ser la pintura, hay diferencias cualitativas que pueden confrontar estos rasgos de autenticidad. En este sentido, la fotografía contiene aura al igual que la pintura, pero el valor aurático se diferencia en la relación con el tiempo, es decir, porque el valor estético de la fotografía “proviene precisamente de las transformaciones que les impone el tiempo, el modo en que escapan a las intenciones de sus creadores. Con el tiempo suficiente muchas fotografías sí adquieren un aura” (Sontag, 2006, p. 199). Dicho de otra manera, la pintura expresada en un cuadro o

incluso un poema, no atraen más por su longevidad, la fotografía presenta otro valor porque se convierte en más interesante y conmovedora si cuenta con años de creación. Con esto, el aura en la fotografía cobra vida en el tiempo, no solo porque ella puede reflejar el pasado, sino también porque en su exhibición se puede expresar una experiencia de autenticidad bajo condiciones diferentes a las cuales Benjamin se refiere en sus obras.

Para Benjamin, lo que produce la fotografía es arte, porque captura la realidad y manifiesta las condiciones en las que el individuo se desenvuelve. Benjamin entiende también que dicha captura de la realidad no se recrea de manera totalmente fiel. Precisamente porque están mediada por la tecnificación, es importante hacer notar que las fotografías no son veraces totalmente, con la técnica de retoque, por ejemplo, ellas idealizan la imagen tanto como el entorno (Sontag, 2006). En la medida en que la fotografía es retocada, falsifica la realidad. La fotografía altera la realidad y otorga otra apariencia a las cosas. Pese a ello, siguen siendo un rastro directo de lo real, porque puede aprehender momentos de dicha realidad que escapan a los sentidos y a otras formas de manifestación artística, ella “es una prueba ontológica de la existencia del mundo y sus acontecimientos” (Mateos de Manuel, 2022, p. 382).

De acuerdo con Carrasco (2020), la singularidad de la fotografía es su capacidad de presentar una nueva realidad, apuntando a lo que hay de verdaderamente objetivo a la mirada. Esto indica que, si bien la fotografía tiene la posibilidad de ser alterada y no es otra cosa que una imagen de la realidad en papel, ella posibilita que la visión del mundo en cierta medida sea objetiva; en ella no hay una intervención táctil del autor que incorpore su subjetividad, ella captura el mundo tal cual se le presenta. Es por esta misma razón que su uso también se extiende a otros campos que no comprenden solo el arte, por ejemplo la ciencia,

que pretende darle objetividad al conocimiento y comprender el mundo capturándolo a través de la imagen.

En sus textos sobre la fotografía Benjamin también profundiza sobre este tema. Al fotografiar rostros humanos, aparece un valor estético que otros medios artísticos no pueden captar. Benjamin (2005), citando a Gisèle Freund, abre la discusión sobre si la fotografía es un arte o no. Siguiendo a Freund, dice que, en sus inicios, los primeros fotógrafos hacían arte, aunque su trabajo solo tenía acceso a un número reducido de amigos. La pregunta por el carácter artístico aparece en la época en la cual la fotografía es cooptada como mercancía, pues antes esta pregunta no tenía lugar, simplemente se hacía fotografía como manifestación de un sentir. En otras palabras, la fotografía es concebida como arte en la medida en que reafirma el sentir del artista y no está al servicio del sistema comercial y del espectáculo de la época; ella surge al margen de la industria capitalista, posteriormente fue apropiada por el capitalismo con el fin de generar ingresos y beneficios económicos. De esta manera, se ha convertido en otra cosa, en un objeto de diversión; el acceso ligero a la cámara la convierte en algo banal (Sontag, 2006).

Freund también desarrolla otras ideas sobre la importancia y la experiencia estética de la fotografía que más tarde Benjamin va a considerar. Para ella, esta tiene un carácter social, en su obra *La fotografía como documento social* Freund juzga que la fotografía saca a las obras de arte de su asilamiento, es decir, la obra original se encuentra en lugares que no son accesibles para apreciarlos estéticamente. Además, los fotógrafos de mediados del siglo XX, tratan de incorporar en la fotografía sus propios sentimientos y sus ideas sobre los problemas de la época, esto es lo que verá Benjamin de novedoso e importante en ella, su valor social. Precisamente, Freund entiende que hay dos

tendencias de fotógrafos que muestran corrientes diferentes:

los fotógrafos para quienes la imagen es un medio de expresar, a través de sus propios sentimientos, las preocupaciones de nuestro tiempo. Se sienten aludidos por los problemas humanos y sociales, viven comprometidos. Para otros la fotografía es un medio de realizar sus aspiraciones artísticas personales (Freund, 1993, p. 171).

Benjamin, entendiendo que las dos son relevantes, le confiere más valor a la primera corriente, dado que es precisamente el contenido social el que puede interpelar la ideología y el dominio capitalista. El fotógrafo tiene una amplia responsabilidad social, pues a través de los medios técnicos puede reproducir exactamente la cotidianidad, sin distorsiones ni adulteraciones (Freund, 1993). De esta manera, para Freund, la fotografía no debe solo reducirse a su creación estética, también se debe considerar su intensidad humana y representación social, pues la cámara crea una nueva visión de mundo: “para Benjamin, la cámara desnuda la realidad y opone una imagen técnica a la conciencia sobre lo visible. En otras palabras, la cámara permite ver las cosas de una forma propiamente fotográfica, desmaquillada de valores estéticos y culturales” (Bañuelos, 2013, p. 52). Hay que recordar, además, que con la aparición de la fotografía también surgieron sus primeros detractores. La idea de una nueva técnica, causó estupor y rechazo, pues se asumía que ella no podía captar la complejidad de la imagen humana de la misma manera que, según estos críticos, lo podían hacer otras formas artísticas de la época. Benjamin por su parte ve otro valor en la fotografía, en el comentario a una fotografía de David Octavius Hill titulada *Pescadora de Newhaven*, afirma que:

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en esa pescadora de New Haven que mira al suelo con un pudor tan indolente, tan seductor,

queda algo que no se agota en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer entrar nunca en el “arte” del todo (Benjamin, 2005, p. 24).

Como se puede notar, Benjamin hace un intento de explicación a través de su experiencia con la apreciación de la fotografía en cuestión, según esto, al parecer, la fotografía brinda la posibilidad de que el recuerdo de una persona se mantenga en el tiempo, dando cuenta así de su existencia; en este sentido la fisiognomía desempeña un papel fundamental, dado que las marcas físicas cobran sentido, en la medida que se inscriben dentro de un contexto social. Así, Benjamin “no duda en atribuir a esta galería fisiognómica un significado político” (Carrasco, 2020, p. 165).

La pintura en un momento deja atrás el retrato que representa, pero la fotografía, fiel a la imagen humana, le otorga un valor que no se desvanece en el tiempo. En palabras de Sontag (2006) las fotografías que “permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal también ayudan a tomar posesión de un espacio donde la gente está insegura” (p. 23). De esta manera, Sontag comparte con Benjamin la función que, en términos de memoria, puede presentar la fotografía. La fotografía trae el pasado al presente, lo enlaza y lo extrae del aislamiento. Ese pasado es irreal no porque haya sido inexistente, sino porque ya se ha desvanecido en el tiempo, la fotografía lo trae al presente, pero entendiendo que el pasado no se renueva porque se lo capture en una fotografía, simplemente ella atestigua precisamente que ahí estuvo. En palabras de Carrasco (2020), Benjamin muestra que en la fotografía hay una temporalidad distinta, la imagen a la que se refiere se encuentra fuera del tiempo continuo y vacío, y constituyendo su propio “aquí y ahora”, además asume que en dicha relación particular con el tiempo, la obra exige que se pregunte por el nombre

de la persona retratada, obligando al espectador a restituir su identidad, fijada en un momento irrepetible que pese a no existir, todavía permanece allí, es ahí donde justamente aparece el “aquí y ahora”, en la particularidad de momento tomado. De esta manera la fotografía, fija un momento en una imagen, demostrando que el tiempo no cesa, ella no enseña lo que es, sino lo que fue pero ya no es, y así fija también la pérdida, aquello cambiante que desea persistir en el tiempo (Mateos de Manuel, 2022).

Dicho esto, las imágenes fotográficas tienen la posibilidad de captar momentos específicos, que sobreviven y trascienden en el tiempo, es decir, mantiene un acontecimiento vivo. Más allá de una especie particular de alianza entre razón historicista y razón fotográfica (Collingwood-Selby, 2009, p. 91), que debilita la potencia histórica de la fotografía como fenómeno estético, parte de su valor radica en una fracción de historia que se encuentra en ella y que pone en cuestión, precisamente, su reducción historicista. En la medida que la fotografía es historia y apela al pasado, adquiere una carga emocional que es precisamente característica de las expresiones artísticas. Ella registra un mundo que ya fue superado por el tiempo o que quizá está en vía de extinción (Sontag, 2006). En relación con esta famosa fotografía que menciona Benjamin, la misma atestigua la cotidianidad y tiene una función incluso dentro del núcleo familiar, pues, por un lado, retrata momentos importantes y rostros de los seres queridos, mientras que, por otro lado está adherida a una cuestión mística y supersticiosa, pues pueden llevarse en la billetera, cumpliendo quizás una función de protección para quien las porta, resulta en una suerte de escudo contra el mundo (Sontag, 2006). Incluso la fotografía presenta un fenómeno melancólico que persiste en el tiempo, dado que en ella se manifiesta una pérdida. De acuerdo con Mateos de Manuel (2022):

La fotografía es melancólica porque pareciese anticipar el aciago destino de sus personajes (la muerte de cada ser humano); es decir, constataría la proximidad de la tragedia, entendida esta palabra en su sentido genérico, al tratarse de una imagen compuesta como grafía icónica de un tiempo verbal de futuro perfecto (p. 384).

La fotografía fija en el presente el rostro humano que desaparecerá en el futuro, es incluso premonitoria de la muerte, porque anticipa a través de la imagen, el recuerdo futuro. Es de esta manera que la fotografía pone en evidencia la pérdida, porque la legitima en el tiempo, produce que la pérdida no muera, sino que la reproduce en el recuerdo, dicha pérdida se vivifica a través de la imagen, por lo cual, el tiempo en la fotografía es melancólico. La fotografía, a diferencia de la pintura, tiene la capacidad de poner en evidencia aspectos que escapan a la percepción del pintor en el momento de crear su obra, pues ella logra captar incluso el momento más fortuito y azaroso de una situación. Benjamin toma un retrato de Karl Dauthendey llamado *El fotógrafo Karl Dautheney, padre del poeta, y su esposa*, para señalar que en la técnica brota un “valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros” (Benjamin, 2005, p. 26). En esta fotografía, la mirada de la esposa se ve perdida, ella, apoyada sobre el esposo, presenta un rostro tétrico, como si presintiera lo que se avecinara en su vida, es decir, su trágico final, su muerte. Según esto, parece que la fotografía tuviese un elemento de azar que se entreteje con un estado actual que está próximo a suceder; ella capta un momento, que escapa a la pintura y que muestra la realidad de lo cotidiano; tiene la capacidad de testimoniar no solo la vivencia humana sino el lugar en el cual se desenvuelve. En este sentido, la fotografía es también útil ya que funciona como herramienta para la memoria y para mantener la historia activa. Ella tiene la posibilidad de retratar el rostro, y ahí es donde cobra un valor especial. Incluso ella procura pruebas: “algo que sabemos de

oídas, pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía” (Sontag, 2006, p. 18).

Benjamin va más allá y trasciende la mera expresión en imágenes de la fotografía, pues ella debe estar unida a las palabras, debe contener texto que le permita develar su carácter revolucionario. Con esto pensaba que en la medida en que la imagen esté cargada por un subtítulo correcto es revolucionaria, incitando así a los escritores a volcarse a la fotografía (Sontag, 2006). El texto en ellas también puede reflejar su carácter social, porque las vivifica. Los escritores no han tomado la cámara, pero sí han escrito sobre las imágenes captadas por ellas y han logrado mostrar aspectos políticos, ideológicos, sociales y económicas que quizá la imagen por sí sola no puede develar. Frente a esto también es importante señalar que el texto en la imagen desvanece la objetividad de ella, ya que “los textos que la comentan pueden alterar su significado de cabo a rabo” (Freund, 1994, p. 142), por ello, como menciona Benjamin, es esencial que ella esté cargada por las palabras correctas.

En consecuencia, la fotografía, para Benjamin, no asesina al arte, ella solo cambia las condiciones de creación artística. En ella permanecen destellos del aura que tienden a desaparecer en la media que la reproducción técnica captada por la mercantilización se la apropia, por lo cual tiene la capacidad de expresar los deseos del poder dominante, pero también puede expresar los acontecimientos más importantes de la vida social y quizás allí es donde pueda anidar el aura (Freund, 1993). La fotografía contribuye a vivificar el recuerdo, rescata obras, imágenes, rostros del pasado, y les brinda la posibilidad de cobrar valor en el presente, ahí está también su valor social.

Referencias

- Bañuelos, J. (2013). El tiempo aurático en la fotografía. *Inventio*, 9, 51-57.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *Sobre la fotografía*. Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2021). *Hachís*. Ediciones Godot.
- Bratu Hansen, M. (2008). Benjamin's Aura. *Critical Inquiry*, 34(2), 336-375.
- Bratu Hansen, M. (2019). *Cine y experiencia*. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno. El cuenco de plata.
- Carrasco, N. (2016). Arte y fotografía en Walter Benjamin: Raíces de una vieja controversia. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*.
- Collingwood-Selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia*. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable. Ediciones metales pesados.
- Costello, D. (2010). Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy. Uslenghi, A. (Ed.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Eterna Cadencia Editora, 99-140.
- Duttlinger, C. (2008). Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography. *Poetics Today*, 29(1), 79-101.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Ediciones G. Gili.
- Huesca, F. (2013). Walter Benjamin. Hacia un nuevo concepto de arte. *Graffylia*, 16.17, 90-99.
- Mateos de Manuel, V. (2022). Walter Benjamin: modos de melancolía fotográfica. *Revista Fotocinema*, 24, 377-396.
- Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción*. PUV.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

¿Puede haber acción política no violenta?

Christoph Menke¹

Este texto defiende la violencia irreductible de la abolición de la violencia. Su objetivo es mostrar que no se trata de una paradoja, ya que la violencia significa algo distinto en ambos casos. Por lo tanto, es necesario distinguir entre violencia y violencia: necesitamos una “crítica de la violencia” en el sentido en que la ha desarrollado Walter Benjamin (en su artículo con este título). El texto esbozará una lectura política de la distinción que hace Benjamin entre violencia mítica y violencia divina a través de su ejemplo sobre la educación.

El título de la conferencia para la que se escribió este artículo plantea la pregunta de qué significa “abolir (la violencia estatal)”. Lo que me interesa de esta formulación es el acto de abolición. Más precisamente, me interesa la relación entre este acto y lo que es abolido: el Estado y su violencia. ¿Es violento el acto de abolición de la violencia estatal en sí mismo? Y si es así, ¿en qué sentido es violento, distinto de la violencia del Estado? Si podemos llamar al acto de abolición de la violencia estatal un (o el) acto político, entonces la pregunta es en qué sentido este acto debe ser violento para romper la violencia del Estado. ¿Puede

¹ Este texto se publicó con el título “Can There Be Non-Violent Political Action?” en: *BEHEMOTH. A Journal on Civilisation*, 14(3), 2021, pp. 60-66. (N. de los T.)

haber actos que lograran abolir la violencia y, por ende, ser políticos y al mismo tiempo no violentos? Analizaré esta cuestión con referencia a las reflexiones de Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia* (1977/1986)², teniendo en cuenta el tema que se planteó en la conferencia mencionada.

Si nos atenemos al texto de Benjamin, la respuesta a la pregunta sobre la posibilidad de una acción política no violenta es evidentemente positiva. Según Benjamin, hay acción política no violenta, es decir, en la medida en que sus medios (*Mittel*) sean “puros” (*rein*, traducido a veces como “sin mezcla”). Podemos ver lo que esto implica, lo que son los medios “puros”, si observamos las “relaciones entre personas privadas” —que “están llenas de ejemplos sobre esto” (Benjamin, 1977, p. 191, 1986, p. 289)—. Benjamin escribe: “el acuerdo no violento es posible siempre que una perspectiva civilizada [*die Kultur des Herzens*] permita el uso de medios puros para acordar... La cortesía, la simpatía, la pacificidad, la confianza y todo lo demás que pueda mencionarse aquí, son sus prerequisites subjetivos” (Benjamin, 1977, p. 191, 1986, p. 289). Su “analogía” política es el arte de la diplomacia, cuya tarea es “resolver los conflictos caso por caso, en nombre de sus estados, pacíficamente y sin contratos” (Benjamin, 1977, p. 195, 1986, p. 293). En todos estos casos se trata de formas de acción que apuntan a la “resolución no violenta de los conflictos” (Benjamin, 1977, p. 191, 1986, p. 289). La condición de esa no violencia es la *Sachlichkeit*, es decir, la “objetividad”:

Los medios puros no violentos nunca son los de solución directa, sino siempre los de solución indirecta. Por tanto, nunca se aplican directamente a la resolución de conflictos entre personas, sino solo a cuestiones que conciernen a objetos [*Güter*]. El ámbito de los medios no violentos se abre

² Cito el texto de Benjamin indicando los números de página en alemán (1977) e inglés (1986). He modificado ocasionalmente la traducción.

en el ámbito de los conflictos que se refieren de la manera más objetiva [*sachlichste*] a los bienes (Benjamin, 1977, p. 192, 1986, p. 289).

Así pues, la condición de la no violencia política es la objetividad, que a su vez solo es posible a través de una relación (tecnológica) con los bienes.

Sin embargo, en la medida en que las luchas políticas son disputas por el poder, la dominación y la libertad (o liberación), son de naturaleza diferente. En tales luchas no es posible alcanzar ninguna “objetividad” y, por lo tanto, la renuncia a la violencia que esta permite. Por tanto, es necesario plantearse una vez más la pregunta: “¿es posible la acción política no violenta?”. La respuesta (afirmativa) en lo que respecta a la resolución de conflictos no basta. La distinción que Benjamin desarrolla en *Para una crítica de la violencia* en este campo, el de la lucha política, es, por tanto, otra distinción. No se trata de la distinción entre violencia y no violencia, sino entre diferentes tipos de violencia. En lugar de preguntar: “¿es posible la acción política no violenta?”, Benjamin (1977/1986) plantea la cuestión de “un tipo diferente de violencia” (pp. 196/293), una violencia que ya no es en absoluto un medio, ya sea pura o impura.

Antes de intentar determinar este tipo diferente de violencia, es necesario explicar cómo entiendo el concepto de violencia, es decir, la violencia en todas sus formas. La definición de violencia con la que trabajo aquí es sencilla: podemos definir la “violencia” como una forma específica en la que uno actúa sobre otro, un tipo específico de efecto de poder que un agente tiene sobre otro agente, que recibe o sufre ese efecto. En este sentido amplio, podemos llamar “violento” a ese tipo de efecto o afectación sobre el otro si viola —hiere, lastima, infringe— al otro. La definición sencilla es que la violencia viola; la violencia de uno viola al

otro. Toda violencia, por tanto, causa algún tipo de sufrimiento.

La violación que produce la violencia puede entenderse tanto en sentido objetivo como subjetivo. Si el acto de violación se define objetivamente, entonces significa la alteración externa de la totalidad de una forma, la infracción de su integridad. La definición objetiva de la violencia presupone la idea de una forma dada que se define por su teleología: por ejemplo, la integridad de un cuerpo vivo o de la psique de alguien. Actuar violentamente sobre esa forma significa perturbar externamente la actividad autoformadora por la que realiza su *telos* o esencia. En cambio, la definición subjetiva de la violencia prescinde (y de hecho rechaza) de esas esencias y *telos* determinados objetivamente. Definida subjetivamente, la violencia consiste en faltar al respeto, limitar o incluso dañar la autodeterminación de alguien. En este caso, el criterio de violación es, por tanto, la voluntad del otro. Infligir violencia a otro significa, en sentido subjetivo, actuar contra la voluntad del otro: violar el poder de autodeterminación del otro.

Teniendo presente esta definición esquemática de la violencia y la violación, podemos volver a plantear la pregunta: ¿debe ser violenta la acción política y, en caso afirmativo, cómo y cuándo? O, en términos de Benjamin: ¿qué “tipos” de violencia, de violación de la integridad o de la autodeterminación de algún otro, deben distinguirse mediante una crítica de la violencia?

Por un lado, de la distinción crítica de Benjamin se deriva la violencia del derecho³. Es evidente e indiscutible que el derecho ejerce (o amenaza con ejercer) violencia. Nadie lo niega; incluso la teoría más afirmativa, es decir, acrítica, del derecho acepta, más aún, exige, que este esté

³ Para una explicación detallada de las consideraciones siguientes, véase Menke (2018, p. 6ss).

dispuesto a utilizar la violencia para alcanzar sus fines. Las ideologías jurídicas que Benjamin critica legitiman esa violencia en términos instrumentales. En consecuencia, la violencia del derecho es legítima porque es meramente un medio. Este es el error fundamental de esas ideologías jurídicas. Pues la violencia del derecho no es un medio, sino sólo su fin. De hecho, la violencia del derecho que verdaderamente exige una crítica no es un mero medio o instrumento: Benjamin no critica el derecho porque constriñe, amenaza y viola. Más bien, la violencia del derecho es “violencia coronada por el destino” (Benjamin, 1977, p. 188. 1986, p. 286). Es decir, la violencia del derecho consiste en que opera como o *de la misma forma* que el destino.

En efecto, la función de la violencia en la creación de leyes es doble, en el sentido de que la creación de leyes persigue como fin, con la violencia como medio, lo que debe ser establecido como derecho, pero en el momento de su instauración no descarta la violencia, sino que, en ese mismo momento de la creación de leyes, establece específicamente como derecho no un fin puro de violencia, sino uno que está necesaria e íntimamente ligado a ella, bajo el título de poder. La creación de leyes es creación de poder, toma de poder y, en esa medida, una manifestación inmediata de la violencia (Benjamin, 1977, p. 198, 1986, p. 295).

El problema del derecho y de la legitimación de su violencia no es el hecho de que la ley se aplique y se haga cumplir por medios violentos, ni el hecho de que el derecho utilice la violencia como medio, sino el hecho de que la violencia inherente al derecho no puede *seguir siendo* un mero medio para un fin, que no se “abdicar” de sí mismo (Hannah Arendt), sino que se convierte en el modo de ser o de operar del derecho mismo. La violencia del derecho, que Benjamin llama “fatídica” por esta razón, consiste en el hecho de que los medios violentos del derecho en última instancia anulan su propósito justo porque su autoconservación se convierte en su único propósito. La ley es

simplemente una cuestión de poder: se trata de su propio poder, el poder del derecho para mantenerse a sí mismo. La violencia “fatídica” del derecho es la violencia de su autoconservación.

Eso, sostiene Benjamin, es lo que hace que la violencia del derecho sea reprensible: a saber, no que el derecho también amenace, viole y coaccione, sino que el derecho opera por sí mismo, por el bien de la preservación de su orden y el establecimiento y la aplicación de sus categorías, perspectiva y lenguaje. El derecho opera por el bien de su poder. Al igual que el poder del destino, está maldito y condenado a continuar para siempre.

Por su carácter circular, fatídico y temporal, esta primera clase de violencia, la violencia del derecho, se denomina violencia “mítica”. Benjamin define la violencia mítica como la violencia de la manifestación, y la violencia de la manifestación como la manifestación de un orden o, más precisamente, de su poder, del orden *como* poder. La preservación del orden no es el objetivo del acto violento: *es* el acto violento en el que el establecimiento y la preservación del orden se vuelven, por tanto, indistinguibles.

El primer tipo de violencia no instrumental es, pues, la violencia del poder, o, más precisamente, la violencia del poder dominante; el poder de la dominación. Es la violencia como manifestación no instrumental de un poder dominante sobre sus súbditos. Esto significa, a la inversa, que la dominación siempre excede la lógica instrumental (o económica) de la expropiación, la apropiación, la explotación y el enriquecimiento de las ganancias. En toda forma de dominación, no se trata solo de su efecto inmediato o incluso del beneficio (que la dominación tiene para el gobernante), sino de la autoconservación de la dominación misma. El poder, como la dominación, es circular,

autorreferencial, no instrumental. Se *expresa* a través de la violencia. Se trata del goce de la violación⁴.

El proyecto de una crítica de la violencia no es solo exponer la falsedad de esa violencia de manifestación de poder (que obviamente no puede ser criticada ni juzgando sus fines ni sus medios, sino solo presentando su forma: su procesualidad mítica o su temporalidad del destino). El proyecto de una crítica de la violencia es también, y más importante, distinguir *este* tipo de violencia no instrumental —mítica, reproducible— de un tipo “diferente” de violencia, que *también* es no instrumental o “inmediata”, pero de un modo enteramente diferente (que Benjamin llama “divina” para definirla frente a la violencia mítica). Benjamin describe la diferencia crítica, es decir, decisiva, entre estos dos tipos de violencia no instrumental al señalar que mientras que la primera es “legisladora”, la segunda es “destructora del derecho” (o aniquiladora de la ley); mientras que “la primera establece límites, la segunda destruye sin límites”; mientras que la primera “trae a la vez culpa y retribución”, la segunda “solo expía” (Benjamin, 1977, p. 199, 1986, p. 297). Ya hemos visto lo que Benjamin quiere decir cuando llama mítica y legisladora al primer tipo de violencia no instrumental: la violencia del poder de dominación (es decir, la violencia no como instrumento del poder sino

⁴ Orlando Patterson ha formulado este punto nietzscheano para el caso específico de la esclavitud de esta manera: “lo que el cautivo o el condenado perdía era la ganancia del amo. La verdadera dulzura del dominio para el dueño de esclavos no residía inmediatamente en la ganancia, sino en el alivio del alma que viene con la comprensión de que a sus pies hay otra criatura humana que vive y respira solo para uno mismo, como un sustituto de su poder, como una encarnación viviente de su hombría y honor. Todo amo de esclavos debe, en lo más profundo de su corazón, haber estado de acuerdo con la célebre declaración de Nietzsche: ‘¿Qué es bueno? Todo lo que aumenta el sentimiento de poder en el hombre, la voluntad de poder, el poder mismo. ¿Qué es malo? Todo lo que nace de la debilidad. ¿Qué es la felicidad? El sentimiento de que el poder está creciendo, de que la resistencia ha sido vencida’” (Patterson, 1982, p. 78).

más bien su manifestación o expresión: su modo de ser). Por lo tanto, a la inversa, el otro tipo de violencia inmediata, no instrumental, es la violencia en —o *como*— aniquilación del poder. El otro tipo de violencia es la aniquilación del poder, y esto, a su vez, significa que la aniquilación del poder es violencia. Aniquilar un poder gobernante es un acto de liberación (que Benjamin llama *Entsetzung*). Ahora bien, si aniquilar un poder gobernante es un acto de violencia y si, en segundo lugar, aniquilar un poder gobernante es un acto de liberación, la liberación o emancipación no es ni accidental ni instrumental, sino esencialmente violenta y violatoria. Si la acción política es un acto de liberación, la acción política es —y debe ser— un acto de violación.

¿Por qué es así? Podemos responder a esta pregunta si nos atenemos a la pista que da Benjamin cuando habla del “poder educativo [*erzieherische Gewalt*]” como de esa “manifestación sancionada [*geheiligte*]” de un tipo diferente de violencia, a saber, la violencia divina, que todavía podemos encontrar en la “vida actual” (Benjamin, 1977, p. 200, 1986, p. 297). Pero ¿por qué es violenta la educación? Lo es en la medida en que “es justificable llamar a esta violencia, también, aniquiladora” (Benjamin, 1977, p. 200, 1986, p. 297). Como las demás formas de violencia, la violencia divina aniquila; pero solo aniquila “relativamente, con respecto a los bienes, al derecho, a la vida y cosas por el estilo, nunca de manera absoluta, con respecto al alma del viviente” (Benjamin, 1977, p. 200, 1986, pp. 197). La razón por la que la educación es solo “relativamente” aniquiladora o violenta es que es “absolutamente” afirmativa o productiva. Lo que la educación, siguiendo a Benjamin, afirma o produce es el “alma”. ¿Qué es un alma? Sugiero no entender este término en el sentido aristotélico: como la psique, es decir, el principio interior o *arché*, el fundamento y el comienzo siempre ya existente de un ser vivo. Más bien,

entiendo la “*Seele*” de Benjamin en el sentido de Franz Rosenzweig como un efecto: es decir, el efecto de una revelación que confronta al yo y lo transforma desde afuera. Según Rosenzweig, el “yo” *se convierte* en “alma” a través de una experiencia reveladora (Rosenzweig, 1988, pp. 105ss; Santner, 2001), y este devenir-alma es el proceso de liberación. Por tanto, el yo es o no tiene todavía alma cuando comienza la educación (esa educación que es liberación). El yo está determinado más bien por una identidad natural, social o cultural. Esas identidades son los efectos, la sede y el instrumento del poder. Al liberar el alma de o desde el yo, el proceso educativo es, pues, la manifestación de la violencia que aniquila el derecho o el poder⁵. Viola la identidad del yo, destruye su integridad, su totalidad y su autodeterminación. Pero es fundamental señalar que, en este caso, la violación tampoco funciona como un medio; la aniquilación violenta de la identidad no es instrumental. Esta violencia es más bien una manifestación: la manifestación del devenir del alma, es decir, de la liberación.

Ahora bien, la educación como liberación (o la liberación como educación) no es todavía, en sí misma, un acto político. Por tanto, ¿qué se debería seguir de este ejemplo de violencia “divina” o “pura e inmediata” como ejemplo de violencia educativa para responder a la pregunta de si la acción política no puede ser no violenta (y, en tal caso, por qué)? Tomemos como ejemplo el acto de representación: la representación de alguien por parte de otro. Por representación se entiende tanto hablar en nombre de

⁵ En la medida en que la educación es en sí misma un mecanismo esencial para la reproducción del orden simbólico-normativo existente y, por lo tanto, una instancia de combinación de la elaboración y la preservación de las leyes, la educación tiene que volverse contra sí misma para volverse liberadora. Eva Geulen (2004) describe esto (con referencia a Benjamin y su análisis de la pedagogía de Kant) como la paradoja de la educación. Para un intento de disolver esta paradoja mediante un acto de distinción crítica, incluso de separación, véase Charles (2016).

alguien como hablar de alguien (en alemán: *Stellvertretung* y *Darstellung*). En adelante utilizo el término en un tercer sentido (en el que los dos primeros tienen un papel): el de dirigirse a alguien; más concretamente, en el sentido de dirigirse a otra persona delante de otras personas⁶. Dirigirse a alguien es un acto fundamental de cualquier situación social. Si se realiza explícita y deliberadamente, constituye una situación social y, en este sentido, puede llamarse “política” (si la política tiene que ver con la constitución de lo social). La pregunta, entonces, es si el acto fundamentalmente político de representar a alguien dirigiéndose a él puede ser no violento. ¿Puede haber representación no violenta siguiendo el argumento de Benjamin?

Se puede entender esta cuestión en el sentido en que lo plantea Jacques Derrida en su temprana crítica de Lévinas. Derrida la entiende aquí como la cuestión de si la representación no violenta es en absoluto *posible*. Y responde a la pregunta de forma negativa, afirmando que la violencia es “trascendental” (Derrida, 1978, pp. 118ss). Es una condición de posibilidad para representar a alguien, o incluso a cualquier cosa; la representación, afirma Derrida, como tal, es violenta. De modo que, según Derrida, la alternativa no es entre una representación violenta y una no violenta, sino más bien entre una representación más o menos violenta. En cambio, aquí quiero replantear la cuestión no en términos de si la representación política puede ser no violenta, sino más bien si *debería* ser no violenta; es decir, si debería *apuntar* a la no violencia; y, además, si el compromiso con

⁶ Quisiera agradecer a un crítico anónimo por haberme alertado sobre la necesidad de una aclaración. En lo que sigue me interesa el momento de violencia que reside en el hecho de que es —como escribe Derrida (1989-1990)— “imposible... dirigirse al otro en el lenguaje del otro” (p. 949). Quiero indicar por qué la violencia que reside en esta falta del otro es indisolublemente ambigua: es la violencia del derecho y de la justicia.

la no violencia como tal define la bondad o la justicia de la representación.

A partir del análisis de la violencia educativa que hemos hecho más arriba, resulta claro cuál es el problema, más aún, el peligro, de una concepción de este tipo que define la justicia por la no violencia: reside en el hecho de que absolutiza la no violación⁷. Como dije al principio de este ensayo, los actos de violación pueden, entendidos objetivamente, lesionar la integridad de la forma de otro o, entendidos subjetivamente, dañar la voluntad de alguien; son infracciones a la teleología del otro o a su autodeterminación. Afirmar que cualquier representación que sea violenta en cualquiera de los dos sentidos es, simplemente por ser violenta, injusta presupone que cualquier forma dada o cualquier acto dado de autodeterminación es, simplemente por ser dado, legítimo e intocable. La violencia educativa presupone una bondad natural (de las formas) o una libertad natural (de la voluntad). Pero lo que se da naturalmente no es ni bueno ni libre. El análisis de la violencia educativa ha mostrado por qué: lo que se da por la naturaleza —primera o segunda naturaleza— no es precisamente el “alma” liberada, sino más bien una condición de identidad y, por lo tanto, un efecto de dominación. Por lo tanto, es erróneo decir que una representación justa del otro debe reflejar, es decir, simplemente duplicar, su forma o su voluntad. Por lo tanto, es erróneo decir que solo la representación del otro que corresponde a la representación que el otro tiene de sí es una representación justa, pues en sus formas simples, dadas y sin educación, nuestras representaciones de nosotros mismos son siempre falsas, es decir,

⁷ Benjamin lo llama “un anarquismo bastante infantil” que “[se niega] a reconocer cualquier restricción hacia las personas y [declara]: ‘Lo que agrada está permitido’” (Benjamin, 1977, p. 187, 1986, p. 284). Rechaza la violencia “en nombre de una ‘libertad’ informe” (Benjamin, 1977, p. 187, 1986, p. 284).

somos injustos con nosotros mismos⁸. Comprometer la representación política con la adopción y duplicación de la auto-representación del otro es, por lo tanto, repetir y así consolidar su injusticia. Por lo tanto, los actos políticos de representación deben ser violentos. Deben ser una manifestación de la violencia que aniquila el derecho, el orden y la forma, y libera al alma de la identidad. Tal violencia es la virtud de la acción política.

⁸ El fundamento moderno de la comunidad política en el pacto o contrato excluye de entrada esta posibilidad. Se basa en el principio del derecho romano de que la voluntad no puede dañarse a sí misma. Kant (1966) escribe: “si alguien decide algo en contra de otro, siempre es posible que con ello le haga daño, pero nunca en lo que decide sobre sí mismo (*volenti non fit iniuria*)” (§ 46). El sujeto voluntario no puede violarse a sí mismo: este es el supuesto en el que se basa el concepto de contrato en el derecho civil. La filosofía política moderna lo traslada —erróneamente— al ámbito político.

Referencias

- Benjamin, W. (1977). Zur Kritik der Gewalt. *Gesammelte Schriften, II*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1986). Critique of Violence. *Reflections*. New Schocken.
- Charles, M. (2016). Towards a Critique of Educative Violence: Walter Benjamin and "Second Education" *Pedagogy, Culture & Society*, 24, 525-536.
- Derrida, J. (1978). Violence and Metaphysics. An Essay on the Thought of Emmanuel Lévinas. *Writing and Difference*. Chicago University Press.
- Derrida, J. (1989-1990). Force of Law. *Cardozo Law Review*, 11, 920-1045.
- Geulen, E. (2004). Erziehungsakte. Fohrmann, J. (Hrsg.). *Rhetorik. Figuration und Performanz*. Metzler.
- Kant, I (1966). *Metaphysik der Sitten*. Meiner.
- Menke, C. (2018). Law and Violence. *Law and Violence. Christoph Menke in Dialogue*. Manchester University Press.
- Patterson, O. (1982). *Slavery and Social Death. A Comparative Study*. Harvard University Press.
- Rosenzweig, F. (1988). *Der Stern der Erlösung*. Suhrkamp.
- Santner, E. L. (2001). *On the Psychotheology of Everyday Life. Reflections on Freud and Rosenzweig*. University of Chicago Press.

La violencia en Walter Benjamin: disputas entre Marcuse y Habermas

Sergio De Zubiría Samper
Profesor Doctorado en Bioética
Universidad El Bosque
Presidente Fundación Walter Benjamin

La conmemoración del centenario de “Para una crítica de la violencia” de Walter Benjamin, en 2021, ha sido un escenario muy relevante, en el contexto del mundo hispanoparlante, para repensar la actualidad y legado de este significativo filósofo berlinés. Podemos destacar dos obras sistemáticas dedicadas a interpretar y polemizar la complejidad de la trayectoria de *Zur Kritik der Gewalt* (1920-1921)¹. En primer lugar, la compilación editada por Gustavo Leyva, *Walter Benjamin. Hacia la crítica de la violencia* (2022). En segunda instancia, el texto publicado por el Instituto Gino Germani, *Walter Benjamin y la crítica de la violencia. Constelaciones actuales e inactuales* (2023).

En el primero, veintitrés autores de diferentes latitudes realizan sus aportaciones en cuatro extensas sesiones divididas en cuatro problemáticas: (I) Planteamiento general y problemas; (II) Violencia conservadora del derecho; (III) Violencia mítica, violencia divina; (IV) Violencia. Actualidades. La compilación se cierra con las traducciones al español de “Notas para un trabajo sobre la categoría de la justicia” (1916), de Diego Fernández, posiblemente la

¹ Vamos a utilizar la abreviatura ZKG para remitir a su título en alemán.

primera traducción a nuestro idioma de esta breve reflexión del filósofo; y de “Para una crítica de la violencia”, de Pablo Oyarzún. En el segundo, se editan las exposiciones del seminario realizado en septiembre de 2021, en el Instituto de Investigación Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Un encuentro que tenía entre sus objetivos examinar las potencialidades de actualización del texto “Para una crítica de la violencia” y el modo como ilumina la producción teórica en un mundo tan convulsionado y problemático como el actual. Ambas obras evidencian la importancia del influjo benjaminiano en la región y la heterogeneidad de caminos de aproximación a “Para una crítica de la violencia”.

El pensamiento hispanoparlante ha reconocido “el brillante ensayo de Benjamin” (Leyva, 2022, p. 175), ha aportado a la diversidad interpretativa de su contenido y destaca la complejidad de toda aproximación al concepto de “violencia”. Benjamin es un pensador insustituible en esta tarea. También esta trayectoria reflexiva puede mostrar algunos consensos mínimos, siempre abiertos a su problematización.

El presente escrito pretende entablar un diálogo entre ZKG y las interpretaciones del ensayo realizadas por Herbert Marcuse y Jürgen Habermas. Subrayando las tensiones y oposiciones de estas interpretaciones, que arrojan también polémicas inmanentes en el seno de la teoría crítica de la sociedad que permanecen hasta nuestros días. Sugerimos que el texto “Para una crítica de la violencia” va a desplegar disputas filosóficas que marcan ciertas señales de identidad en las distintas generaciones de la Escuela de Frankfurt; sin que lo anterior implique una uniformidad teórica entre los integrantes de cada generación.

Para emprender esta tarea vamos a recorrer el siguiente sendero. En la primera parte exponemos algunos

consensos básicos de las interpretaciones recientes hispanoparlantes sobre el ensayo *ZKG*; consideramos que son un adecuado punto de partida para instalarnos en la polémica Marcuse-Habermas. La segunda parte establece las que consideramos las diferencias principales entre estos dos filósofos en su comprensión de *ZKG*. La tercera realiza algunas inferencias sobre las implicaciones que tienen esas diferencias para una crítica de la violencia.

Las mayores limitaciones del presente trabajo son las siguientes. En primer lugar, la imposibilidad de realizar interpretaciones exegéticas de algunos acápites y pasajes selectos del ensayo de Benjamin. En segunda instancia, la ausencia de desarrollos sobre la “actualidad” y relevancia que esas diferencias tendrían para comprender y elaborar una crítica de las violencias contemporáneas.

Consensos básicos y una cartografía provisional

En las dos obras colectivas referenciadas anteriormente emergen unos “consensos básicos” para ingresar a la lectura de *ZKG*. Sabemos que los “consensos” son abiertos y dubitativos. Pero vamos a sostener tres significativos.

El primero remite a llamar la atención sobre la intencionalidad y significado de la partícula “zur” en el título del ensayo. Los títulos en el quehacer filosófico son labores reflexivas con profundo contenido y consecuencias.

El término en alemán “zu” en una contracción con el artículo determinado “die” que al enlazarse en dativo dan como resultado la partícula “zur” del título “*Zur Kritik der Gewalt*”. Empleada aquí como preposición, esta expresión puede traducirse en español como “para”, “hacia”, “sobre” o incluso “por”. Cada una de estas alternativas abre un campo semántico y un estrato de significado que revelan a su vez los distintos niveles en los que se mueve la reflexión sobre la violencia a lo largo del texto de Benjamin (Leyva, 2022, p. 25).

Por tanto, aunque no es posible uniformizar la traducción del título y caben el “hacia” como el “para” (incluso el “por”), el significado que le adjudicamos al “zur” es determinante en la interpretación del texto. Las traducciones principales al español respetan esta diversidad, como son la de Oyarzún (Oyarzún *et al.*, 2017), la de Héctor Murena (Benjamin, 1968) y Roberto Blatt (Benjamin, 1991). También es importante establecer analogías con otros textos aún no traducidos al español de esa etapa. La investigadora Ana María Miranda (2022) señala como “durante el mismo periodo, otros dos textos donde Benjamin se ocupa de la relación entre derecho y violencia: “El derecho a usar la violencia” (*Das Recht zur Gewaltanwendung*) y “Vida y violencia” (*Leben und Gewalt*), de los cuales solo se conserva el primero” (p. 215).

El segundo consenso está contenido en la primera frase del ensayo cuando Benjamin afirma: “La tarea de una crítica de la violencia puede circunscribirse a la exposición de su relación con el derecho y la justicia” (Benjamin, 2022, p. 661). Este carácter enfático de una “tarea” se debe convertir en otro eje central de su interpretación. La noción de “tarea” implica movimiento, esfuerzo o trabajo en cierta dirección; no necesariamente su culminación, sino, posiblemente, tan solo su inicio. Aunque Benjamin utiliza esta noción tan solo en dos ocasiones, su comprensión adquiere gran relevancia en las diversas interpretaciones. Algunas de las problemáticas que inaugura la noción de “tarea” son: (a) la naturaleza de esa tarea; (b) la adjetivación “crítica” de esta tarea; (c) su carácter inconcluso, parcial o realizable; (d) su limitación al derecho y la justicia legal modernas.

Ejemplos de la potencia de estas problemáticas, en nuestro medio, son las posiciones de Oyarzún y Fernández quiénes comparten la condición *a priori* de “irrealizable” de

la tarea y su doble condición como tarea epistémica y práctico-moral.

El término “tarea” —decimos— comparece solo dos veces con este alcance técnico: la primera vez con un prurito puramente epistémico (la “tarea” ante las que nos encontramos se vería cumplida en la posibilidad de distinguir un *concepto* de violencia que se deduce de sus relaciones con el derecho o con la justicia); la segunda, en cambio, con un alcance que se podría llamar práctico-moral (Fernández, 2022, p. 90).

Por tanto, la “tarea” no puede ser concebida exclusivamente como un asunto teórico o conceptual, sino eminentemente ético y político. Con relación a la noción de “justicia”, con la publicación del texto de Benjamin “Notas para un trabajo sobre la categoría de justicia” (1916), parece indudable que el filósofo berlines hacía una nítida distinción entre el derecho moderno con su “justicia legal” violenta y otras formas posibles de justicia. Dos afirmaciones en este texto nos parecen contundentes: “La justicia es el esfuerzo por hacer del mundo el bien más elevado” (Benjamin, 2020, p. 657), y, “Otras lenguas han designado el enorme abismo que separa esencialmente el derecho de la justicia” (Benjamin, 2022, p. 658).

El tercer consenso básico exige tener en cuenta la trayectoria interpretativa de ese siglo posterior a la publicación de ZKG. Entre tanto se han consolidado escuelas o perspectivas teóricas para su comprensión, análisis e interpretación. No es posible un acercamiento desprejuiciado o ateórico al ensayo de Benjamin. Por eso se convierte en relevante y necesario elaborar cartografías que reconozcan esa trayectoria interpretativa. El ensayo de María Pía Lara arriesga una periodización de la recepción de ZKG.

Quisiera proponer al menos cinco diversas etapas históricas de la recepción del texto en donde se manifiestan claramente cambios en la apreciación de ciertos conceptos

específicos que se revelan a través de las interpretaciones de los pensadores que mayor impacto e influencia han tenido tras su intervención (Lara, 2022, p. 46).

Una primera etapa condicionada por el origen del texto en la teología política, el decisionismo y el anarcosindicalismo; que evoca influencias del *Tractatus theologico-politicus* de Spinoza, las teorías sociales de Max Weber y Carl Schmitt y los textos de Georges Sorel. La segunda “respaldada” y “cuidada” por Theodor Adorno y Gershom Scholem, quiénes publican los dos volúmenes de los escritos de Benjamin (1955); luego reeditados por Theodor y Gretel Adorno, añadiendo un posfacio escrito por Herbert Marcuse con el título “*Para una crítica de la violencia de Walter Benjamin*” (1965). Tal vez, una de las reivindicaciones más influyentes del texto en vía de la “violencia revolucionaria”. A esta segunda etapa también pertenecen, para Lara, los esfuerzos de Hannah Arendt por editar textos de Benjamin y sus reflexiones “Sobre la violencia” (1970). Aunque no referencia literalmente ZKG, como tampoco lo publica, el texto está, posiblemente, en el horizonte de sus análisis sobre la violencia y “caben dos posibles hipótesis: o ella rechazaba el anarquismo del joven Benjamin y su tratamiento de la violencia en la ley, como lo ha propuesto Bernstein (2013), o trata de resolver el dilema del texto de Benjamin y su primer paso es separar el concepto de violencia del concepto de poder y de fuerza” (Lara, 2022, p. 47). Las fundamentaciones y críticas de la violencia en Benjamin y Arendt, siempre serán un campo abierto y polémico para las tareas del pensar. Ante todo, porque una de las más profundas pensadoras de la “violencia del siglo pasado —y buena amiga de Benjamin— hubiese escrito sobre el ensayo benjaminiano” (Bojanic, 2021, p. 134).

La tercera etapa se inaugura con algunos ensayos de Jürgen Habermas que pretenden dilucidar el papel y vinculación de Benjamin con la teoría crítica de la sociedad.

Algunas de sus finalidades son: (a) recuperar la noción de Benjamin de “crítica cultural” como tarea de reconstrucción de aquellos documentos de cultura que han sido objeto de barbarie; (b) vincular la noción de “crítica” con la acción de “destrucción” y “negatividad”; (c) destacar que la dinámica de la violencia en Benjamin no puede superarse por medio de una especie de *Aufhebung* hegeliana; (d) subrayar la relevancia de la noción de “alegoría” en la obra

de Benjamin y su teoría “mimética” del lenguaje; (e) tomar distancia de la interpretación de Marcuse de ZKG como una especie de “tratado” de la violencia revolucionaria, distinguiendo la “crítica salvadora” mesiánica de la “crítica concienciadora”; para Habermas, la “crítica salvadora” de Benjamin no mantiene una relación inmanente con la praxis política. El ensayo de Habermas “Crítica concienciadora o crítica salvadora” (1972), ejemplifica estas finalidades y también el propósito de encontrar algunas distinciones en las reflexiones de Benjamin, Adorno y Marcuse. Desde sus primeros párrafos intenta situar a Benjamin en la tradición de la crítica de la cultura:

...Y en eso ve Benjamin la tarea de la crítica. Benjamin no quiere ver los documentos de la cultura, que también son siempre documentos de la barbarie, desde el punto de vista histórico de una acumulación de bienes culturales, sino desde el punto de vista crítico, como dice con tanta insistencia de la desintegración de la cultura “en bienes que pueden convertirse en objeto de posesión para la humanidad”. De lo que Benjamin no habla es de una “superación de la cultura” (Habermas, 1975, p. 299).

La cuarta oleada, que cronológicamente coincide con la tercera, subraya la concepción de “violencia revolucionaria” contenida en la ZKG y en la obra del pensador berlines. Se convierte en fuente de inspiración de los movimientos estudiantiles de los sesenta y los movimientos anticoloniales. Además del ensayo paradigmático de Marcuse,

ya citado en líneas anteriores, los trabajos de Oskar Negt y Alexander Kluge (1986) contribuyen substantivamente en esta perspectiva interpretativa. El espíritu de esta mirada se manifiesta en la siguiente postura de Marcuse (2024):

La violencia criticada por Benjamin es la de lo establecido, la que conserva su monopolio sobre la legalidad, la verdad y la justicia; la misma que ha desaparecido en el carácter cargado de violencia del derecho, aunque se vuelve ferozmente evidente durante los llamados “estados de excepción” (que de *facto* no son nada de eso). Este estado de excepción es simplemente el habitual para los oprimidos. Sin embargo, el desafío aquí, de acuerdo con sus *Tesis sobre la historia* es “promover el verdadero estado de excepción” que pueda romper el *continuum* histórico de violencia. Benjamin tomó demasiado en serio el significado de la palabra “paz” como para ser pacifista... (p. 164).

Por tanto, existe una violencia “pura”, revolucionaria, que podría establecer el límite al ciclo histórico de violencia desplegado contra los oprimidos.

La quinta etapa se inaugura con las lecturas propuestas por Jacques Derrida y Giorgio Agamben en la década del noventa del siglo veinte. Los ensayos de Derrida *Fuerza de ley* (1994) y *Homo sacer* (1998) de Agamben, instalan las interpretaciones de Benjamin en lo que Lara denomina “intervenciones creativas” de cuño deconstructivo, anarquista y antiestatista. La conferencia inexpugnable de Derrida, “Nombre de pila de Benjamin”, que compone la segunda parte de *Fuerza de ley*, además de la interpretación “deconstructiva” de ZKG, nos convoca a polémicas que aún no han culminado. Por ejemplo, lo que denomina este autor, una “lectura un poco arriesgada” al interpretar el ensayo de Benjamin en cuatro horizontes muy problemáticos. El primero, le parece un texto “inquieto, enigmático, terriblemente equívoco [...] obsesionado por el tema de la destrucción radical, de la exterminación, de la aniquilación

total, y en primer término de la aniquilación del derecho, si no de la justicia" (Derrida, 1994, p. 70). El segundo horizonte, postula que la "lógica profunda" de este ensayo se alimenta de una interpretación del lenguaje, según la cual el origen del mal, su potencia letal proviene de su dimensión mediadora representativa, y, por tanto, es necesario rechazar las funciones técnica, utilitaria e informativa del lenguaje. El tercero, sostener cómo ZKG, además de criticar la representación en el lenguaje como una perversión, también enfila su destrucción contra la democracia formal y parlamentaria europea. El cuarto, inferir que la cuestión de la representación afecta su teoría de la violencia de tal manera que su inicial distinción entre violencia "fundadora" y violencia "conservadora" culmina disolviéndose. "Benjamin debe conceder en un cierto momento que la una no puede ser tan radicalmente heterogénea a la otra puesto que la violencia llamada fundadora está a veces 'representada' y necesariamente repetida, por la violencia conservadora" (Derrida, 1994, p. 72). Los anteriores motivos o razones de Derrida son originales, pero altamente "riesgosas", para utilizar el propio término del filósofo francés.

Desde el texto de Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (1998), el autor apropia la noción benjaminiana de "estado de excepción" y dedica el capítulo "Umbral" a una interpretación de ZKG, donde expone tesis sugestivas sobre la violencia en Benjamin. Según Lara, hasta podemos sostener un periodo de "agambenización" de Benjamin. Algunas de estas tesis son: (a) el proponer un nexo ineludible entre violencia y derecho convierte la crítica benjaminiana en "una premisa necesaria —y todavía insuperable— de toda investigación sobre la soberanía" (Agamben, 1995, p. 103); (b) existe una "dialéctica circular" entre la violencia que establece el derecho y la violencia que lo conserva, que exige una tercera figura que "rompa" aquella circularidad; esta tercera figura es la "violencia

divina” que “constituye el problema central de toda interpretación del ensayo” (Agamben, 1995, p. 104); (c) Benjamin no establece ningún “criterio positivo” para identificar la “violencia divina”, pero es plenamente categórico que “ella no establece ni conserva el derecho, sino que lo depone (*entsetzt*)” (Agamben, 1995, p. 104); (d) antes de definir la “violencia divina” introduce la noción de “vida desnuda” (*blosses Leben*) que debe ser pensada como “un nexo esencial entre la vida desnuda y la violencia jurídica” (Agamben, 1995, p. 106). Las anteriores tesis tendrán bastante eco en esta etapa de recepción de Benjamin.

Sin conformar lo que podríamos denominar una “etapa” es ineludible referenciar algunas obras individuales que han ejercido importante influencia en los inicios del siglo XXI. Los textos dedicados a ZKG de Judith Butler (2014), Slavoj Žižek (2009), Axel Honneth (2009), Simon Crichtley (2012), Richard Bernstein (2013), entre otros, son relevantes para continuar proyectando esta cartografía provisional.

Las distancias y tensiones entre Marcuse y Habermas

El ensayo ZKG se convierte en una especie de pretexto para desplegar una importante polémica en el seno de la teoría crítica de la sociedad. Theodor y Gretel Adorno, reeditan los dos tomos de las obras de Benjamin, añadiendo un posfacio escrito por Marcuse con el título “*Para una crítica de la violencia de Walter Benjamin*” (1965). Por la autoridad de sus editores, parecería la interpretación canónica del texto de Benjamin, y en general, de la primera generación de la Escuela de Frankfurt. Pero en 1972, el joven Habermas, publica su ensayo “Crítica concienciadora y crítica salvadora”, donde toma algunas distancias de Adorno y Marcuse, en particular, de la interpretación marcusiana de ZKG. Podríamos afirmar que el legado de Benjamin se convierte en un punto de inflexión y distanciamiento de las

dos generaciones de la Escuela de Frankfurt; y la “crítica de la violencia” en un punto nodal para ello. A partir de este momento, la obra del filósofo judío berlines será un campo en disputa. Basta evocar el extenso excurso de Habermas dedicado a la filosofía de la historia de Benjamin en *El discurso filosófico de la modernidad* (Habermas, 1985).

Los núcleos de tensión giran principalmente en torno a tres problemas: (a) la diferenciación entre “crítica ideológica” y “crítica cultural”; (b) la distinción habermasiana entre “crítica concienciadora” y “crítica salvadora”; (c) la interpretación de los nexos entre mesianismo y violencia.

(A)

La intención central de Habermas es situar a Benjamin en el campo de la historia y la crítica de la cultura, distante de lo que podríamos denominar la “crítica ideológica” de rai-gambre marxista. Posiblemente influenciado por Scholem, quien sostiene: “Benjamin es considerado como el más significativo crítico literario de su tiempo” (Scholem, 2020, p. 8). Habermas lo caracteriza como un pensador que “asoció motivos dispares” sin lograr unificarlos, productor de “efectos contradictorios” y que es necesario resguardarlo de las pretensiones ideológicas de sus amigos marxistas. Como también diferenciar a Benjamin de Marcuse, porque el primero no plantea una “superación de la cultura” y el segundo lo hace desde sus textos tempranos. Dos asuntos complejos y problemáticos. Para ello expresamente afirma:

Voy a partir de una frase que Benjamin escribió una vez contra los procedimientos de la historia de la cultura: “La historia de la cultura acrecienta la carga de tesoros que pesa sobre las espaldas de la humanidad. Pero no le da la fuerza necesaria para sacudírselos y adueñarse de ellos”. Y en eso ve Benjamin la tarea de la crítica (Habermas, 1975, p. 299).

Partiendo de una visión simplificada de la “crítica marxista de las ideologías”, Habermas propende por convertir a Benjamin exclusivamente en un crítico de la cultura y del arte. Supone que la “crítica ideológica” es reducir la superestructura a un “simple reflejo” de la infraestructura, una crítica de la conciencia “necesariamente falsa”, liberar “el poder o violencia estructural” incrustada en las instituciones y un arte también ideológico. Cuatro supuestos bastante reduccionistas de la “crítica ideológica”, con el objetivo de independizar al filósofo judío de la crítica marxista. Para Habermas (1975),

su crítica se refería era a las fantasías colectivas, depositadas tanto en los caracteres expresivos de la vida diaria como en la literatura y en el arte, que nacen de la secreta comunicación entre el primordial potencial semántico de las necesidades humanas y las condiciones de vida generadas por el capitalismo (p. 324).

El resultado es una crítica “culturalista” bastante alejada de la lucha de clases y la reproducción de la vida material; su consecuencia es suprimir cualquier indicio de “crítica ideológica” en el pensamiento de Benjamin.

Consideramos que separar a Benjamin de la “crítica de las ideologías” para sustraerlo del influjo marxista contiene argumentos cuestionables. El primero, ya expuesto anteriormente, parte de una simplificación de la “tarea” de la crítica ideológica. El segundo, la producción intelectual de Benjamin no es reductible exclusivamente a la estética o la “crítica cultural”, porque su espíritu filosófico y su erudición lo convierten en un pensador con horizonte de totalidad y superando siempre las fronteras disciplinares. El tercero, una separación tajante entre “crítica cultural” e “ideología” es lejana al espíritu del materialismo histórico. Cuarto, el ensayo ZKG hace parte de un proyecto más amplio titulado *Política (Politik)*, que muestra el interés del filósofo berlines por realizar una crítica de totalidad de “lo

político” y no exclusivamente una “crítica” de la historia cultural. Quinto, es posible realizar una interpretación del texto ZKG en clave de “crítica de la ideología”, mostrando como el derecho moderno y su justicia legal son formas fetichizadas de falsa conciencia. Marcuse (2024) lo postula así: “La violencia criticada por Benjamin es la de lo establecido, la que conserva su monopolio sobre la legalidad, la verdad y la justicia; la misma que ha desaparecido en el carácter cargado de violencia del derecho, aunque se vuelve ferozmente evidente durante los llamados ‘estados de excepción’ (que de *facto* no son nada de eso)” (p. 164).

(B)

Habermas establece una distinción entre “crítica *salvadora*” y “crítica *conscienciadora*”, partiendo de dos textos de Benjamin: “El autor como productor” (1934) y “Contribución a la crítica del poder” (la traducción al español de Habermas no utiliza el título ZKG, pero el contexto de sus comentarios exige que sea este ensayo). Es necesario subrayar que es una construcción teórica habermasiana y no corresponde a la autoría de Benjamin; como también la elección del primer texto no es azarosa, sino que corresponde a la problemática del arte y la *praxis* política. En palabras de su traductor, Bolívar Echeverría, un texto donde “llama a sus interlocutores —intelectuales políticos de izquierda— a depositar toda la confianza en la espontaneidad del carácter revolucionario de la producción artística” (Echeverría, 2004, p. 12). Por tanto, la elección de Habermas remite a lo que según su criterio considera uno de “los puntos más débiles” de Benjamin: la idea de un arte politizado.

La distinción entre estos dos tipos de crítica, la *salvadora* y la *conscienciadora*, enfila sus baterías contra un arte politizado. En palabras de Habermas (1975): “no es más que una perplejidad que resulta de que la crítica *salvadora*, a diferencia de lo que ocurre con la crítica *conscienciadora*, en

modo alguno puede obtenerse una relación inmanente con la praxis política” (p. 325). En su interpretación la crítica *salvadora* al pretender un “ahora” pasado tiene que guardar una relación indirecta con la *praxis* política; nunca una relación “directa”. Además, considera que Benjamin “no se percató” de esto con claridad suficiente. Una argumentación problemática en diversos niveles. En primer lugar, solo desde una perspectiva “progresiva” de la historia es imposible imaginar el “retorno de lo reprimido” con la fuerza de la inmediatez, que parece ser la perspectiva de Habermas. En segunda instancia, la ruptura de *continuum* de la historia es parte de la concepción benjaminiana. Tercero, en el filósofo berlines existe una teoría fundada sobre la “politización del arte”, que parece no tener en cuenta Habermas; llegando a sostener que simplemente se encontró esa noción y no tiene relación con su filosofía.

La decidida politización del arte es un concepto que Benjamin se encontró ya ahí. Pudo tener muy buenas razones para hacerlo suyo, pero no guarda ninguna relación sistemática con su propia teoría del arte y de la historia [...] Ni la experiencia del *shock* es una acción, ni la iluminación profana un acto revolucionario (Habermas, 1975, p. 327).

Nuevamente aparece el fantasma de separar a Benjamin de sus amigos e influjos marxistas, posiblemente de Adorno, Brecht y Marcuse. Que representan, para él, la perspectiva de la crítica *conscienciadora*, más conectada con la conciencia de clase y la estética política.

Dos confesiones de Habermas en el entorno de su ensayo tendremos que tomarlas muy en serio para inferir cierta aversión a “lo político” práctico y sus esfuerzos por sustentar esta distinción. La primera es su temor de una crítica radical de progreso y segunda su desconfianza en la idea de revolución. Propugna por un concepto “matizado” de progreso y considera como las circunstancias históricas “impiden pensar en la Revolución”. Consideramos que en

este momento emergen diferencias substantivas entre la primera y segunda generación de la Escuela de Frankfurt; Habermas es su artífice y Benjamin se convierte en un pretexto.

Acusando a Benjamin de una “mirada maniquea” al no reconocer ciertos “progresos profanos”, siempre precarios y amenazados, “en los productos de la legalidad e incluso en las estructuras formales de la moralidad” (Habermas, 1975, p. 330), para Habermas, se puede instalar una crítica del progreso que se desliza hacia la “contrailustración”. Solicita un “concepto matizado” de progreso que permita superar los extremos de la “contrailustración” y la “teoría dialéctica del progreso”, a través de la profilaxis de la “esperanza fundada” y la “duda profiláctica”, pero que reconozca estos “progresos profanos”. Consideramos que estos deslizamientos hacia “productos de la legalidad” niegan el espíritu de la filosofía benjaminiana contenida en *ZKG*; también el formalismo moral podría ser sometido a la crítica de nuestro pensador.

Con relación a la idea de “revolución” la confesión también subraya diferencias entre las generaciones frankfurtianas. En sus términos: “en unas circunstancias históricas que nos impiden pensar en la Revolución y que sugieren la expectativa de largos y persistentes procesos de conmoción social, tiene que cambiar también la idea de revolución como proceso de formación de una nueva subjetividad” (Habermas, 1975, p. 331). Varias son nuestras propias perplejidades. En primer lugar, una afirmación de estas realizada en el año 1972, exige una mayor justificación y detalle de las circunstancias históricas; entre ellas fundamentar qué “impide” pensar en la revolución. En segunda instancia, acaso está sugiriendo el camino del reformismo y su gradualidad. Tercero, cuáles son los motivos para acentuar los procesos de formación de nuevas subjetividades y el papel de “derecho” y la “moralidad” en estas

tarefas. Produce bastante perplejidad la afirmación de Habermas en este texto: “Emancipación significa en las sociedades complejas una transformación participativa de las estructuras administrativas de decisión” (Habermas, 1975, p. 331).

La interpretación de Marcuse de ZKG transita por senderos diferentes. Postula como en su contenido profundo emerge la revolución como una “necesidad histórica” y como germinan allí ideas centrales para pensarla y fundamentarla. Algunas de las condiciones para realizar esta tarea son: (a) tomar distancia de ciertos tabús progresistas como su noción de progreso (“del concepto atroz del progreso en la productividad”), del tabú de la productividad, del gradualismo y de la legalidad; (b) los desafíos revolucionarios requieren un “salto de tigre” hacia el pasado, una ruptura con el “*continuum*”, no solo su reforma; (c) el rechazo de aquellas racionalizaciones de la mentalidad liberal que priorizan la “sagrada calidad de vida” argumentando contra la violencia revolucionaria. “Y así, el curso real de la historia se erige como un testimonio sangriento de la verdad de Benjamin: la batalla por la liberación extrae su poder no de su visión de futuro, sino de su visión de pasado” (Marcuse, 2024, p. 170).

(C)

Uno de los ámbitos más enigmáticos y discutidos de la obra de Benjamin es la naturaleza y sentido de su “mesianismo”. Se anuncia de forma temprana en su producción intelectual y se convierte en una temática transversal. Responde a motivaciones profundas, tales como: (a) la crítica a la confianza en el progreso y al tiempo infinito evolutivo; (b) la reivindicación de las imágenes utópicas; (c) la esperanza en la potencia del pasado, la reparación y la rememoración (promesas incumplidas; justicia pendiente; futuros anteriores; etc.); (d) la importancia de ciertas

tradiciones mesiánicas hebreas; (e) la necesidad de ruptura con el *continuum* del tiempo hacia otras experiencias del tiempo como la interrupción, la detención, el “*shock*”. Las dificultades para su comprensión se incrementan cuando este mesianismo se relaciona con las ideas de revolución y violencia; cuando se discute un posible proyecto de integración o fundamentación de la violencia en el mesianismo. “A la dimensión mesiánica no le es propio nada contemplativo. Benjamin utiliza las categorías *redención*, *salvación* y *Mesías* en un sentido político que puede incluir la aprobación de la violencia revolucionaria” (Opitz & Wizisla, 2014, p. 1042).

Habermas dedica escasos esfuerzos teóricos a desentrañar el significado del mesianismo benjaminiano. Dos tesis interpretativas le impiden explorar los laberintos de esta problemática. La primera “tesis es que Benjamin no consiguió llevar a efecto su intención de conciliar ilustración y mística, porque el teólogo que pervivió en él no consiguió arreglárselas para poner la teoría mesiánica de la experiencia al servicio del materialismo histórico. Esto, a mi entender, hay que admitírselo a Scholem” (Habermas, 1995, p. 323). La segunda tesis sostiene que “no es una teología de la revolución donde está la actualidad de Benjamin. Su actualidad se nos muestra, más bien, si, procediendo a la inversa, tratamos de ‘poner al servicio’ del materialismo histórico la teoría benjaminiana de la experiencia” (Habermas, 1975, p. 328). La imposibilidad de conectar ilustración y teología, como también la “actualidad” centrada en su teoría de la “experiencia”, le impiden a Habermas reconocer la centralidad y relevancia del mesianismo en el conjunto de la filosofía benjaminiana. De tal forma que el “mesianismo” es depurado o neutralizado en la perspectiva habermasiana. Podríamos también inferir que se trata de un dispositivo discursivo para devaluar o inhibir centralidad a la problemática de la revolución.

Marcuse, en cambio, en su interpretación otorga relevancia a la problemática del “mesianismo” en ZKG. Arriesga tesis bastante relevantes sobre su coherencia y sentido. La primera postula como una crítica de la violencia exige el mesianismo como negación radical del orden social existente. “En la crítica de la violencia de Benjamin, queda claro que el mesianismo es un tropo que expresa la verdad histórica: la humanidad liberada solo es concebible ahora como la negación radical (y no meramente determinada) de lo existente, pues dado el poder de los hechos establecidos, incluso lo bueno se ha vuelto cómplice e impotente” (Marcuse, 2024, p. 165). La segunda ratifica que su mesianismo teológico no puede ser comprendido en términos de la religiosidad tradicional, porque no tiene nada que ver con la culpa, desdicha o la penitencia; mucho menos como “una forma de opresión legalmente establecida”. Tercera, la redención en su mesianismo es un concepto materialista y político: el concepto y la necesidad histórica de una revolución que no puede “permanecer orientada por el *continuum*” del orden social dominante y su “eros técnico”. Cuarta, un mesianismo que no implica esperar al Mesías, sino “estaría constituido por la voluntad y la conducta de aquellos que sufren bajo el orden establecido, los oprimidos: en la lucha de clases” (Marcuse, 2024, p. 169).

Crítica de la violencia y posibilidades de su mitigación

Transitando los senderos de ZKG en las interpretaciones y disputas entre Marcuse y Habermas, podemos concentrar nuestros esfuerzos en los acentos y diferencias en sus perspectivas sobre la crítica de la violencia y las alternativas sobre su mitigación o superación.

La primera diferencia se encuentra en la concepción de “crítica” adjudicada a Benjamin. Un asunto perenne en toda teoría crítica de la sociedad es dilucidar el sentido de “crítica”. En dos ámbitos existen nítidas distinciones.

Mientras Habermas lo sitúa en la “crítica cultural y estética”, tanto Marcuse como Adorno exploran su proximidad con la “crítica ideológica”. La “crítica ideológica” es simplificada por Habermas y se aproxima a una “materialismo vulgar” o un “economicismo rudimentario”. También Habermas elabora una distinción entre “crítica salvadora” y “crítica concienciadora”, para cuestionar el nexo de esta con la *praxis* política; distinción, posiblemente, objeto de problematización por los autores de la primera generación de Frankfurt. En el fondo está la disputa por la adhesión o resistencia a la tradición marxista de la “crítica de las ideologías” y por la comprensión de un arte político.

La segunda discrepancia, también inmanente a la tradición crítica, está mediada por la actitud ante la idea de progreso y las condiciones de la *praxis* política. Entre el “progreso” como “huracán”, “catástrofe”, “cúmulo de ruinas” (Benjamin), como una idea “atroz” conectada al productivismo (Marcuse), y un “concepto matizado” de progreso como propone Habermas, que evite “peligrosas”, para este último, perspectivas contra-ilustradas y antievolucionistas. Pero también la desconfianza ante lo que Habermas denomina una práctica política inmediateista, una instrumentalización política del arte y la misma idea de “revolución”. Hemos subrayado la problemática afirmación del filósofo de Düsserldorf: “unas circunstancias históricas que nos impiden pensar en la Revolución”.

La tercera distancia gira en torno a la idea de “violencia”. Para Marcuse la violencia criticada por Benjamin es aquella que se fosiliza en el orden social dominante y sus formas jurídicas, epistemológicas e institucionales, pero existe una violencia revolucionaria, la huelga general proletaria, la violencia divina, pura, que podrá romper desde los oprimidos, el círculo vicioso de las violencias de los opresores y vencedores. La rebelión de Coré hace patente tanto su posibilidad como sus contradicciones. No realizar

estas distinciones podría conllevar a una interpretación inadecuada de Benjamin como “pacifista”. Habermas no ingresa en la sutileza de estas distinciones, porque ni la violencia ni la revolución son sus temas privilegiados. Tal vez, una afirmación más categórica: por momentos la violencia y la revolución se opacan o desvanecen en sus reflexiones.

El cuarto distanciamiento remite a la valoración del mesianismo y sus nexos con violencia y revolución. Para Marcuse es necesario indagar y profundizar en el carácter de su mesianismo porque allí emerge una idea original de “revolución”; en Habermas el mesianismo es neutralizado bajo los supuestos de la desconexión entre ilustración y misticismo, y, la inexistencia de una teología de la revolución en Benjamin. Por lo anterior, la compleja problemática de las relaciones entre violencia y mesianismo no hace parte de su agenda de investigación. Para Marcuse, el asunto de violencia y mesianismo es urgente y necesario. Solo a los “hombres libres y redimidos de la violencia opresiva, pertenece una naturaleza emancipada y redimida” (Marcuse, 2024, p. 168).

La quinta tensión alude a los caminos para “mitigar”, “superar” o “tramitar” los conflictos sin recurrir a la violencia. Cada uno de los verbos anteriores exigiría ser sopesados porque le podemos arrimar significados y sentidos diferentes. En ZKG la respuesta es categórica. “¿Es acaso posible la solución no violenta de los conflictos? Sin duda. Las relaciones entre personas privadas ofrecen abundantes ejemplos de ello” (Benjamin, 2022, p. 674). Los caminos están frente a nuestros ojos en el mundo de la vida cotidiana; nunca en el “derecho moderno” o las instituciones existentes (posiblemente su “decepción” con la filosofía de la historia de Kant en esos años, tenga que ver con esta temática). Además, son “medios puros” porque nunca son soluciones inmediatas sino “mediatas” (se distinguen de

toda racionalidad tecnocrática o instrumental). Benjamin destaca principalmente cuatro, pero una lectura exegética podría develar otros más: (a) presupuestos subjetivos como la “cultura del corazón”, “cortesía sincera”, “amor a la paz” y “confianza”; (b) la “conversación” como esfera del “mutuo entendimiento” en el lenguaje; (c) la huelga general proletaria; (d) la historia milenaria de la práctica de la diplomacia. La mitigación o superación de la violencia, para Marcuse, debe buscarse en un orden distinto al existente y por ello es tan importante comprender el sentido de lo mesiánico:

La imagen de la posible libertad solo es visible en una esfera completamente diferente: en la de “la redención, o de la verdad o de la música” y no en la esfera de las fuerzas de producción expandidas, no en la esfera del “eros técnico”. Tampoco se puede encontrar la libertad en el tiempo libre, donde se puede componer o filosofar, sino en la detención, como ocurre en la mejor música y literatura (Marcuse, 2024, p. 169).

La redención está más próxima al arte y la estética, que a la filosofía y la productividad técnica. Habermas cierra su interpretación con aquella temática que priorizará en su obra posterior y una advertencia. La problemática: la necesidad de leer a Benjamin en el marco de una “teoría de la comunicación lingüística” que integre sus ideas a una teoría materialista de la “evolución social”. La advertencia: recordar siempre aquel pesimismo que recuerda la amenaza del fascismo. Compartimos plenamente la advertencia, pero limitar el pensamiento de Benjamin a una “teoría de la comunicación lingüística” e insertarlo en teorías de la “evolución” para evitar tendencias a la “contra-ilustración” y el “anti-evolucionismo”, puede diluir aspectos centrales de su legado y potencia filosófica.

La sexta disputa remite a la concepción de “emancipación” y lo que podríamos denominar los “agenciamientos”

de los procesos de transformación. Para Habermas la emancipación “significa en las sociedades complejas una transformación participativa de las estructuras administrativas de decisión” (Habermas, 1975, p. 331), aproximarse a un “concepto matizado de progreso” y reconocer la importancia de ciertos “progresos profanos” como algunos “productos de la legalidad” y de las “estructuras formales de la moralidad”. Consideramos que su perspectiva produce un desplazamiento de la “emancipación” hacia la “participación” en estructuras administrativas de decisión y la primacía progresiva de lógicas políticas centradas en la esfera legal y formal moral; algo que contradice el espíritu de la filosofía benjaminiana y también marcusiana. El eje transversal de ambos “críticos” sociales es el carácter violento del derecho, la justicia legal y el Estado modernos. “Imposición de derecho es imposición de poder, y es en esa medida un acto de manifestación inmediata de violencia” (Benjamin, 2022, p. 681). Un renacimiento o restauración de la legalidad y la moralidad formal solo son caminos para la perpetuación del círculo vicioso e infernal de las violencias. La detención de la violencia implica siempre transitar caminos más allá del derecho y del Estado liberal.

A más de un siglo de “Para una crítica de la violencia” comprendemos e interpretamos desde ciertas tradiciones teóricas la grandeza de ese ensayo, pero también cabalgamos sobre su “actualidad” al reconocer que interpela grandes disputas de la filosofía contemporánea. Las lecturas de Marcuse y Habermas son una excelente ilustración de su potencia creadora.

Referencias

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
- Benjamin, W. (1955). *Schriften. Zwei Bände*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1968). *Ensayos escogidos*. Editorial Sur.
- Benjamin, W. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus Ediciones.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2022). *Para una crítica de la violencia*. Leyva, G. (Ed.). *Walter Benjamin. Hacia la crítica de la violencia*. Gedisa Editorial.
- Bernstein, R. (2013). *Violence. Thinking without Banisters*. Polity.
- Bojanic, P. (2021). *Violencia y mesianismo*. Editorial Trotta.
- Butler, J. (2014). *Walter Benjamín y la crítica de la violencia. ¿A quién le pertenece Kafka? y otros ensayos*. Editorial Palinode.
- Critchley, S. (2012). *The Faith of the Faithless. Experiments in Political Theology*. Verso.
- Derrida, J. (1994). *Fuerza de ley*. Editorial Tecnos.
- Echeverría, B. (2004). Presentación. Benjamin, W. *El autor como productor*. Editorial Itaca.
- Habermas, J. (1975). *Perfiles filosófico-políticos*. Taurus Ediciones.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus.
- Honneth, A. (2009). *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*. Katz Editores.
- Kluge, A. & Negt, O. (1986). *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Suhrkamp.
- Lara, M. P. (2022). *El laberinto de "Para una crítica de la violencia" de Walter Benjamin*. Leyva, G. (Ed.). *Walter Benjamin. Walter Benjamin. Hacia la crítica de la violencia*. Gedisa Editorial.

- Leyva, G. (2022). *Walter Benjamin. Walter Benjamin. Hacia la crítica de la violencia*. Gedisa Editorial.
- Marcuse, H. (2024). *Para una crítica de la violencia de Walter Benjamin. Escritos sobre estética y política*. Ennegativo Ediciones.
- Opitz, M. & Wizisla, E. (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Las Cuarenta.
- Oyarzún, P., Pérez, C. & Rodríguez, F. (Eds.). (2017). *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. LOM.
- Scholem, G. (2020). *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Editorial Trotta.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.

Walter Benjamin y el marxismo

Enzo Traverso¹

A Walter Benjamin se lo asocia generalmente con la tradición del marxismo occidental, cuyas principales características Perry Anderson describió hace cuarenta años en un famoso ensayo: un enfoque privilegiado en la filosofía y la estética en lugar de en la economía, la historia y la política, así como un *repliegue* hacia un ámbito teórico sin ningún vínculo orgánico con el movimiento obrero y la izquierda política organizada (Anderson, 1976). Dentro de la Escuela de Frankfurt en el exilio, a la que Benjamin pertenecía como miembro marginal, su posición era sin duda la más radical. Al igual que Herbert Marcuse, no compartía la resignación política de los miembros dirigentes del Instituto de Investigación Social —Max Horkheimer y Theodor W. Adorno— que consideraban ineludibles tanto la reificación universal como el advenimiento de una “sociedad administrada” totalitaria. En lugar de alimentar un escepticismo generalizado hacia la lucha de clases, su crítica de la razón instrumental conllevaba expectativas palingenéticas y revolucionarias cuya fuente primaria se encontraba en el judaísmo mesiánico. Benjamin ciertamente no fue el único pensador marxista que enfatizó las potencialidades revolucionarias de la religión, pero —prefigurando así en algunos aspectos la Teología de la Liberación

¹ Este texto se publicó con el título “Walter Benjamin (1892-1940)” en: Callinicos, A., Kouvelakis, S. & Pradella, L. (Eds.). *Routledge Handbook of Marxism and Post-Marxism*, 2021, pp. 135-142 (N. de los T.)

Latinoamericana— elaboró una especie de teología política basada en una simbiosis completa entre el marxismo y el judaísmo mesiánico.

Una síntesis del marxismo revolucionario y el mesianismo judío

Si bien la adhesión de Benjamin al marxismo no fue algo excepcional en la Alemania de entreguerras, especialmente para los intelectuales judíos *parias* excluidos de la Academia de Weimar, su trayectoria fue bastante singular. Durante la Primera Guerra Mundial, rompió con el nacionalismo de la mayoría de las asociaciones del movimiento juvenil —huyó a Suiza para evitar el reclutamiento—, pero en 1918-1919 permaneció indiferente a las revoluciones alemana y húngara, que describió como “aberraciones infantiles”. No conoció el marxismo hasta 1924, gracias a Asja Lācis, una comunista letona que conoció en Capri y que le presentó a Bertolt Brecht y la teoría comunista. Más que los escritos de Marx, que asimiló de manera parcial y superficial, las obras que resultaron más influyentes en la configuración de su recepción del marxismo fueron probablemente *Historia y conciencia de clase* de György Lukács (1923), *Marxismo y filosofía* de Karl Korsch (1923) e *Historia de la revolución rusa* de León Trotsky (1930-1932).

Cabe señalar que el descubrimiento del marxismo por parte de Benjamin no produjo ninguna ruptura significativa en su itinerario intelectual, sino que lo integró en su propio pensamiento como una especie de capa teórica y política que se unía armoniosamente a otras dos que ya estaban sólidamente arraigadas: el anticapitalismo romántico y el judaísmo mesiánico. Compartido por muchos intelectuales alemanes de su generación, el anticapitalismo romántico expresaba un rechazo a la modernidad como civilización mecánica basada en valores puramente cuantitativos, construida sobre la racionalidad instrumental,

enemiga de toda espiritualidad y que finalmente aprisiona la vida humana en un mundo hostil, un diagnóstico resumido en la famosa imagen weberiana de la “jaula de hierro”. Sin embargo, a diferencia de las versiones más difundidas de la *Kulturkritik* generalmente orientadas hacia el *pesimismo cultural*, el nacionalismo y el conservadurismo político desde Oswald Spengler hasta la Revolución Conservadora, el anticapitalismo romántico de Benjamin se fusionó con el judaísmo mesiánico, centrándose en la idea de comunidad e inclinándose por las esperanzas redentoras. Profundamente influenciado por las obras de su amigo Gershom Scholem, un historiador de la Cábala que se mudó a Palestina a mediados de la década de 1920, esta corriente religiosa tomó un tono anarquista y preparó a Benjamin para abrazar una forma marxista de radicalismo político que, preservando sus raíces religiosas, lo distinguía de las tendencias dominantes tanto del judaísmo, asimilado y políticamente conformista como del marxismo, rigurosamente ateo. En 1929, Benjamin mencionó *La estrella de la redención* (1921) de Franz Rosenzweig e *Historia y conciencia de clase* de Lukács como dos libros complementarios que *seguían vivos*, el segundo ofreciendo “la obra más orgánica y más completa de la teoría marxista”. En otras palabras, Benjamin fue al principio indiferente y luego cada vez más opuesto a cualquier concepción del marxismo como una teoría *científica* de la economía, la historia y la sociedad. A sus ojos, era más bien la realización de una esperanza de liberación cuyos objetivos eran esencialmente éticos y espirituales —un ideal de justicia, comunidad y fraternidad— y trascendían las preocupaciones puramente económicas: el socialismo no era una necesidad económica sino que respondía a una búsqueda ancestral de igualdad. Lo que encontró en el marxismo fue al mismo tiempo una “práctica política” y “una actitud vinculante” (Benjamin, 1994, p. 248).

Como destacan varios críticos, el comunismo no sustituyó al anarquismo romántico y mesiánico en el pensamiento de Benjamin, sino que más bien se fusionaron, generando una configuración nueva y original en la que la teología judía y el marxismo secular coexistieron, se entremezclaron dialécticamente. En una carta a Scholem de 1926, reivindicó este sincretismo altamente heterodoxo y explicó que, en su opinión, la *política radical*, el comunismo, finalmente trabajaba “en favor del judaísmo” (Benjamin, 1994, p. 301). Scholem definió esta “identidad dual” como el “rostro de Jano” de Benjamin (Scholem, 1981, p. 209). Al resumir su conversación sobre la relación entre el marxismo y el judaísmo, sintetizó la posición de su amigo de esta manera:

Dijo que su marxismo todavía no era dogmático sino heurístico y experimental por naturaleza, y que su transposición a perspectivas marxistas de las ideas metafísicas e incluso teológicas que había desarrollado en los años [anteriores]... era meritoria, porque en esa esfera podían volverse más activas (Scholem, 1981, p. 261).

El vínculo final y más eficaz entre las dos partes de su pensamiento, concluyó Benjamin, habría sido proporcionado por la revolución misma.

El judaísmo mesiánico confirió a esta interpretación del marxismo una dimensión apocalíptica y escatológica: la liberación social y política a través de la lucha de clases y la revolución socialista postuladas por el marxismo clásico coincidió con la redención mesiánica. En lugar de completar un proceso histórico, el recorrido de la civilización desde la Edad de Piedra hasta una sociedad liberada y opulenta, el socialismo significó el advenimiento cataclísmico de una era poshistórica, de un nuevo tiempo mesiánico que rompió radicalmente con la historia y la civilización anteriores. En 1921, probablemente influenciado por los escritos de Rosenzweig y Sorel, Benjamin escribió un

enigmático texto sobre la violencia claramente orientado hacia el anarquismo nihilista. Al describir la historia como una exhibición continua de violencia opresiva, imaginó la irrupción en el ámbito de la historia de una “violencia divina” que destruyó cualquier orden político basado en el derecho y creó su propia legitimidad (Benjamin, 1996, pp. 234-252). Unos años más tarde, esta visión —tan radical como abstracta, por no decir metafísica— de la violencia redentora, tomó una nueva formulación a través del lenguaje del marxismo. La “violencia divina” se convirtió en la revolución proletaria, enraizada en un sujeto social e histórico. En 1929, Benjamin defendió el comunismo marxista que proporcionaba a la revuelta estética y espiritual del surrealismo una “preparación metódica y disciplinaria para la revolución”. El comunismo era una forma de “pesimismo organizado”, es decir, un rechazo completo del orden capitalista, que ofrecía una salida política a “la concepción radical de la libertad” elaborada primero por Bakunin y luego redescubierta por el surrealismo en el siglo XX (Benjamin, 1999, p. 216). La revolución respondía a aspiraciones espirituales, pero su realización no tenía nada de metafísico; era un proceso social y político encarnado por seres humanos reales. Uno de los textos más marxistas de Benjamin, su discurso en el Instituto de Estudios sobre el Fascismo de París (1934), analizaba el papel de los intelectuales y artistas en la lucha de clases y enfatizaba que no debían clarificar su actitud ante las condiciones de producción de una sociedad dada, sino más bien su posición en ellas. En lugar de expresar su solidaridad con el proletariado, debían comprometerse con los conflictos de su tiempo como *productores*, convirtiéndose en parte de la lucha de clases. Cualquier actitud remotamente contemplativa como la de los escritores de la Nueva Objetividad bajo la República de Weimar no superó un horizonte burgués y perpetuó una “función contrarrevolucionaria”. Su conclusión sonaba como un eslogan: “la lucha revolucionaria no

es entre el capitalismo y el espíritu; es entre el capitalismo y el proletariado” (Benjamin, 1999, pp. 770, 772, 780).

Por supuesto, esta simbiosis entre el judaísmo mesiánico y el marxismo secular creó tensiones y un movimiento permanente de uno a otro estilo de pensamiento. A pesar de su romanticismo, Benjamin no era indiferente ni hostil a la tecnología moderna. En uno de sus ensayos más famosos, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), señaló las potencialidades emancipadoras de la producción industrial. Por un lado, las creaciones estéticas de la sociedad de masas, notablemente la fotografía y el cine, habían perdido irreversiblemente el *aura* del arte clásico, que era irreductiblemente singular y no susceptible de ninguna serialización; por otro lado, sin embargo, poseían un carácter intrínsecamente “democrático” y contenían las premisas de un arte emancipado, ya no reservado a las clases dominantes o a una élite privilegiada (Benjamin, 2002a, pp. 101-133). A diferencia de las ilusiones de todos los apologistas del progreso, para Benjamin la técnica no garantizaba un futuro radiante y podía incluso, según la lógica de la razón instrumental, convertirse en un instrumento de regresión humana y social. Pero esto no justificaba su rechazo oscurantista: frente al fascismo, que convertía la técnica en un “fetiche de la fatalidad”, el socialismo debía utilizar el conocimiento científico como “llave de la felicidad” (Benjamin, 1999, p. 321). Esto significaba, obviamente, construir relaciones armoniosas entre la técnica y la naturaleza, a la que llamaba una “madre generosa” citando a Johann Jakob Bachofen. En un fragmento de *Calle de sentido único* (1928), escribió que la modernidad había roto la “experiencia cósmica” de la humanidad, separándola de la naturaleza por medios técnicos. El capitalismo había destruido su relación originalmente armoniosa y “convertido el lecho nupcial en un baño de sangre” (Benjamin, 1979, p. 59). La Gran Guerra había demostrado

claramente que la ciencia y la tecnología se habían convertido en medios de destrucción y este diagnóstico condujo a una conclusión política:

Si la abolición de la burguesía no se completa en un momento casi calculable del desarrollo económico y técnico —momento señalado por la inflación y la guerra química—, todo está perdido. Antes de que la chispa llegue a la dinamita, hay que apagar la mecha encendida (Benjamin, 1979, p. 80).

Doce años después, en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), describió el *progreso* con la famosa imagen alegórica del “ángel de la historia” que, empujado irresistiblemente por una tormenta hacia el cielo, observaba asustado e impotente un paisaje de ruinas que crecía continuamente ante sus ojos. El progreso era una catástrofe celebrada por el cortejo continuo de los vencedores (Benjamin, 2003a, p. 392).

La crítica del historicismo y la socialdemocracia

Es precisamente en sus *Tesis*, un texto sumamente críptico, donde Benjamin alcanza su forma más lograda el intento de encontrar una síntesis entre el judaísmo mesiánico y el marxismo secular. Valiéndose de dos figuras alegóricas de la literatura romántica, un “autómata” disfrazado de marioneta turca y un “enano jorobado” oculto, sostiene que el socialismo solo puede prevalecer si el materialismo histórico —el autómata— es capaz de revitalizarse con los recursos espirituales de la teología —el enano—. Por sí solos, ambos son estériles, ya sea como mecanismo vacío o como escapismo ilusorio y místico del mundo profano. En sus prolegómenos a este texto, señala que Marx ha “secularizado la idea del tiempo mesiánico —*messianische Zeit*—” en su visión de la “sociedad sin clases” (Benjamin, 2003a, pp. 401). A diferencia de las formas más extendidas de nacionalismo romántico o conservadurismo religioso, cuya nostalgia

anhelaba jerarquías sociales supuestamente orgánicas e instituciones políticas autoritarias, la crítica de Benjamin a la modernidad no apuntaba a restaurar el pasado. Su añoranza de tiempos pasados era más bien un desvío a través del pasado en busca del futuro. Lejos de rehabilitar el absolutismo o el feudalismo, su anticapitalismo romántico era utópico, dirigido a superar el orden burgués hacia el socialismo. En su ensayo *París, capital del siglo XIX* (1935), describió una tensión dialéctica entre la imagen de la comunidad sin clases de un pasado olvidado y el futuro de una sociedad emancipada. La época más antigua sobrevivió en las “imágenes oníricas” —*Wunschbilder*— de los seres humanos, donde se unieron a las expectativas utópicas:

A la forma de los nuevos medios de producción, que en un principio se rige todavía por la forma de los antiguos —Marx—, corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se impregna de lo antiguo. Estas imágenes son imágenes de deseos... En el sueño en el que cada época alberga imágenes de su sucesora, esta aparece casada con elementos de la historia primigenia [*Urgeschichte*], es decir, con elementos de una sociedad sin clases. Y las experiencias de esa sociedad —tal como se almacenan en el inconsciente del colectivo— engendran, a través de la interpenetración con lo nuevo, la utopía que ha dejado su huella en mil configuraciones de vida, desde los edificios perdurables hasta las modas pasajeras (Benjamin, 2002a, pp. 33-34).

La concepción de la historia de Benjamin se oponía radicalmente al *historicismo*, es decir, en su léxico, a una forma de positivismo que él identificaba con estudiosos como Leopold von Ranke y Numa Denis Fustel de Coulanges. Para el historicismo, el pasado era un continente cerrado y un proceso definitivamente terminado; significaba simplemente la acumulación de cosas muertas listas para ser ordenadas cronológicamente, archivadas y colocadas en un museo. A esta concepción oponía una visión

diferente de la historia como una temporalidad abierta. Según Benjamin, el pasado está al mismo tiempo permanentemente amenazado y nunca definitivamente perdido; acecha el presente y puede ser reactivado.

El historicismo era una forma de “empatía con los vencedores” basada en la “indolencia del corazón” (Benjamin, 2003a, p. 391). Frente a este enfoque que aceptaba como ineludible la victoria de los gobernantes, defendía una relación dialéctica y redentora con el pasado, que podía recuperarse trabajando las contradicciones del presente. Benjamin llamaba *recuerdo* o *rememoración* —*Eingedenken*— a este proceso de reactivación de un pasado inacabado. Por supuesto, rescatar la historia no significaba volver y rehacerla; significaba más bien cambiar el presente. En otras palabras, para salvar el pasado, los seres humanos tenían que renovar y realizar las esperanzas de los vencidos, dar una nueva vida a sus deseos y expectativas. Mientras que el historicismo defendía una visión puramente lineal y cronológica de la historia como *khronos*, un “tiempo homogéneo y vacío”, el materialismo histórico abogaba por una concepción dialéctica de la historia como *kairos*, es decir, una temporalidad abierta, inquieta y cambiante.

Benjamin describió a la socialdemocracia como el equivalente político del historicismo. Su ineficacia se basaba en una visión de la historia como una acumulación cuantitativa de fuerzas productivas según la cual el crecimiento económico significaba progreso social y la llegada del socialismo parecía un resultado ineludible de la civilización. En la cultura y la práctica de la socialdemocracia, el progreso no era una potencialidad de la ciencia y la tecnología, sino un resultado ineludible e irreversible, “algo que seguía automáticamente un curso recto o en espiral”. Nada, observó, había “corrompido tanto a la clase obrera alemana como la noción de que se movía con la corriente” (Benjamin, 2003a, p. 393). Benjamin explicó que esta

concepción era antípoda de la teoría de Marx, que no consideraba a la *clase oprimida* como precursora del progreso material, sino más bien como “la vengadora que completa la tarea de liberación en nombre de generaciones de oprimidos” (Benjamin, 2003a, p. 394). En 1937, dedicó un largo ensayo a Eduard Fuchs, coleccionista e historiador del arte de izquierdas, que en realidad era una crítica radical del marxismo de la Segunda Internacional. Desde fines del siglo XIX, la socialdemocracia alemana había reinterpretado el marxismo a la luz del socialdarwinismo y el evolucionismo, llegando a la conclusión de que tanto sus principios como sus tácticas correspondían a *leyes naturales*. “La historia asumió rasgos deterministas: la victoria del partido era *inevitable*” y, por lo tanto, el propio partido se volvió cada vez más razonable, moderado, cortés, incapaz de asumir ningún riesgo: estaba paralizado por su propio “optimismo incondicional”. Frente a los efectos soporíferos de estos principios y prácticas, Benjamin señaló las virtudes de la tradición revolucionaria francesa del siglo XIX:

Francia como tierra de tres grandes revoluciones, como patria de exiliados, como fuente del socialismo utópico, como patria de los que odian la tiranía como Michelet y Quinet, y finalmente, el suelo en el que están enterrados los comuneros (Benjamin, 2002a, pp. 273-274).

Rescatar el pasado significaba aprovechar su emergencia en lo que Benjamin llamaba *tiempo presente* o *actualización* —*Jetzt-Zeit*—, el vínculo dialéctico entre el tiempo pasado y el futuro utópico: “lo que ha sido —*Gewesene*— se une en un instante con el ahora —*Jetzt*— para formar una constelación” (Benjamin, 2002b, p. 462). Este encuentro entre pasado y presente se condensó en imágenes efímeras pero intensas. Así, el concepto de *tiempo presente* designó el momento disruptivo en el que el *continuum* del tiempo cronológico se rompió y el pasado emergió de repente en el presente. En su manuscrito del *Libro de los pasajes*, comparó

este choque con “el proceso de división del átomo” para “liberar las enormes energías de la historia que están ligadas al ‘érase una vez’” (Benjamin, 2002b, p. 463). Los conceptos de *tiempo presente* y *rememoración* sugieren una relación simbiótica entre historia y memoria. En este sentido, según Benjamin, la historia no era solo una *ciencia*, sino también, y quizás, sobre todo, “una forma de rememoración —*Eingedenken*—”. Concebida de esta manera, resultó en un montaje de *imágenes dialécticas* —*Denkbilder*— más que en una narración lineal, típica del historicismo.

En la decimocuarta tesis de 1940, Benjamin definió la revolución como “un salto de tigre hacia el pasado” que se producía en el ámbito de la historia, es decir, en una sociedad dada con sus relaciones de clase antagónicas y sus conflictos políticos: “el mismo salto al aire libre de la historia es el dialéctico, que es como Marx entendió la revolución” (Benjamin, 2003a, p. 395). Y la revolución era una potencialidad, no el resultado automático del desarrollo histórico. La alternativa era el fascismo, que amenazaba tanto al presente como al pasado, a los seres humanos vivos y a sus antepasados. En un pasaje que evocaba implícitamente la advertencia de Rosa Luxemburg “socialismo o barbarie”, señalaba que, lejos de estar condenado por una supuesta ley histórica, el fascismo “no había dejado de ser victorioso” (Benjamin, 2003a, p. 391).

En *Las luchas de clases en Francia* (1850), Marx definió las revoluciones como las “locomotoras de la historia” (Marx & Engels, 1978, p. 122). Esta metáfora sugería una visión teleológica de la historia como una aceleración lineal, como un movimiento que avanza sobre rieles establecidos, que Karl Kautsky codificó a fines del siglo XIX al interpretar el marxismo como una doctrina de progreso social. La historia avanzaba a través de un conflicto entre las fuerzas productivas y las relaciones de propiedad, una contradicción que las revoluciones superaban dialécticamente al

establecer una etapa superior, en una secuencia lineal que culminaba en el socialismo. En los prolegómenos de sus *Tesis*, Benjamin sugería una idea completamente diferente de la revolución:

Marx dice que las revoluciones son las locomotoras de la historia. Pero tal vez sea completamente diferente. Tal vez las revoluciones sean un intento de los pasajeros de este tren, es decir, la raza humana, de activar el freno de emergencia (Benjamin, 1979, p. 80).

En lugar de impulsar la historia hacia el *progreso*, detuvieron su movimiento rompiendo su cadena de violencia. En uno de sus fragmentos sobre Baudelaire —*Zentralpark*—, escribió que la acción revolucionaria, como la llevada a cabo por Blanqui en el siglo XIX, no “presuponía ninguna creencia en el progreso”, sino más bien la “determinación de acabar con la injusticia presente” (Benjamin, 2003a, p. 188). En el *Libro de los pasajes*, anunció un materialismo histórico radicalmente antipositivista que habría “aniquilado en sí mismo la idea de progreso”: su “concepto fundador no era el progreso sino la actualización —*Jetzt-Zeit*—” (Benjamin, 2003a, p. 402). La revolución era un salto hacia el futuro rescatando el pasado. En lugar de acelerar la historia en su curso actual, era un cambio de civilización, como el paso de una temporalidad histórica a una mesiánica. En términos de teología política, se podría definir como redención mesiánica: el paso de la *civitas terrena* a la *civitas dei*.

La revolución como redención

Estas opiniones ubican a Benjamin en una posición muy peculiar tanto en la tradición marxista como en la judía. Por un lado, rechazaba simultáneamente las interpretaciones teleológicas del materialismo histórico y reformulaba la idea de Marx del comunismo como el fin de la prehistoria y el comienzo de la verdadera historia —*Geschichte*—, lo

que implicaba una sociedad autoemancipada de seres humanos libres e iguales (Hering, 1983, p. 166). Por otra parte, Benjamin se apartó claramente de todas las formas heredadas de la teología mesiánica, que postulaban la redención como la irrupción de Dios en la historia que los seres humanos debían esperar, no provocar ni inducir. Para Benjamin, por el contrario, la interrupción mesiánica del curso lineal de la historia era el resultado de la acción revolucionaria. Como observó acertadamente Herbert Marcuse, esta visión intentó superar dialécticamente el conflicto tradicional entre el milenarismo religioso y el socialismo ateo en una síntesis en la que “la redención se convirtió en un concepto político materialista: el concepto de revolución” (Marcuse, 1975, p. 24). En resumen, la revolución fue el núcleo de una reinterpretación del marxismo construida en torno a tres temas interconectados: una crítica del *historicismo* —temporalidad lineal—, una crítica de la *causalidad determinista* —cambio social automático— y una crítica de la *ideología del progreso* —tanto una filosofía teleológica como una política de la impotencia—. En resumen, el marxismo de Benjamin era una teoría de discontinuidad histórica y de rupturas mesiánicas.

No cabe duda de que el radicalismo de esta afirmación filosófica y política se inscribe en un contexto histórico trágico. Benjamin escribió sus *Tesis* entre finales de 1939 y principios de 1940, justo después de ser liberado de un campo de internamiento francés para *extranjeros enemigos* y unos meses antes de la derrota francesa, de su huida de París y de su suicidio en Portbou, en la frontera española. En esa coyuntura histórica, tras la derrota de la República Española, el pacto soviético-alemán y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, cuando la victoria del fascismo parecía casi ineludible, apareció una opción revolucionaria como acto de fe. Las esperanzas mesiánicas llenaron el vacío dejado por el fracaso del antifascismo. En otras

palabras, esta síntesis entre marxismo y judaísmo mesiánico era una alternativa tanto a la socialdemocracia como al estalinismo, las fuerzas hegemónicas de izquierda que se habían mostrado incapaces de detener el ascenso del fascismo. Esta crítica de las corrientes dominantes de la izquierda fue probablemente una de las fuentes de su atracción intelectual tanto por el conservadurismo radical como por el comunismo herético. Su rechazo intransigente a cualquier forma de política de derecha no le impidió leer apasionadamente las obras del teórico político y jurista de derecha radical Carl Schmitt, con quien intentó establecer un diálogo durante la República de Weimar (Heil, 1996; Agamben, 2005, pp. 52-64). En gran medida, su postura política invirtió la teología política de Schmitt, en la medida en que, reflejándose mutuamente, ambas se centraron en la confrontación histórica entre revolución y contrarrevolución. En sus *Tesis*, Benjamin reivindicó explícitamente un *estado de excepción* —*Ausnahmezustand*— como condición necesaria para preparar la lucha contra el fascismo, al que alegóricamente llamó el “Anticristo”, una figura de la teología cristiana que en el léxico de Schmitt significaba bolchevismo (Benjamin, 2003a, pp. 391, 392).

En el terreno marxista, sus simpatías se dirigían a Trotsky. Muchos de sus amigos señalaron su admiración por el autor de *Historia de la revolución rusa*, un libro que leyó vorazmente, “con una emoción sin aliento” (Benjamin, 1994, p. 393). Sus conversaciones con Bertolt Brecht en Dinamarca muestran que, mientras que el dramaturgo expresó su escepticismo con respecto a Stalin y los procesos de Moscú, Benjamin defendió a Trotsky (Benjamin, 2003b, pp. 117-118; Wizisla, 2009, pp. 28-29; Kraft, 1972, p. 69). Pasando de los testimonios a la investigación más reciente, vale la pena mencionar a Terry Eagleton, para quien la política de Trotsky completó la filosofía de Benjamin: “lo que sigue siendo una imagen en Benjamin se convierte en una

estrategia política con Trotsky" (Eagleton, 1981, p. 178). Cabe observar que el propio marxismo revolucionario descubrió a Benjamin mucho más tarde (Eagleton, 1981; Callinicos, 2004; Bensaid, 1990; Leslie, 2000; Löwy, 2005), pero contribuyó significativamente a enfatizar la dimensión política de un pensador cuya recepción se había centrado casi exclusivamente en los campos de la estética y la crítica literaria. Benjamin, que oscilaba entre el marxismo y el judaísmo mesiánico, entre Moscú y Jerusalén o incluso, por mencionar a sus propios amigos, entre Brecht y Scholem, pero rechazaba simultáneamente tanto el estalinismo como el sionismo, siguió siendo un extraño. En 1926, su viaje a Moscú resultó en una profunda decepción, encontró a Asja Lācis en un hospital y descubrió un país completamente orientado hacia la modernización (Benjamin, 1986) y nunca planeó seriamente reunirse con Scholem en Jerusalén. Ni Brecht ni Scholem entendieron sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*, que les parecían o un documento marxista envuelto en un lenguaje teológico hermético e inútil, lleno de "metáforas y judaísmos" (Brecht, 1993, p. 159) o un magnífico texto mesiánico corrompido por referencias marxistas a la lucha de clases.

Para la segunda generación de la teoría crítica —Habermas—, este intento de fusionar el radicalismo político y la religión era peligroso y estaba condenado ineluctablemente al fracaso. Pero quizá estos planteamientos sean más bien estériles: el pensamiento inquieto de Benjamin no pretendía construir una doctrina. Su apertura a distintas formas de subversión y rebelión, del anarquismo al surrealismo, de las teologías mesiánicas al comunismo herético, fue un camino singular y personal. Finalmente, se ha convertido en una premisa fecunda para una renovación crítica del marxismo desde finales de los años 1970, cuando el legado de Benjamin cruzó las fronteras de la crítica estética y literaria y entró en el *canon* del marxismo occidental.

Referencias

- Agamben, G. (2005). *State of Exception*. University of Chicago Press.
- Anderson, P. (1976). *Considerations on Western Marxism*. New Left Books.
- Benjamin, W. (1979). *One-Way Street and Other Writings*. New Left Books.
- Benjamin, W. (1986). *Moscow Diary*. Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1994). *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. The University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1996). *Selected Writings I*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999). *Selected Writings II*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002a). *Selected Writings III*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002b). *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2003a). *Selected Writings IV*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2003b). *Understanding Brecht*. Verso.
- Bensaïd, D. (1990). *Walter Benjamin: Sentinelle messianique*. Plon.
- Brecht, B. (1993). *Journals 1934-1955*. Methuen.
- Callinicos, A. (2004). *Making History. Agency, Structure, and Change in Social Theory*. Brill.
- Eagleton, T. (1981). *Walter Benjamin. Or Towards a Revolutionary Criticism*. New Left Books.
- Heil, S. (1996). *Gefährliche Beziehungen: Walter Benjamin und Carl Schmitt*. Metzler Verlag.
- Hering, C. (1983). *Die Rekonstruktion der Revolution: Walter Benjamins messianischer Materialismus in der Thesen "Über den Begriff der Geschichte"*. Peter Lang.

- Kraft, W. (1972). Über Benjamin. Unseld, S. (Hrsg.). *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Suhrkamp, 59-69..
- Leslie, E. (2000). *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*. Pluto Press.
- Löwy, M. (2005). *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's "On the Concept of History"*. Verso.
- Marcuse, H. (1975). Revolution und Kritik der Gewalt. Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Bulthaup, P. (Hrsg.). *Materialen zu Benjamin Thesen "Über den Begriff der Geschichte"*. Suhrkamp, 23-27.
- Marx, K. & Engels, F. (1978). *Marx/Engels Collected Works*. Lawrence and Wishart.
- Scholem, G. (1981). *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. Schocken Books.
- Wizisla, E. (2009). *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: The Story of a Friendship*. Yale University Press.

Walter Benjamin y el materialismo histórico

Leandro Sánchez Marín¹
Universidad de Antioquia

*De lo que se trata para el materialismo histórico es
de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca
de repente al sujeto histórico en el instante del peligro.*

—Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*.

Hannah Arendt (1990) ha dicho sobre Walter Benjamin que fue “el marxista más peculiar que produjo el movimiento” (p. 149). Para ella la concepción marxista de la superestructura ofreció a Benjamin el mejor de los criterios para comprender y exponer la relación entre lo espiritual y sus manifestaciones materiales. De él también se ha dicho que es el representante de un marxismo “sumamente selectivo, incluso truncado” (Lunn, 1984, p. 215), que es “un teórico complejo de la tradición marxista” (Harvey, 1998, p. 69), que su marxismo se nutrió de pensadores premarxistas como Fourier y Saint-Simon, Proudhon y Blanqui, pero que era “más un insurrecto visionario que un ideólogo de línea dura” (Eiland & Jennings, 2014, p. 9). Que también fue, como lo plantea Enzo Traverso (2024), un “marxista heterodoxo” (p. 118), “un crítico judío marxista” (p. 249) o

¹ Este texto es resultado parcial del proyecto de investigación “Epistemología Política” (2023-61997), desarrollado por el Grupo de Investigación de Filosofía Política de la Universidad de Antioquia.

simplemente “un pensador radical no partidario” (p. 311), incluso el representante de “un marxismo ciertamente inclasificable” (Traverso, 2009, p. 199). Quizás por ello, con relación a las consideraciones políticas de Benjamin, sobre todo respecto de su relación con el marxismo, se han planteado varios debates, pues no hay duda de que “la obra de Benjamin representaba una contribución a la investigación marxista, aunque poco convencional” (Leslie, 2007, p. 226).

Sin embargo, en medio de todas estas clasificaciones *sui generis*, parece que permanece una constante: la idea de un cruce entre marxismo y teología. Casi ninguno de sus intérpretes ha sido capaz de ignorar alguna de las dos tendencias, incluso se considera que es precisamente gracias a ellas que Benjamin es un pensador bastante especial, enigmático y original. En este sentido, Susan Buck-Morss (2001) ha señalado que “ningún punto de la filosofía de Benjamin ha sido discutido más vehementemente que su intento de fusionar las exégesis marxista y teológica en nombre de un materialismo histórico” (p. 270). Aunque sin negar la validez de este último marco interpretativo, también existen otras perspectivas respecto de la consideración de Benjamin como marxista. Michael Taussig (2006), por ejemplo, elabora una imagen que presenta a Benjamin como un crítico literario marxista, preocupado por la exploración de la noción de tiempo histórico, con unas características muy peculiares:

Algunas personas piensan en Benjamin como un marxista o un marxista con un toque surrealista. Otras piensan que combinaba el marxismo con el misticismo de la Cábala. Hay algo de verdad en estas interpretaciones, pero yo prefiero pensar en él como un marxista proustiano, un excéntrico abrumado por la vanguardia y la escena política rápidamente cambiante de la época (Taussig, 2006, p. 15).

A esta consideración de Taussig pueden sumarse las figuras de Baudelaire o Kafka y la fascinación que Benjamin

tenía por ellas. Así, no solo podría ser un marxista proustiano, también podríamos decir que era un marxista baudelaireano o un marxista kafkiano. El sentido de estas mezclas emerge de la misma obra de Benjamin en la medida en que, más allá de las etiquetas con las cuales queramos acompañar su nombre, muchas de las ideas más potentes que desarrolló comprenden una exploración obsesiva de todas estas figuras de la modernidad. La historia y el materialismo aparecen entonces como dos constantes que marcan las preocupaciones benjaminianas en el esfuerzo de dar cuenta de su propia época. Elementos como la crítica literaria y la crítica social y política serán los puntos de gravedad sobre los cuales el materialismo histórico se apoyará para ofrecer la versión de Benjamin como el teórico crítico que hoy conocemos y estudiamos.

En este texto propongo una lectura de Benjamin que expone ciertos aspectos fundamentales que podrían configurar su idea de materialismo histórico. Para ello revisaré sus consideraciones sobre la historia en un marco de interpretación marxista. Además, exploraré algunas de las imágenes dialécticas que ofrece el autor para dar cuenta de la importancia de la crítica al progreso que luego se encuentra en conexión con la crítica social y política. Finalmente, haré referencia a la idea del capitalismo como religión para enfatizar la crítica de Benjamin a un sistema de culto que deifica el dinero.

El comentario de Benjamin sobre Eduard Fuchs es uno de los mejores registros del autor sobre el materialismo histórico. Para él, el coleccionista Fuchs se encontraba en una situación de materialismo histórico, la cual podemos extender a toda una época. Esta situación consiste en la posibilidad del abordaje de los objetos desde sus características específicas hasta la historia de su desarrollo en medio de la cultura. No obstante, en su época no solo Fuchs representaba al individuo en situación, Benjamin apela también al

compañero de lucha de Marx, Friedrich Engels, para trazar las coordenadas sobre las cuales se desarrolla precisamente la situación del materialismo histórico. Resulta sorprendente que sea Engels uno de los puntos de partida de Benjamin, pues el socio de Marx había dispuesto a través de su versión de la dialéctica de la naturaleza algunas herramientas un tanto dogmáticas respecto de este tema particular: Engels había formulado y avalado la interpretación según la cual la dialéctica obedece a ciertas leyes; había esquematizado esta forma de pensamiento marcando sus límites a la manera de una ciencia natural. La dialéctica entraba así en un marco de interpretación que luego fue utilizado por muchos marxistas ortodoxos durante el siglo XX para afirmar la verdad del marxismo científico. Brendan Moran y Paula Schwebel (2024) afirman que Benjamin consideraba que los representantes de la izquierda socialdemócrata habían sucumbido a “una idea del tiempo histórico como algo que avanza inexorablemente hacia un *telos* o fin” (p. 14).

Sin embargo, Benjamin también encuentra en Engels una digna protesta que logra ubicarlo de manera coherente en medio de la discusión sobre el estatus del materialismo histórico. Según Benjamin, Engels supo cuestionar la versión burguesa de la historia que sacraliza los desarrollos capitalistas como última razón de la historia. Benjamin cita una carta que Engels envía a Franz Mehring en julio de 1893, diez años después de la muerte de Marx. En aquella carta Engels protesta contra la “ilusión burguesa de eternidad” que quiere instaurar las “relaciones fácticas existentes” como una generalidad cuya vigencia es “para siempre” (Benjamin, 1989, p. 90). También subraya la tendencia errónea a través de la cual se ha entendido el desarrollo histórico como un proceso independiente de las determinaciones históricas en las cuales se encuentran inmersos los individuos. Los tránsitos entre el catolicismo y Lutero

y Calvino, entre Kant, Fichte y Hegel o entre Rousseau y Montesquieu, no deben entenderse como superaciones abstractas motivadas por un ciego impulso de progreso. Para Engels no se trata de reducir todo a la matematización del mundo, pues, así como “Fourier es un poema matemático, y sin embargo todavía se lo usa, así Hegel es un poema dialéctico” (Engels, 2017, p. 166).

En este sentido, según Benjamin, el mérito de los reclamos de Engels es doble: por un lado, cuestiona un cierto dogma según el cual todo desarrollo nuevo es resultado de algo anterior, destacando que no existe una estricta linealidad en el despliegue de la historia y, de otro lado, logra poner en cuestión la consideración sobre los nuevos acontecimientos como “hechuras desligadas de su repercusión sobre el hombre y su proceso de producción tanto espiritual como económico” (Benjamin, 1989, p. 90). En la figura de Fuchs, Benjamin encuentra las tensiones propias de una época en relación con las posiciones materialistas, pues a través de él se manifiesta la negación de un historicismo en cuyos propósitos se encontraba la exposición de la “imagen eterna del pasado” y afirma, en cambio la elección materialista que no eterniza dicha imagen, sino que asume el pasado como una “experiencia única” (Benjamin, 1989, p. 92).

Así pues, ante la subestimación de la tarea cultural del materialista, Benjamin advierte sobre los excesos de cierta tendencia positivista dentro del marxismo, la cual se cuela al interior de las posiciones adelantadas de este movimiento. El acercamiento a las ciencias naturales que pretende establecer una relación de identidad entre ciencia y dialéctica se presenta como una poderosa seducción para el marxismo desde finales del siglo XIX. Según Benjamin, el efecto de esta fuerza seductora ha minado las bases de la teoría marxista, pues los principales representantes de esta, en el periodo en que escribe el berlinés, no

reconocieron “el lado destructivo del desarrollo, porque eran ajenos al lado destructivo de la dialéctica” (Benjamin, 1989, p. 99), desarrollo sumado a una “creencia en el progreso [que] ha sido letal” (Ciriza, 2003, p. 61), pero es precisamente este carácter destructivo, crítico, de la dialéctica el que permite ver que el progreso o el desarrollo histórico no son fenómenos lineales de dirección única y sentido absoluto.

Benjamin cuestiona que, en este escenario, la consideración sobre la técnica sea unidimensional. Es decir, una recepción de ella como mero signo de avance y progreso irrestrictos. Cita a Maxime Du Camp, quien sostenía un gran entusiasmo con la aparición de la locomotora como síntoma de un futuro hacia una constante mejora. También hace referencia a Ludwig Pfau, para el que también la locomotora era más que un ángel, pues se encontraba incluso por encima de la posibilidad de que el mismo hombre pudiese tener un par de alas (Benjamin, 1989, p. 99). En este contexto, los vestigios del feudalismo eran derrotados por el rápido desarrollo de la Revolución Industrial; la locomotora era un signo de apertura y empuje de la modernidad, donde la liquidación del antiguo régimen se ratificaba con el ciclo de las revoluciones políticas del siglo XIX. En la segunda mitad de esa misma centuria el auge de las locomotoras y los sistemas ferroviarios no encontró límites alrededor del mundo. Desde Europa, pasando por Asia y hasta América, la “fiebre del ferrocarril”, como la ha llamado Traverso (2024, p. 66), empezó a mostrar su potencial en relación con los primeros rudimentos de la globalización capitalista.

No obstante, la locomotora no apareció en el mundo en ausencia de asombro y no sin cierto temor. En contraste con la imagen de Pfau que ubicaba a la locomotora por encima de los ángeles, se encuentra la versión de esta misma máquina como un demonio. En un pequeño relato de Ernst

Bloch sobre George Stephenson, ingeniero británico que contribuyó a la invención del aparato, la locomotora adquiere las características de un sujeto endiablado que cuenta con una voluntad propia. Según Bloch, se cuenta que luego de que el ingeniero echara a andar su invento en el garaje de la casa, este avanzó hasta la calle tomando un impulso que parecía imparable; Stephenson corrió detrás de la máquina, mientras la gente advirtió a “aquel monstruo” que

pasó silbando bajo una forma que nadie ha visto todavía en la Tierra, negro como el carbón, echando chispas, con una velocidad sobrenatural. Su aspecto era mucho peor que el de las representaciones del demonio en los viejos libros, no le faltaba nada (Bloch, 2005, p. 134).

Las líneas de Bloch no solo dan cuenta de la posible recepción con horror que la humanidad hizo de la locomotora, también advierten la capacidad de la técnica moderna para apropiarse de potencias que no le pertenecen a través del movimiento de sus máquinas. La modernidad, que supo recibir a la Revolución Industrial con aplausos al ver los réditos de los procesos mecánicos en términos del incremento de la riqueza de las naciones, no estuvo entonces exenta de cuestionamientos. Incluso Marx, más allá de su entusiasmo revolucionario, también captó algunos rasgos de la industrialización que eran dignos de controversia, asunto sobre el que vale la pena hacer mención aquí. En este mismo periodo Marx no solo se refería a las revoluciones como las “locomotoras de la historia” (Marx, 2006, p. 622), también sugería un cierto sentido trágico a partir de la maquinización del mundo. En el primer volumen de *El Capital* se refería a este proceso de la siguiente manera:

En cuanto sistema organizado de máquinas de trabajo que solo reciben su movimiento de un *autómata central*, por medio de la maquinaria de transmisión, la industria maquinizada reviste su figura más desarrollada. La máquina

individual es desplazada aquí por un monstruo mecánico cuyo cuerpo llena fábricas enteras y cuya fuerza demoníaca, oculta al principio por el movimiento casi solemnemente acompasado de sus miembros gigantescos, estalla ahora en la danza locamente febril y vertiginosa de sus innumerables órganos de trabajo (Marx, 2010b, p. 464).

Las consideraciones de Bloch y Marx sirven aquí para ajustar la lente a través de la cual Benjamin observó este mismo proceso de maquinización del mundo. Para este último —y al parecer también para Bloch y Marx— el surgimiento de la sociedad industrial conlleva una crisis espiritual que hace emerger experiencias malogradas y relaciones de dependencia respecto de un mundo que cada vez escapa más a la capacidad humana de la autodeterminación. Todos ellos sugieren que la aceleración del mundo, al ritmo de la locomoción industrial, avanza a paso firme y encuentra una instancia propicia para su realización ya en el terreno del capitalismo y en medio del empobrecimiento de la experiencia humana:

La guerra moderna hizo en primer lugar lo suyo; el hierro se hizo más denso que la sangre y la técnica se ha revelado totalmente dispuesta a recordar el espíritu infernal de la primera locomotora. No hay marcha atrás, pero las crisis del accidente —de las cosas descontroladas— serán más duraderas y más profundas que las crisis de la economía —de las mercancías descontroladas— (Bloch, 2005, p. 135).

Tanto para Bloch como para Marx y Benjamin, el progreso industrial está bajo sospecha; la historia de la humanidad que se ha reescrito bajo su signo, pues, inaugurando una nueva era, parece desembocar en las bárbaras contiendas del siglo XX. Quizás por estos motivos es que la consideración sobre la historia haya sido algo que ocupó a Benjamin de manera obsesiva. Es claro que su ensayo sobre Fuchs está emparentado con sus apuntes sobre el concepto de historia que se dieron a conocer en 1942, luego de la

muerte de su autor, bajo el título “Sobre el concepto de historia” en la Revista del Instituto de Investigación Social dirigido por Max Horkheimer. En los fragmentos sobre el concepto de historia, Benjamin expresa algunas de sus consideraciones más importantes sobre el concepto de progreso. Ello de forma crítica y relacionada con el rechazo tanto del fascismo, “como un mecanismo de defensa extremo de la normalidad capitalista” (Khatib, 2024, p. 208), como de lo que posteriormente se conocerá bajo la etiqueta de “socialismo realmente existente” (Sánchez, 2023).

En su texto sobre el concepto de historia, Benjamin vuelve sobre la imagen de la locomotora, no para afirmar que es un síntoma de progreso, sino para cuestionar que a partir de ella deba entenderse el curso de la historia o, más bien, para tratar de señalar que una historia a toda marcha, y alimentada por el historicismo dogmático del avance triunfal de los hechos, debe detenerse a través del “manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja” en ese vehículo (Benjamin, 2020, p. 41).

Además de esta imagen de la locomotora, Benjamin también trata en el mismo texto sobre cierta imagen, ahora famosa, de un ángel al que llama “ángel de la historia”, en contraposición quizás al ángel del progreso que merodeaba en el pensamiento de Pfau, como aparece en el ensayo sobre Fuchs. La referencia de Benjamin para la elaboración de esta imagen dialéctica se encuentra en una pintura del artista Paul Klee. En la galería de Hans Goltz, en la ciudad de Múnich, Benjamin había adquirido la obra en 1921, la cual respondía al título de *Angelus Novus*. La biógrafa Eva Weissweiler (2021), ha descrito este cuadro de la siguiente manera:

Se trataba de un dibujo perfilado a plumilla, pasteles de color sobre un papel amarronado, que a primera vista parecía el dibujo de un niño, un monigote con cabeza grande en exceso y brazos extendidos, que parecían sugerir que

tuviera alas. Este ser escuálido no es hombre ni mujer, ni niño o adulto. Sus pies recuerdan a las patas de un ave, su rostro se parece más al de un perro que al de una persona. Y se ha renunciado por completo a la perspectiva y a las leyes del espacio. Solo en el cabello, que parece de papel enrollado, hay cierta sensación de profundidad (pp. 204-205)².

Benjamin proyectó sobre esta misma pintura de Klee una versión de la historia como gran catástrofe. El cúmulo de ruinas que el ángel de Benjamin mira con horror es el resultado de las injusticias que reposan allí justificadas por el progreso que, como un fuerte huracán, parece seguir su rumbo a pesar de esa gran catástrofe que ha ocurrido y sigue ocurriendo. En un fragmento sobre Karl Kraus, Benjamin ratifica la idea de esta catástrofe en el sentido de la responsabilidad que la humanidad tiene respecto de ella: “o bien hay que haber visto el ‘ángel nuevo’ de Klee, que prefiere liberar a los humanos al irlos quitando a hacerlos felices con sus dádivas, para así detectar una humanidad que se acredita en la destrucción” (Benjamin, 2007, p. 376). Rolf Tiedemann (2010) también se ha referido a este ángel como “el ángel que deja sin efecto todas las categorías con las cuales se ha presentado la historia hasta entonces” (p. 309). Sin duda, la figura del ángel de la historia ha generado gran cantidad de comentarios e interpretaciones. Me permito ofrecer a continuación un momento, a manera de interludio literario, que busca elaborar ciertas conexiones

² Bolívar Echeverría ha sugerido una audaz interpretación del “ángel de la historia” emparentada con una obra distinta a la de Klee. Él considera que las características del ángel que Benjamin describe en sus *Tesis* tienen más similitudes con un grabado del siglo XVIII de Hubert-François Gravelot y Charles-Nicolas Cochin que recibe el nombre de “*L’histoire*” (Echeverría, 2015, pp. 71-83). Por otro lado, Michael Löwy y también Gershom Scholem, sugieren que la tesis donde aparece el relato sobre el famoso ángel está inspirada por Charles Baudelaire y algunos de sus pasajes de *Las flores del mal* (Löwy, 2005, p. 102; Scholem, 2003, p. 52).

entre lo que dice Benjamin y uno de los literatos más destacados del siglo XX.

En uno de sus cuentos titulado “La palabra”, Vladimir Nabokov sitúa a un individuo en el paraíso. Estando allí, y contemplando la belleza del lugar, este personaje no puede detener su pensamiento sobre las tragedias vividas, al cual se refiere como “una llama desnuda de sufrimiento puro” (Nabokov, 2018, p. 21) dirigida hacia la Tierra donde todavía se encuentran los mortales. Ante este pensamiento sobre lo terrenal, en medio de circunstancias paradisiacas, aparece ante el pensante un “enjambre de ángeles” llenando el espacio con “una tempestad de alas”; las mismas se abrían, de vez en cuando, provocando un “estallido de sol”, una “burbuja de millones de ojos” (Nabokov, 2018, p. 22). El individuo, en aquella situación, contemplando una belleza que a la vez le genera temor, quiere abrazar a los ángeles, los cuales se le escapan de las manos. No puede tomarlos y ellos se alejan dejándolo preso de sus pensamientos sobre el sufrimiento. Pero, según Nabokov, ocurre un milagro: uno de los ángeles se queda y se acerca hasta aquel personaje, quien, al ver más de cerca, describe a la criatura celestial de la siguiente manera:

Divisé sus ojos cavernosos de diamante fijos en mí desde el arco imponente de su ceño. En las nervaduras de sus alas extendidas relucía algo que parecía hielo. Las propias alas eran grises, un tono inefable de gris, y cada pluma acababa en una hoz de plata. Su rostro, la silueta levemente risueña de sus labios y su frente limpia y despejada me recordaron otros rasgos que conocía y había visto en la tierra. Las curvas, el destello, el encanto de todos los rostros que yo había amado en vida... parecieron fundirse en un semblante maravilloso. Todos los sonidos familiares que habían llegado discretos y nítidos a mis oídos parecían ahora fundirse en una única y perfecta melodía (Nabokov, 2018, p. 23).

Este ángel que se quedaba rezagado, para poder ser contemplado de cerca por aquel individuo, tenía “una marca de nacimiento” en una de sus piernas (Nabokov, 2018, p. 24). Respecto de esta marca este personaje dedujo que aquel todavía no había abandonado completamente la vida terrenal y que por ello tal vez sería capaz de comprender aquellos pensamientos invasivos sobre el sufrimiento en la Tierra.

Con decisión, nuestro personaje comenzó a relatarle al ángel una serie de acontecimientos sobre su propia vida en la Tierra; lugares hermosos, objetos entrañables y nobles actividades. Sin embargo, sus palabras no eran expresadas de buena manera, pues se presentaban en desorden y en repeticiones triviales. Aquel personaje no lograba articular un buen discurso para ofrecerlo a la criatura celestial. Quería hablarle del dolor en la Tierra. Pero, por alguna extraña razón, esto le era imposible. Solo podía expresar detalles mundanos sin gran relevancia. No obstante, aquel individuo pensaba que el ángel entendía su gran preocupación y por ello le pidió ayuda para salvar a la Tierra del sufrimiento que padecía. El ángel pronunció una sola palabra —no sabemos cuál— que representaba un cúmulo de “voces silenciadas” que no pueden narrar su sufrimiento (Nabokov, 2018, p. 25).

Ciertamente, el ángel de la historia de Benjamin no es interpelado como el ángel de Nabokov. No obstante, ambos se refieren al sufrimiento; mientras el ángel de Benjamin tiene sus ojos desorbitados ante las ruinas y el horror que contempla, el ángel de Nabokov utiliza su voz para hacer notar los silencios de aquellos que padecen.

El carácter alegórico de ambos relatos encuentra una cierta complicidad con aquellos que sufren; en Benjamin se reclama empatía para con los vencidos y en el cuento de Nabokov el relato sobre la felicidad en la Tierra se estanca

frente al sufrimiento que se impone como condición de lo humano. Estas dos versiones críticas apelan a los ángeles como instancias privilegiadas para tratar de dar cuenta del terror, del temor al olvido y de la necesidad de hacer memoria. Aunque no por ello los relatos están en relación de absoluta identidad más allá, incluso, de que ambos ofrecen la imposibilidad de que los ángeles avancen hacia una redención necesaria, ello por las deudas pendientes de los seres humanos respecto de su historia sobre la Tierra.

Resuena aquí la consideración de Marx respecto de la cual el comunismo verdadero es un naturalismo pleno, un cierto humanismo, que se presentaría como una solución real en relación con la disputa que el ser humano sostiene con la naturaleza y con su propia especie: “la verdadera solución de la pugna entre existencia y esencia, entre objetivación y autoconfirmación, entre libertad y necesidad, entre individuo y género. Es la solución del enigma de la historia, y se sabe a sí mismo como tal solución” (Marx, 2015, p. 142). Quizás por ello la historia también ha sido comprendida por Marx como un escenario donde la lucha de clases ha sido una constante (Marx & Engels, 2007). Además, existen algunos motivos para pensar que, en términos del concepto de revolución, “en sus talantes más marxistas”, Benjamin sostenía que se podría “crear una nueva comunidad en la que se recuperaría la perdida ‘integridad de los contenidos’ de la verdad dialéctica” (Jay, 1998, p. 196).

Precisamente uno de los conceptos que Benjamin aborda en varios pasajes de su obra es el de lucha de clases. Toma el sentido marxista de este asunto y lo vierte en su propia interpretación del enigma de la historia. Por algún motivo Benjamin se siente en la obligación de aclarar que la idea de lucha de clases no comporta un sentido de simple victoria o de simple derrota, de dominio y sometimiento absolutos. Él no cree que este asunto esté

determinado de manera total por un mal destino del perdedor y un pleno bienestar para el vencedor. Dice que esta sería una interpretación romántica que se encargaría de encubrir los hechos o, en todo caso, que un posible dominio de la burguesía, incluso moral, es algo que podría encontrar su razón de ser “porque las clases serviles se sentían todavía solidarias de la burguesía, compartiendo sus ideales románticos más secretos” (Benjamin, 2012, p. 89). Siguiendo una pista marxista, Benjamin sostiene que más allá de ganar o perder, la idea de la lucha de clases comprende que la burguesía está “condenada a sucumbir por las contradicciones internas que, en el curso de la revolución, le resultarán mortales” (Benjamin, 2015a, p. 56). Sin embargo, parece que Benjamin no está afirmando aquí el esquema de un destino inevitable de la clase dominante. Todo lo contrario, reconoce que el concepto de lucha de clases se fundamenta en una hostilidad decisiva que se emparenta con una cierta “evolución cultural” de la cual la burguesía es el resultado. Una eterna lucha entre clases es algo que tampoco satisface al pensamiento histórico, pues complace a la misma reproducción esquemática con la cual el romanticismo encubre los hechos. El ideal caballeresco de la contienda ya no tiene lugar en la modernidad. La afirmación de la lucha, en época de reproductibilidad técnica, contribuye a los propósitos de la dominación, por ello la acción del político auténtico, según Benjamin, consiste en una “intervención”, dado que su *tempo* es técnico y no caballeresco. De ahí que Benjamin (2015a) sentencie que “antes de que la chispa llegue a la dinamita, hay que cortar la mecha encendida” (p. 57)³.

³ En un pasaje de algunos de los fragmentos sobre crítica a la economía política de Marx, se presenta una idea que puede ser relacionada con los planteamientos que aquí sugiere Benjamin respecto del mundo moderno y el mundo caballeresco: “el burgués alemán es el *caballero de la*

Caprichosamente, la historia también es anacrónica y no permite emplear modelos de interpretación objetiva a la manera de contar solo lo que realmente ha pasado tal y como ha sido. Esto sería sucumbir a la “fórmula mágica” del “culto a los hechos” que determinó a toda una generación de historiadores a partir de los postulados de Leopold von Ranke (Carr, 1978, p. 11). La sustancia de la historia repele los modelos esquemáticos de interpretación y persigue tiempos que no son regulares, normales o naturalmente definidos. Tiempos inconclusos y tendientes a lo anacrónico; tiempos fuera de la mera cronología:

El tiempo de la historia es infinito en cualquier dirección y se halla incumplido en todo instante. Esto quiere decir que no resulta posible pensar un acontecimiento empírico que mantenga una relación necesaria con el tiempo en que ha tenido lugar (Benjamin, 1995, p. 179).

Para Benjamin, el historiador se encuentra en la obligación de ofrecer una explicación de los sucesos que tiene en consideración, pues “bajo ninguna circunstancia puede contentarse con presentarlos como dechados del curso del mundo” (Benjamin, 2008, p. 77). En uno de sus relatos para la radio, Benjamin ejemplifica la tarea del historiador, de aquel que trata con asuntos históricos, con la labor del farmacéutico. Dice que a él mismo le pasa como a este trabajador de farmacia, pues debe medir gramo a gramo, minuto a minuto, y teniendo en cuenta todas las sustancias que generan la mezcla, el contenido de sus propios relatos. Rechaza que, para hablar de un episodio catastrófico de la historia, —en este caso se trata del terremoto de Lisboa de 1755—, deba privilegiar una narración lineal donde se establezcan los hechos en una relación de continuidad (Benjamin, 2015b, p. 51). En palabras de Natalia Taccetta (2021), en Benjamin se trata de la sugerencia de un relato donde

triste figura, que quiso introducir la caballería andante justo cuando la policía y el dinero habían salido a la palestra” (Marx, 2018, p. 58).

“el anacronismo arranca la época del curso homogéneo de la historia” (p. 63).

Volviendo al asunto de la lucha de clases, en sus *Tesis* Benjamin vuelve sobre el asunto. Allí dice que “la lucha de clases que tiene siempre ante los ojos el materialista histórico educado en Marx es la lucha por las cosas toscas y materiales, sin las cuales no hay cosas finas y espirituales” (Benjamin, 2010, p. 21). Estas cosas finas y espirituales no pueden ser entendidas como la recompensa para un supuesto vencedor de la contienda, pues, como ya hemos visto, para Benjamin la lucha no está determinada enteramente por el sentido de la victoria. De ahí que dichas cosas estén “vivas en esta lucha en forma de confianza en sí mismo, de valentía, de humor, de astucia, de incondicionalidad, y su eficacia se remonta en la lejanía del tiempo” (Benjamin, 2010, p. 21). Aquí, un “heliotropismo de estirpe secreta” aparece como argumento para indicar que la lucha de clases siempre vuelve su mirada sobre el pasado para contraponerse a los dominadores que ya han vencido. La tarea del materialista histórico es similar al movimiento de las flores, pues, debido a este extraño heliotropismo, él “vuelve su corola hacia el sol” (Benjamin, 2010, p. 21) y cuestiona todos los sufrimientos ya ocurridos en virtud de entender su presente como una situación en deuda con el pasado. La disolución de las clases en pugna, como sugieren Marx y Engels en *El manifiesto comunista*, es el plano de redención de la historia donde se bloquea el proceso de opresión de unos sobre otros. En palabras de Benjamin (2010) “la sociedad sin clases no es la meta final del progreso en la historia, sino su interrupción, tantas veces fallida y por fin llevada a efecto” (p. 40), pues como bien ha señalado Terry Eagleton (2011) “la lucha de clases no puede abarcarlo todo” (p. 45).

Otro de los aspectos que ayudan a entender el materialismo histórico en Benjamin es su consideración sobre el

capitalismo que, como ya hemos visto, se encuentra estrechamente vinculada a la crítica del progreso industrial. En el fragmento “Capitalismo como religión”, que Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser datan hacia 1921, Benjamin parece volver sobre algunos motivos de Marx para señalar la similitud que existe entre el sistema capitalista y el sentimiento religioso⁴.

En *El Capital*, Marx ya se había visto en la necesidad de mirar hacia el mundo de la religión para explicar la dinámica de las mercancías en el capitalismo. Reconoce que “para hallar una analogía pertinente”, en función de explicar el carácter fantasmagórico de las mercancías, se debe “buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso” (Marx, 2010a, p. 89). Además de ello, en uno de sus famosos escritos de juventud, había señalado que “la religión es el *opio* del pueblo” (Marx, 2008, p. 96) en la medida en que el sufrimiento de los seres humanos es la manifestación de un orden de cosas malogrado. Aquí, el sentido de la polémica expresión no es el de denunciar el embrutecimiento de la gente a partir de un discurso ideológico. No se refiere a la manipulación de las masas por parte del poder eclesiástico. Marx no se detiene en estas cuestiones superficiales y va más allá de ellas. Señala que la religión es “el estado de ánimo de un mundo sin corazón” (Marx, 2008, p. 96) y que todo ello, lejos de encubrir el proceso de la enajenación religiosa, lo revela y hace explícito que el sentimiento religioso no es más que una necesidad que surge ante la miseria real del mundo. El opio aquí no es una sustancia narcótica, sino un elemento analgésico. El capitalismo es esencialmente religioso porque el sufrimiento

⁴ Además del eco marxista, Benjamin también hace referencia a Max Weber, esto para afirmar que el capitalismo no solo está condicionado por la religión, como parece mostrar la teoría weberiana, sino que él mismo es “un fenómeno esencialmente religioso” (Benjamin, 2023, p. 85).

que produce aparentemente se alivia para que se pueda soportar una existencia miserable.

En su breve ensayo sobre el surrealismo, Benjamin señala a Lenin y no a Marx como fuente de la famosa expresión sobre la religión como opio del pueblo. Allí utiliza a Lenin para polemizar respecto de las nociones de éxtasis religioso y narcótico de los surrealistas. Con ello, agudiza las tendencias surrealistas al proponer que Lenin emparenta la religión y las drogas “mucho más de lo que les gustaría a los surrealistas” y que con ello queda al descubierto que “el hachís, el opio o cualquier otra droga no son más que una escuela primaria” (Benjamin, 2018, p. 59) que no refuta el sentido del sentimiento religioso. Por ello, Benjamin parece argumentar en una vía parecida a la de Marx respecto del capitalismo y su carácter religioso, al entender que el asunto no debe tratarse de manera superficial.

Benjamin propone cuatro aspectos que dan cuenta del capitalismo como religión: 1) el establecimiento del culto, 2) la duración del culto, 3) el carácter culpabilizante del mismo y 4) el carácter secreto de Dios. Como primer rasgo, el capitalismo es fundamentalmente “una religión de culto” (Benjamin, 2023, p. 86), carece de un sentido estrictamente teológico y se concentra en asuntos exotéricos. No comporta ninguna significación dogmática en el sentido teológico del término. En palabras feuerbachianas, este culto religioso, como una cuestión “empírica y externa”, y en tanto indiferencia respecto del alma, se convierte en “ceremonias” y “usos”, en algo independiente “del espíritu y la convicción” (Feuerbach, 2009, p. 247), en un mero “culto de imágenes” (Feuerbach, 2009, p. 127). Benjamin añade que, con el establecimiento de este culto, es la doctrina utilitarista la que adquiere un cierto tono religioso. Otra vez Marx, siguiendo la línea del capitalismo como religión, nos dice al respecto que el ámbito capitalista de la circulación de mercancías es un “*Edén de los derechos humanos innatos*”,

donde Bentham ha coronado el proceso de intercambio con el interés egoísta que se preocupa solo de sí mismo (Marx, 2010a, p. 214).

En segundo lugar, la duración del culto es la extensión permanente del mismo hacia todas partes y en todas horas. En todo momento el culto está presente, no hay un solo minuto que no esté destinado o bien dispuesto para el culto, las imágenes y los rituales colman el espacio y la presencia de la religión absorbe las capacidades de los individuos, se cuela en su rutina y determina sus actividades. Así, “la cuestión del culto” se vuelve “una cuestión central y decisiva para la valoración social” (Weber, 2004, p. 129), por ello la duración del culto exige además la complicidad y los esfuerzos de sus adoradores, para los cuales “no hay ningún ‘día laborable’... que no sea festivo” (Benjamin, 2023, p. 86).

El tercer rasgo que Benjamin adjudica al capitalismo como religión, y a la emergencia del culto como su momento más relevante, es la culpabilidad. En un choque de intereses religiosos, el capitalismo es un culto que no emplea la expiación como forma específica, más bien insiste en la culpa como aspecto preponderante en medio de su desarrollo. Se genera una “monstruosa conciencia de culpa” (Benjamin, 2023, p. 86) que lejos de querer satisfacer la necesidad de borrar sus pecados, se vale del culto para hacer emerger una culpabilidad universal donde incluso se incluye “al mismo Dios en esa culpa”; todo esto configura en “estado general de desesperación” (Benjamin, 2023, p. 86) donde, sin embargo, todavía se deja ver la esperanza.

El cuarto y último rasgo tiene que ver con la forma secreta en que aparece el Dios del capitalismo. No se puede mencionar aunque se presupone; no se le puede invocar de manera absoluta, solo relativamente se acepta que un Dios

no desarrollado, inmaduro, puede acompañar ese “estado general de desesperación” donde el culto tiene lugar. Derivando de ello que “Dios ya solo tiene valor en la medida en que representa a Cristo; igualmente el hombre. Lo mismo sucede con el dinero” (Marx, 1974, p. 128) o, como dice Benjamin (2023), con “el capital” que “obtiene intereses del infierno del inconsciente” (p. 87). El materialismo tiene lugar aquí otra vez como estructura concreta de culto al dinero, Benjamin incluso referencia ya en este mismo fragmento a Fuchs, bajo la promesa de un desarrollo posterior en lo tocante a la misma estructura capitalista.

El valor de prognosis, que Benjamin (2003) adjudica a la crítica que Marx elaboró respecto del capitalismo, es un punto de partida acertado no solo para el análisis del modelo de producción económico que este comporta, sino que también es acertado respecto de las formas de producción social y cultural del mundo burgués en su conjunto. En este contexto, la disputa por el sentido de la historia es lo que expresa el materialismo histórico defendido por Benjamin como un antídoto contra el progreso de los vencedores, de los que hasta ahora han contado *la* historia dejando de lado gran parte de ella y tomando solo los hechos que son convenientes para la afirmación de sus empresas. En palabras de Judith Butler (2014), se trata de “rescatar del olvido una historia marginada” (p. 102). Borrar de la historia la capacidad que ella tiene para interpretar y obtener nuevos sentidos del pasado en función de una crítica del presente sigue siendo un desafío teórico de nuestro tiempo.

Este materialismo histórico, de raigambre marxista, insiste en que la revisión del pasado no es un asunto de mera repetición de fechas, nombres y lugares. Que no es a partir de los grandes episodios que se construye la universalidad, sino que es precisamente echando mano de las singularidades excluidas de ese universo que existen posibilidades

para una historia genuina. Antonio Gramsci, contemporáneo de Benjamin, muerto tres años antes que él, y perseguido también por el fascismo en los tenebrosos tiempos que precedieron a la Gran Guerra en Europa, entiende en la misma vía el concepto de historia:

Un hecho pasado, para ser historia y no un simple signo gráfico, documento material, instrumento mnemotécnico, debe ser replanteado y en ese replanteamiento se convierte en contemporáneo, ya que la valoración, el orden que se le da a sus elementos depende necesariamente de la conciencia “contemporánea” de quien hace la historia también pasada, de quien plantea el hecho pasado (Gramsci, 2017, pp. 61-62).

Esta forma de considerar la historia como un fenómeno siempre contemporáneo, concuerda con Benjamin en el sentido de que para este la historia es siempre un *tiempo del ahora*, no una serie de momentos enmarcados en un tiempo “homogéneo y vacío” (Benjamin, 2010, p. 28). El materialismo histórico de Benjamin advierte sobre la tarea de afirmar este *tiempo del ahora* contra todo aquello que se propone esquematizar la existencia en medio de relatos estándar sobre hechos estándar. Defender la historia como un momento presente corresponde al desafío del historiador que niega su empatía con el opresor y mantiene la memoria como facultad para la redención y en beneficio de la emancipación.

Referencias

- Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Editorial Gedisa.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus Ediciones.
- Benjamin, W. (1995). *La metafísica de la juventud*. Ediciones Altaya.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2007). *Obras. Libro I. Vol. II*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Ediciones metales pesados.
- Benjamin, W. (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ediciones desde abajo.
- Benjamin, W. (2012). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. José J. de Olañeta Editor.
- Benjamin, W. (2015a). *Calle de sentido único*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2015b). *Juicios a las brujas y otras catástrofes*. Ediciones Hueders.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Taurus Ediciones.
- Benjamin, W. (2023). *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Alianza Editorial.
- Bloch, E. (2005). *Huellas*. Editorial Tecnos / Alianza Editorial.
- Butler, J. (2014). Walter Benjamín y la crítica de la violencia. *¿A quién le pertenece Kafka? y otros ensayos*. Editorial Palinodeia, 63-107.
- Carr, E. H. (1978). *¿Qué es la historia?* Editorial Seix Barral.
- Ciriza, A. (2003). Walter Benjamin. A la búsqueda del tiempo perdido. *Revista Confluencia*, 3, 53-68.
- Eagleton, T. (2011). *¿Por qué Marx tenía razón?* Ediciones Península.
- Echeverría, B. (2015). *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Ediciones desde abajo.

- Eiland, H & Jennings, M. W. (2014). Walter Benjamin. A Critical Life. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Engels, F. (2017). *Dialéctica de la naturaleza*. Ediciones Akal.
- Gramsci, A. (2017). *Odio a los indiferentes*. Ariel.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores.
- Jay, M. (1998). Experience without a subject: Benjamin and the novel. Marcus, L. & Nead, L. (Eds.). *The Actuality of Walter Benjamin*. Lawrence and Wishart, 194-211.
- Khatib, S. (2024). Beyond Mysticism and the Apocalypse. Benjamin's Dislocation of the Messianic. Moran, B. & Schwebel, P. (Eds.). *Walter Benjamin and Political Theology*. Bloomsbury Publishing, 195-211.
- Leslie, E. (2007). *Walter Benjamin*. Reaktion Books.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económica.
- Lunn, E. (1984). *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*. University of California Press.
- Marx, K. (1974). *Cuadernos de París*. [Notas de lectura de 1844]. Ediciones Era.
- Marx, K. (2006). Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850. Marx, K. & Engels, F. *Las revoluciones de 1848*. Fondo de Cultura Económica, 519-654.
- Marx, K. (2008). *Escritos de juventud sobre el Derecho. Textos 1837-1847*. Anthropos Editorial.
- Marx, K. (2010a). *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo I. Vol. I*. Siglo XXI Editores.
- Marx, K. (2010b). *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo I. Vol. II*. Siglo XXI Editores.
- Marx, K. (2015). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Ediciones Colihue.
- Marx, K. (2018). *Fragmentos de crítica a la economía política*. Ennegativo Ediciones.

- Marx, K. & Engels, F. (2007). *El manifiesto comunista*. Fondo de Cultura Económica / Turner.
- Moran, B. & Schwebel, P. (2024). Introduction. *Walter Benjamin and Political Theology*. Bloomsbury Publishing, 1-24.
- Nabokov, V. (2018). *Cuentos completos*. Editorial Anagrama.
- Sánchez, L. (2023). Sobre el concepto de historia y la crítica del progreso en las *Tesis* de Walter Benjamin. Sánchez, L. & David Giraldo, J. S. (Eds.). *Ensayos sobre la teoría crítica de la sociedad. A 100 años del Instituto de Investigación Social de Frankfurt*. Universidad Libre/Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid/Ennegativo Ediciones, 281-303.
- Scholem, G. (2003). *Walter Benjamin y su ángel*. Fondo de Cultura Económica.
- Taccetta, N. (2021). Anacronismo, dialéctica y sublevación. O de cómo pensar la imagen a contrapelo. *Revista de Filosofía. Universidad Iberoamericana*, 151, 54-94.
- Taussig, M. (2006). *Walter Benjamin's Grave*. The University of Chicago Press.
- Tiedemann, R. (2010). Dialéctica en reposo. Una introducción al *Libro de los pasajes*. Uslenghi, A. (Ed.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Eterna Cadencia Editora, 283-321.
- Traverso, E. (2009). *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*. Publicacions de la Universitat de València.
- Traverso, E. (2019). *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Galaxia Gutenberg.
- Traverso, E. (2024). *Revolución. Una historia intelectual*. Fondo de Cultura Económica.
- Weber, M. (2004). *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*. Alianza Editorial.
- Weissweiler, E. (2021). *Dora y Walter Benjamin. Biografía de un matrimonio*. Tusquets Editores.

Sobre “El narrador” de Walter Benjamin

Susan Buck-Morss¹

No soy la primera oradora que advierte la ironía de que estemos reunidos aquí como académicos en un Congreso Internacional Walter Benjamin. Pero, parafraseando al propio gran pensador: si bien hay conferencias sobre Benjamin, hay una gran diferencia entre una buena conferencia sobre Benjamin y una mala —su ejemplo fue una versión cinematográfica de *Fausto* (Benjamin, 1982, p. 573)—. Esta ha sido una conferencia particularmente buena, gracias a la tremenda energía positiva que han generado los directores de la Asociación Internacional Walter Benjamin. Como última oradora en las sesiones plenarias, permítanme aprovechar la oportunidad para darles las gracias en nombre de todos nosotros.

Pero hay que preguntarse: ¿acaso una Conferencia Internacional Walter Benjamin, de, por y para la academia que lo rechazó, con el fin de celebrar a un gran pensador que menospreció implacablemente toda la idea del culto al genio, facilitada por las fuerzas globales de un capitalismo

¹ “On Walter Benjamin’s “The Storyteller” fue presentado por la autora como conferencia magistral del primer Congreso de la Asociación Internacional Walter Benjamin en Ámsterdam en julio de 1997. Luego se publicó con el título “Revolutionary Time: The Vanguard and the Avant-Garde” en: Geyer-Ryan, H. (Ed.). *Perception and Experience in Modernity. Benjamin Studien. Studies 1*. Rodopi, 2002, pp. 209-225 (N. de los T.)

no tan reciente como perpetuo, fuerzas a las que él consideraba responsables de frenar el potencial humano de la tecnología, no es todo esto un fenómeno sumamente contradictorio? Y si es así, ¿se está al menos obligado a tratar de extraer de las contradicciones una comprensión dialéctica de lo que, en realidad, estamos haciendo aquí? Suponiendo que sepamos lo que significa "dialéctica", es decir, y después de escribir dos libros con la palabra "dialéctica" en el título, no estoy del todo segura de saberlo.

Un aspecto, llamémoslo dialéctico, de la teoría de la Escuela de Frankfurt en general y de Walter Benjamin en particular que marca este siglo y sigue fascinando, ahora quizás más que nunca, es su combinación de una política radical, social-revolucionaria, con una desconfianza absoluta de la "historia" como progreso; es decir, la combinación de dos posiciones que antes se consideraban opuestas: tradicionalmente, era la izquierda socialista la que creía en el progreso histórico, mientras que la derecha, los conservadores sociales, eran los críticos nostálgicos del curso de la historia. Pero en este siglo, la política revolucionaria y el pesimismo histórico se han unido porque la integridad intelectual no lo permitía de otra manera. No se puede haber vivido el siglo XX, que se acerca a su fin con sobresaltos y rechinamientos mientras hablamos, y seguir manteniendo una creencia inquebrantable, ya sea en el capitalismo como respuesta a las plegarias de los pobres o en la historia como realización de la razón. Los contraejemplos son demasiado numerosos en todos los continentes del globo. En todos los grupos étnicos y en todas las civilizaciones del mundo, las atrocidades humanas cometidas han sido y siguen siendo bárbaras, ya se lleven a cabo con hachas y machetes o mediante una sofisticación tecnológica cada vez mayor. Mientras tanto, como telón de fondo gris de estos acontecimientos políticos, la brecha económica entre ricos y pobres no solo persiste, sino que se ha convertido en un abismo, una

situación por la que la nueva organización global del capitalismo, que no ha sido cuestionada como vencedora en la historia, ya ni siquiera intenta disculparse. De modo que si el “progreso” histórico produce el capitalismo y el capitalismo no puede producir una organización razonable de la sociedad, entonces uno se ve inexorablemente conducido a la posición benjaminiana, o de la Escuela de Frankfurt.

Inexorablemente. Estoy rechazando deliberadamente el pluralismo político. (Como dijo una vez una profesora universitaria mía —no por casualidad, era una emigrada socialista de la Alemania nazi— “los liberales son tan abiertos de mente que se les cae el cerebro”). Permítanme repetirlo: la integridad intelectual exige nuestro compromiso político *tanto* en una crítica radical del capitalismo *como* en una crítica radical del progreso histórico. Esto se puede hacer desde una pluralidad de posiciones sociales —construcciones de raza, sexualidad, etnicidad, poscolonialidad y similares— pero no se puede hacer cómodamente. Si nos sentimos demasiado cómodos, ya sea como académicos benjaminianos consagrados, trotamundos, o como aspirantes a académicos benjaminianos, *groupies* trotamundos, somos parte del problema. Me refiero más a la incomodidad intelectual que a la incomodidad financiera, aunque las dos aparecen juntas con bastante frecuencia. Me dirijo también en particular a los benjaminianos más jóvenes del público, que se sienten constantemente incómodos, atraídos —esperemos— por los escritos de Walter Benjamin debido a su radicalidad intelectual y su integridad político-existencial, y sin embargo se pelean frenéticamente por esos pocos puestos de trabajo en el mundo académico que parecen reservados para los solicitantes más oportunistas y cautelosos intelectualmente. Esto es cierto, en particular, en los Estados Unidos, donde el sistema universitario, que sigue el ejemplo de las instituciones financiadas con fondos privados, está adoptando todas las *buenas* prácticas comerciales

del mundo corporativo actual: reducir el personal docente y aumentar su carga, cerrar departamentos *ineficientes* que drenan las ganancias, reemplazar a los trabajadores del personal por máquinas electrónicas, aumentar el precio para los estudiantes como consumidores y, el cambio más radical, amenazar con eliminar la titularidad para que los profesores autónomos de hoy puedan ser reemplazados por los jóvenes doctores, existencialmente vulnerables, a costos mucho más bajos. Si esta lógica corporativa continúa sin cuestionarse, la situación se volverá intolerable. Los compromisos de la vida intelectual librepensadora en el seno de una academia cada vez más reducida serán demasiado grandes. Algo se romperá. No hay garantía de quién se beneficiará de esa situación. Depende de lo que hagamos los intelectuales colectivamente, podríamos decir, como clase. El nombre de la acción colectiva de clase solía ser socialista. Esa palabra necesita una rehabilitación. Contra quienes descartan la política socialista como una reliquia del pasado reciente, permítanme plantear un punto epistemológico dialéctico, de hecho, hegeliano: las formas de socialismo seguirán reinventándose porque la lógica del capitalismo así lo exige. La lógica social distorsionada del capitalismo hace inevitable la postulación de alternativas socialistas, porque la razón humana no puede satisfacerse sin ellas.

El desafío para quienes ya nos encontramos a salvo en la academia es la exigencia dialéctica autoimpuesta de que transmitamos a la próxima generación una tradición radical de pensamiento. La exigencia es dialéctica debido a la aparente contradicción: ¿cómo puede la transmisión de una *tradición* ser un acto *radical*? La respuesta a esa pregunta requiere nada menos que una filosofía de la historia. Y todos los que leemos textos del pasado en la academia, sin importar cuáles sean nuestras disciplinas formales de estudio, somos historiadores, ángeles de la historia al

menos en el sentido posicional. Mirando hacia atrás, nos movemos hacia el futuro.

Lo que hace que la filosofía de la historia de Benjamin sea tan útil para esta tarea es que rechaza las binariedades del historicismo y el universalismo. El significado en la historia no es ni el *wie es eigentlich gewesen ist* —“cómo realmente fue”— de von Ranke, ni es una verdad inmutable y trascendental accesible a todos los tiempos². El significado histórico es transitorio, depende no tanto del pasado como del presente, del estado real de las cosas. Por lo tanto, la historia no puede abordarse como un ejercicio académico, como si se tratara de una raza de humanoides que vivió una vez en Marte. Estamos en la historia y su tiempo no ha terminado. Hacemos historia en ambas direcciones temporales, pasado y presente. Lo que hacemos o no hacemos, crea el presente; lo que sabemos o no sabemos, construye el pasado. Estas dos tareas están inextricablemente conectadas en el sentido de que la forma en que construimos el pasado determina cómo entendemos el curso actual. Para usar la metáfora de Benjamin, el viento de la historia mundial sopla desde el pasado; nuestras palabras son velas; la manera en que se establecen las determina como conceptos (Benjamin, 1982, pp. 591-592, 1983-1984, pp. 6, 8). La causalidad de la historia es *nachträglich*, una acción diferida, en lugar de pasos secuenciales en un continuo temporal. Producimos esa causalidad en el presente por la manera en que damos significado a los acontecimientos pasados, una situación que conlleva una enorme responsabilidad. Importa profundamente lo que vemos en el pasado y cómo lo describimos. Al mismo tiempo, como las construcciones

² Sugiero ver el *Passagen-Werk*: “La historia que mostraba las cosas ‘como realmente eran’ fue el narcótico más fuerte del siglo [XIX]” (Benjamin, 1983-1984, p. 4). “‘La verdad no se escapará y nos abandonará’ [...] eso expresa el concepto de verdad con el que estas presentaciones rompen” (Benjamin, 1983-1984, p. 1).

potenciales de la historia son casi infinitas —y como el mar del presente es ilimitado— es imposible para nosotros saber de antemano la manera correcta de abordarla. De hecho, tal vez nuestra responsabilidad sea siempre buscar *otra* manera, socavando constantemente no los hechos de la historia, sino la manera en que estos hechos están conectados, alterando constantemente las constelaciones en las que pueden aparecer.

Constelaciones. Esta palabra es otra de las metáforas de Benjamin, que conecta sus primeros escritos metafísicos con sus últimos textos materialistas. Ocupa un lugar central en su teoría de la verdad, y para mí ha sido una idea muy productiva. Si entendemos las estrellas como datos empíricos —hechos y fragmentos del pasado— virtualmente ilimitados en número, virtualmente atemporales en su existencia, entonces nuestra tarea *científica* como académicos es descubrirlas —sigo creyendo en el trabajo de archivo como tal—, mientras que nuestra tarea *filosófica* y, por lo tanto, *política* —como Benjamin, yo equiparo los términos— es conectar estos fragmentos y hechos en figuras que sean legibles en el presente, produciendo "constelaciones" que sean variantes de la verdad; es el trabajo de archivo lo que nos permite todavía usar esta palabra. En una sociedad ideal, nos dice Benjamin, todas las estrellas estarían incluidas y cada constelación sería legible. Pero en la nuestra, este no es el caso.

El poder distorsiona la visión de los cielos, imponiendo sus pesados telescopios sobre ciertas áreas para magnificar su importancia, y obstruyendo otras de manera tan abrumadora que no son visibles en absoluto. Ese poder no lo impone solo el Estado, sino que está alojado en la estructura misma de nuestras disciplinas, que son en sí mismas aparatos de ampliación que alientan la inserción de nuevos descubrimientos en sus constelaciones de discurso ya trazadas, cambiando su enfoque solo lentamente para

adaptarse a las mareas de los tiempos. Nosotros, como intelectuales, practicamos la agencia crítica cuando nos negamos a estar atados a sus signos astrológicos dominantes. Pero ignoramos los hechos, las estrellas, e ignoramos las tendencias de nuestro propio tiempo a nuestro propio riesgo, más aún si queremos poner nuestras velas contra la corriente. De nuevo en términos del enfoque de Benjamin, no es suficiente producir otras constelaciones de historia de las mujeres, historia negra o similares. Los hechos que estos estudios desentierran están destinados a hacer estallar el *continuum* cultural, no a reemplazarlo por uno nuevo³. No son un fin en sí mismos, sino más bien estrellas que nos guían en nuestro propio tiempo, dejando aún sin revelar el rumbo de las velas e incluso la dirección del viaje.

En el espíritu de esta idea, de que los fragmentos desenterrados del pasado entran en nuevas constelaciones con el presente, quiero sugerir hoy cómo la visión cambiada de los cielos de la historia que se ha abierto con el fin de la Guerra Fría podría permitirnos trazar diferentes líneas de conexión, relevantes tanto para la propia biografía intelectual de Benjamin como para la biografía, si podemos llamarla así, del propio movimiento revolucionario de izquierda.

Tradicionalmente, en las disciplinas establecidas, se nos ha enseñado a entender a Walter Benjamin en el contexto de los acontecimientos históricos en Europa occidental: dentro del marxismo europeo, el surrealismo francés, la cultura de Weimar o el pensamiento intelectual judío-alemán. Mi propio trabajo ha sido parte de esa tradición. Pero el propio Benjamin no experimentó su contexto histórico

³ Irving Wohlfarth (1996) planteó este punto con fuerza en "Smashing the kaleidoscope: Walter Benjamin's critique of cultural history" (pp. 198, 204-205).

de esta manera limitada, propia de la Guerra Fría. Para él, al menos después de conocer a Asja Lācis en 1924, las cuestiones intelectuales candentes fueron forjadas por la práctica política de izquierda, independientemente de la ubicación étnica o geográfica⁴. Y esa práctica se estaba dando con mayor intensidad, aunque de manera problemática, en la Unión Soviética. No puedo aceptar la insistencia de Gershom Scholem en que Benjamin "perdió todas sus ilusiones" sobre el socialismo soviético en el curso de su viaje a Moscú en el invierno de 1926-1927 (Scholem, 1986, p. 6). Recordemos que sí hizo ese viaje, mientras que a pesar de las reiteradas promesas a Scholem, nunca fue a Jerusalén, y a pesar del melancólico título de una obra tardía, *Central Park*, nunca siguió a la Escuela de Frankfurt a la ciudad de Nueva York. Los escritos de Benjamin, *contra* Scholem, dan evidencia de la continua importancia del socialismo soviético para su pensamiento. A mediados de la década de 1930, es decir, una década después de su estancia en Moscú, la obra de Benjamin muestra una conciencia de las discusiones críticas que habían tenido lugar entre los

⁴ El conocimiento íntimo de Benjamin de los debates intelectuales en la Unión Soviética comenzó con su relación con Asja Lācis en 1924, una mujer cuya pasión intelectual y política tuvo, según todos los indicios, una profunda influencia en él. Sus discusiones políticas eran interminables. Su propia práctica como directora de teatro era su ejemplo de una alternativa comunista al teatro burgués. Después de terminar la conversación con Lācis, Benjamin continuó discutiendo estos temas con Bertolt Brecht, a quien conoció en 1929 a través de Lācis. Igualmente significativo fue el hecho de que el hermano de Benjamin, Georg, con quien era y siguió siendo cercana, ingresara al Partido Comunista Alemán en la década de 1920. Fue arrestado en 1933, pero luego liberado. A mediados de los años 30 escribió para la prensa clandestina, traduciendo artículos en inglés, francés y ruso sobre Alemania, el Frente Popular y el 7º Congreso Mundial de la Internacional Comunista en julio de 1935. Georg fue arrestado nuevamente, sentenciado a prisión y luego trasladado al campo de concentración de Mauthausen, donde murió en 1942. Se lo ha descrito como el "alter ego político" de Walter Benjamin (Broderston, 1996, pp. 208-209).

artistas soviéticos durante más de una década. Esto no solo es cierto en el breve discurso, “El autor como productor”, pronunciado en 1934 en el Instituto de Investigación sobre el Fascismo en París, que era una organización comunista⁵. Lo mismo ocurre con el documento tan citado y tan maltratado, escrito en 1935 y publicado por primera vez en 1936, que él mismo proclamó orgullosamente como la “teoría materialista del arte” (Benjamin, 1985, p. 814), pero que todavía se lee, al menos en los Estados Unidos, como una defensa completamente despolitizada de la industria cultural. Me refiero, por supuesto, al ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. En este ensayo y de nuevo, de manera aún más explícita en la exposición de 1935 sobre el *Passagen-Werk*, Benjamin describe las formas en que las nuevas tecnologías han permitido la emancipación del arte de las “formas creativas” (Buck-Morss, 1989, pp. 124-125), una descripción que resuena inequívocamente con la afirmación de la *avant-garde* bolchevique de la “tendencia hacia la liquidación del arte como disciplina separada”, producida tecnológicamente (Ivan Puni citado en Lodder, 1983, p. 48). El privilegio que Benjamin otorga al potencial cognitivo del cine como modo de investigación epistemológica encuentra su ejemplificación en el cine experimental de Dziga Vértov, *El hombre de la cámara* (1929)⁶. El ensayo de Benjamin sobre la obra de arte adopta una posición positiva con respecto a lo que a mediados de los años 1920 la vanguardia rusa llamó “arte de producción”, es decir, el arte que entra, a través de la producción

⁵ El editor de Benjamin, Rolf Tiedemann, señala que no pudo encontrar ninguna evidencia de que Benjamin hubiera pronunciado de hecho este discurso en el Instituto de París, aunque las cartas de Benjamin afirman que lo escribió con este propósito (Benjamin, 1977, pp. 1460-1462).

⁶ Para su reacción a la controvertida producción de Meyerhold de *El inspector general* de Gógol, véase (Benjamin, 1986, pp. 32-34). Para Benjamin sobre la película *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, véase Benjamin (1977, pp. 751-755).

industrial, en la vida cotidiana, mientras que su ensayo sobre "El autor como productor" toma prestada la idea del "artista-ingeniero", un término acuñado por los constructivistas rusos, para describir su propio llamado a un *refuncionalización* de los aparatos técnicos de la producción cultural (Benjamin, 1966, p. 102)⁷. Cuando en estos ensayos Benjamin rechaza el culto al genio individual y anuncia el declive de la división del trabajo entre los productores culturales y el público de consumidores, se hace eco de la posición de *Proletkult*, las organizaciones culturales proletarias de los años 1920 que, al defender el "amateurismo creativo", se pusieron del lado del elitismo cultural del Partido.

Benjamin compartía muchos intereses con la *avant-garde* soviética, desde su apreciación de Charles Fourier, que fue ampliamente leído en Rusia después de la Revolución⁸, hasta sus teorías de la mimesis y la invención, que resuenan intrigantemente con discusiones sobre biorritmia y biomecánica entre los directores de teatro y cine soviéticos como Meyerhold y Eisenstein⁹. Incluso una idea tan aparentemente excéntrica como la teoría antropomórfica de los objetos de Benjamin, que tanto horrorizó a Bertolt Brecht, de que las cosas te miran y tú les devuelves la mirada, es sorprendentemente similar a las especulaciones utópicas de la *avant-garde* sobre el "objeto socialista", que debía reemplazar a las mercancías capitalistas¹⁰. Rodchenko

⁷ La imagen del escritor como ingeniero introduce el texto de Benjamin de 1926, *Calle de sentido único*.

⁸ En 1932 se celebró en París el centenario de los "falansterios" de Fourier. Sobre la importancia de Fourier en la Rusia posrevolucionaria (Starr, 1978, pp. 50-51).

⁹ Véase de nuevo la nota al pie número 6.

¹⁰ "Percibir el aura de un objeto que miramos significa dotarlo de la capacidad de mirarnos a cambio" (Benjamin, 1969, p. 188). Para Brecht sobre Benjamin, véase Buck-Morss (1989, p. 246); para la teoría del objeto socialista, véase el trabajo innovador de Christina Kaier (1996).

escribió a su casa en Moscú en el verano de 1925 desde París —donde asistía a *l'Exposition internationale des arts décoratifs*¹¹— sobre una especie de aura socialista por la cual “las cosas se vuelven comprensibles, se vuelven amigas y camaradas de la persona, y la persona aprende a reír y a ser feliz y a conversar con ellas” (Kaier, 1996, p. 30).

Por supuesto, ninguno de los textos de Benjamin, ni el ensayo sobre la obra de arte ni siquiera “El autor como productor”, se avienen con el realismo socialista tal como se estaba explicando en la Unión Soviética y difundiendo internacionalmente por el Comintern. Como ya era cierto en 1926, cuando visitó Moscú, Benjamin nunca equiparó la práctica artística socialista con la línea oficial del Partido Comunista. Pero tampoco lo hicieron los artistas soviéticos en 1926. Ni tampoco en 1936, por cierto, aunque el castigo por no hacerlo se estaba volviendo, en ciertos casos, terriblemente severo. La extraordinaria contribución del trabajo reciente de archivo realizado por historiadores occidentales y soviéticos por igual ha sido corregir la comprensión simplista de la Guerra Fría que tenía Occidente del arte comunista, tal como lo dictaba dogmáticamente la dirigencia política en la cima. De hecho, como han puesto de manifiesto académicos como Franco Borsi, los elementos que antes se identificaban como distintivos del “arte totalitario” —el monumentalismo, el neoclasicismo, el orden a través de la repetición— se pueden encontrar en general en las obras europeas de los años treinta, tanto en las democracias como en las dictaduras (Borsi, 1986). Mientras que las complejas interrelaciones entre cultura y política en la Unión Soviética que han revelado nuevas investigaciones —el excelente relato en dos volúmenes de Brandon Taylor (1992), por ejemplo, o la magníficamente variada

¹¹ La *Sala de lectura obrera* de Rodchenko se ofreció en la exposición, junto con una moqueta del *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin, en el Pabellón Soviético, diseñado por el arquitecto Melnikov.

exposición, incluidas las contribuciones escritas al catálogo, *The Great Utopia*, que se inauguró en el Guggenheim de Nueva York en 1992¹²— nos cambian indiscutiblemente la visión que *tenemos* del pasado. Seamos o no admiradores de la *avant-garde* bolchevique, nos vemos obligados a abandonar cualquier visión unilateral de la cultura y la política dentro del socialismo realmente existente. Esto puede hacer posible la redención de al menos una parte del sufrimiento del pasado, en el sentido de que los esfuerzos realizados por la generación revolucionaria de productores culturales en la Unión Soviética pueden ser rescatados como significativos para nuestro propio tiempo. La multiplicidad de debates y prácticas, no solo durante los primeros Años Heroicos (1917-1922), sino a lo largo de los años veinte e incluso en los años 30, ofrece numerosas posibilidades productivas para construir nuevos legados para las prácticas actuales, lo que indica que el llamado de Benjamin a la "politización del arte", lejos de estar en bancarrota, tiene una "historia posterior" cuyas riquezas potenciales los artistas contemporáneos de hoy ni siquiera han comenzado a explorar. Esta exploración debe alentarse porque gran parte del llamado arte *político* actual es lamentablemente poco inspirado en comparación con el trabajo anterior de la *avant-garde* soviética.

En este contexto, permítanme decir una palabra crítica sobre la influyente obra de Boris Groys, un emigrado ruso que ahora es profesor en Alemania Occidental en la Universidad de Münster. Su libro de 1988 *Gesamtkunstwerk Stalin* produjo, hay que reconocerlo, una *constelación* totalmente nueva a partir de los hechos del pasado al sostener que, irónicamente y a pesar de la persecución de Stalin a los artistas de *avant-garde* individuales, fue el propio Stalin quien implementó su proyecto social utópico de crear una

¹² *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant Garde, 1915-1932*, Guggenheim Museum, 1992.

sociedad socialista totalmente transformada y un hombre nuevo para habitarla, completando así la tarea que los artistas de *avant-garde* habían comenzado con entusiasmo —y de manera protototalitaria— (Groys, 1988). El problema con la constelación de Groys es que es en sí misma un ejemplo de la lógica totalitaria que deplora. Al sostener que todos los gatos son pardos —que todos los proyectos culturales utópicos sociales son inherentemente totalitarios— descarta toda la tradición del arte politizado, cerrando el debate. En su relato no se le da cabida a la apasionante panoplia de nuevos materiales que la investigación empírica está descubriendo. Los hechos, las estrellas mismas, no pueden desafiar el cinismo posmoderno que alimenta su crítica incendiaria. Mientras procede a desmentir viejos mitos, el potencial esclarecedor de los nuevos hechos se pierde en el resplandor.

Por otra parte, investigaciones recientes demuestran que los intelectuales con los que Benjamin mantuvo un contacto más estrecho durante su visita a Moscú pertenecían a un tipo muy particular; no eran precisamente los *buenos* político-culturales que algunos estudiosos dan a entender. Contrariamente a prescripciones anteriores en Occidente, la postura de línea dura adoptada a fines de los años 1920 en la Unión Soviética contra las tendencias despolitizadoras y no clasistas en la cultura no surgió desde arriba; no fue dictada por Stalin. Más bien, el clima de intolerancia cultural fue alimentado por los propios artistas en organizaciones como VAPP, de la que era miembro el contacto más cercano de Benjamin en Moscú, Bernhard Reich, y el club que Benjamin visitaba casi a diario durante su visita. La VAPP —*Vserossiiskaya Assotsiatsiya Proletari-kikh Pisatelei*, o Asociación Panrusa de Escritores Proletarios—, fundada en 1920, se volvió cada vez más extremista en la atmósfera de 1926-1927, luchando en nombre de la clase proletaria por el monopolio de la voz cultural y

silenciando a la oposición. La VAPP fue el "principal protagonista de la línea dura en la literatura", según la historiadora revisionista Sheila Fitzpatrick (1992), quien la describe como "joven, descarada, agresiva, conscientemente comunista y 'proletaria' en el sentido de que era hostil a la vieja intelectualidad literaria" (p. 104) —Benjamin tenía apenas 35 años en ese momento—. La suya era una posición purista sobre la cultura revolucionaria que Stalin no compartía, aunque, como Fitzpatrick ha demostrado, hizo un uso oportunista de su energía.

Lo que digo es que los comunistas con los que Benjamin se relacionaba más estrechamente eran radicales, no liberales; creían que solo ciertas tendencias en las artes eran progresistas y no defendían la libertad de expresión. Y en este contexto, la filosofía de la historia de Benjamin cobra aún más sentido, porque el hecho es que la mayoría de los artistas de *avant-garde* se habían sometido a la noción de vanguardia del tiempo histórico en el curso de la década de 1920 —Malevich puede haber sido una excepción interesante¹³, es decir, habían aceptado una combinación de temporalidades de *avant-garde* y vanguardia, una combinación que no estaba justificada, ya que la temporalidad de la *avant-garde* es fundamentalmente anarquista, una posición con la que Lenin solo brevemente, hasta abril de 1918, permitió que el Partido se alineara. Benjamin, por otra parte, nunca aceptó la concepción del tiempo del Partido de Vanguardia. En consecuencia, la intolerancia al pluralismo cultural no podía recurrir a la retórica simplista de *avanzado* o *atrasado* como condenas sentenciosas, sino que debía

¹³ Malevich confundió deliberadamente la cronología de sus pinturas a partir de finales de la década de 1920, sugiriendo un "desarrollo" en tiempo virtual solamente. Incluso con esta alteración de los hechos, su estilo adquirió una temporalidad cíclica; sus pinturas tardías volvieron en estilo y contenido al *topos* campesino de antes de la guerra; sus obras finales, incluido un autorretrato, eran figuras realistas con vestimentas renacentistas.

argumentarse a partir de la experiencia fenomenológica del material en sí, dado el estado real de las cosas, que, en la última década de la vida de Benjamin, era el “estado de excepción” del fascismo.

El punto sobre las diferentes temporalidades es importante y quiero volver a él. Pero primero, permítanme dar un ejemplo filológico más para justificar la consideración de los debates en la Unión Soviética como significativos a largo plazo para las obras de Benjamin¹⁴. Tiene que ver con el ensayo de Benjamin de 1936, “El narrador”. Como sucede tan a menudo con las lecturas académicas de Benjamin, muy pocas personas piensan en preguntar por el narrador particular que Benjamin analiza en este ensayo, que desarrolla su teoría del fin de la era de la narración de historias.

Fue Nikolai Leskov, un escritor ruso del siglo XIX y contemporáneo de Dostoyevsky, cuyos cuentos trataban sobre la Rusia tradicional desde la perspectiva de alguien que había dejado atrás ese trasfondo provinciano (McLean, 1977). Incluso si los comentaristas de Benjamin deciden leer la obra de Leskov, seguirán sin entender por qué Benjamin trata a *este* narrador de todos los posibles, como el ejemplo original de una forma de producción cultural que él consideraba que ya no era posible históricamente. Pero Leskov era, como dicen los alemanes, un personaje *aktuell* en los debates contemporáneos¹⁵. Y aunque Benjamin (1977) confesó no tener “*gar keine Lust*” —ningún deseo en absoluto— (p. 1277) de trabajar en la pieza porque estaba preocupado por el *Passagen-Werk*, aceptó un encargo para

¹⁴ Este ejemplo se debe a Jennifer Tiffany, del Departamento de Planificación Regional de la Universidad de Cornell.

¹⁵ Benjamin había tenido contacto por primera vez con Leskov en 1928 a través de una nueva edición alemana de sus obras (Benjamin, 1977, p. 1277), pero parece que fue la revista *Orient und Okzident* la que solicitó que el artículo se refiriera a Leskov en marzo de 1936.

escribir "El narrador" para la revista *Orient und Okzident* en marzo de 1936, precisamente cuando el nombre de Leskov se había visto involucrado en un conflicto entre los artistas comunistas de línea dura y el liderazgo soviético, como consecuencia del hecho de que el compositor soviético, Dmitri Shostakovich, que se identificaba con la *avant-garde* revolucionaria militante, había puesto música a una de las historias de Leskov.

La historia —y el título de la ópera de Shostakovich—, *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, es fascinante en sí misma. La protagonista, Katerina Izmailova, es una heroína típica del siglo XIX en un aspecto: se enamora apasionadamente y su vida se ve consumida por ello. Pero es totalmente atípica en el sentido de que, en lugar de simplemente morir, como era *de rigueur* en la ficción del siglo XIX —se podrían mencionar Madame Bovary, Anna Karenina y prácticamente todas las heroínas de la ópera italiana—, esta mujer, como su homónima renacentista, mata por amor. Mata a su suegro cuando descubre que tiene un amante, el sirviente de su marido. Mata a golpes a su marido con un candelabro y asfixia a su sobrino político, con la ayuda de su amante. Mata a la nueva novia de su amante, sin él. Y solo entonces, al lanzar a su cuarta víctima al gélido Volga, cae ella misma en una tumba acuática. Pero no fue el tema sensacionalista de la historia de Leskov lo que causó la mayor controversia en la década de 1930. Se trató más bien de la interpretación modernista y posnarrativa que hizo Shostakovich.



Producción de la Metropolitan Opera de *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakovich.



Katerina y Sergei en la producción de la Metropolitan Opera.

Cuando la ópera se estrenó en Leningrado en 1934, fue ampliamente aclamada, anunciada por la prensa oficial por sus innovaciones musicales y teatrales. Sergei Eisenstein utilizó la pieza en el aula como ejemplo de cómo construir una *mise en scène* completa de una producción (Bordwell, 1993, pp. 156-157). Pero en enero de 1936, Stalin y Molotov asistieron a una actuación en Moscú de la

Segunda Compañía del Teatro Bolshoi. Dos días después, la ópera fue denunciada vehementemente en *Pravda* como una monstruosidad de *avant-garde*, “un desastre en lugar de música” (Fitzpatrick, 1992, p. 187). El propio Shostakovich quedó atónito y conmovido. El incidente recibió publicidad internacional, ya que la ópera también se había representado en Europa y Estados Unidos (Bordwell, 1993, p. 156). En este contexto, el impacto del argumento de Benjamin en “El narrador”, encargado dos meses después de la denuncia de *Pravda*, fue defender a un artista comunista contemporáneo contra las críticas políticas antimodernistas de los líderes del Estado soviético. Se trata de una agenda completamente diferente a la de lamentar la desaparición de una forma literaria premoderna, que es la interpretación habitual que dan los estudiosos de Benjamin a “El narrador”.



Producción de *Lady Macbeth de Mtsensk* de la English National Opera.



Artículo en Pravda.

Pero terminar aquí la discusión sería emplear el historicismo para criticar las interpretaciones contemporáneas y ya he dicho que esta alternativa es en sí misma inadecuada. Además, no tenemos ninguna prueba de que Benjamin tuviera *intención* de entrar en la controversia de Shostakovich con el ensayo, ni la necesitamos, no si nos interesa la verdad, que, como dijo Benjamin, precisamente no es intencional. “La verdad”, escribió en la introducción del *Trauerspiel*, “es la muerte de la intención”¹⁶. Lo que cuenta más que la cuestión de si Benjamin comprendió sus intervenciones en el contexto de las controversias soviéticas es el hecho de que podría ser productivo para nosotros hacerlo. Y al sugerir esta constelación, quiero volver, como prometí, a la cuestión de la temporalidad y la filosofía de la historia.

Fue Peter Osborne cuyo libro *The Politics of Time* me hizo pensar filosóficamente sobre la política implicada en varios conceptos de temporalidad, particularmente la sección de su libro que critica explícitamente mi propia lectura de Benjamin (Osborne, 1995, pp. 150-153). Creo que tiene

¹⁶ “Die Wahrheit ist der Tod der Intention” (I 216).

razón al describir el concepto de Benjamin del tiempo revolucionario como una ruptura "vívida fenomenalmente", la interrupción de la vida cotidiana, por lo tanto, fundamentalmente diferente de la temporalidad cosmológica que marca la concepción hegeliano-marxista, que también era la de Lenin, por supuesto, y la del Partido de vanguardia. Pero es problemático equiparar, como hace Osborne, la concepción de Benjamin del tiempo con la temporalidad de la *avant-garde*; problemático porque esta distinción teórica ignora la historia real, y como marxista, incluso filósofo marxista, Osborne no debería haberlo hecho. Osborne escribe que la experiencia benjaminiana del "ahora" —"ahora-ser", lo llama en un movimiento dudosamente heideggeriano— es "una forma de experiencia de *avant-garde*. Porque la *avant-garde* no es lo que históricamente es más avanzado en el sentido de que... tiene más historia detrás" (Osborne, 1995, p. 150).

Pero, por desgracia, así es precisamente como se entendía a sí misma la *avant-garde*. Recordemos brevemente: el término "*avant-garde*" empezó a usarse en Francia a mediados del siglo XIX (Nochlin, 1968, p. 5). En esa época se aplicaba tanto al radicalismo cultural como al político, pues ambos respaldaban, en el espíritu del sansimonianismo, la idea de la historia como progreso. A finales de siglo, en el clima de modernismo artístico que se centraba en el París burgués —donde vivían muchos de los artistas de *avant-garde* rusos antes de la Revolución—, la "*avant-garde*" adquirió un significado más específicamente cultural. Aunque la mayoría, pero no todos, de sus miembros se habrían considerado políticamente de "izquierda"; el término no implicaba necesariamente una postura política. Significaba estar alejado de la cultura burguesa establecida y a la vanguardia de la historia cultural, pero la idea de mezclar esa postura con el respaldo a un partido político en particular no era un problema. Sin embargo, se convirtió en uno, al

menos para la *avant-garde* rusa, con el éxito bolchevique en octubre de 1917. Lenin articuló inmediatamente este acontecimiento revolucionario en términos de una temporalidad cosmológica. Octubre fue un acontecimiento histórico mundial, la culminación de un *continuum* revolucionario en el que el París burgués había desempeñado el papel principal, pero solo en el pasado; la Revolución Francesa y la Comuna de París se consideraban pasos progresistas en el camino. Esta visión de la historia debía garantizarse mediante el arte: Lenin lanzó un Plan de Propaganda Monumental, en el que se enumeraban los “luchadores por el socialismo” aprobados, figuras históricas de Europa occidental y de Rusia, que debían ser conmemoradas mediante monumentos públicos erigidos en el espacio urbano. Los bolcheviques se esforzaron por tratar de involucrar a la *avant-garde* en sus programas culturales —Tatlin y Korolev participaron en el Plan—. La respuesta de los artistas fue, en general, apoyar la Revolución de Octubre, pero intelectualmente su situación era ambigua. Muchos de los principales artistas de *avant-garde* eran explícitamente “anarquistas” en sus declaraciones políticas —esto fue particularmente cierto en la primavera de 1918 cuando, bajo la presión de la reanudación de la guerra con Alemania, la dirección leninista comenzó a tomar medidas enérgicas contra el anarquismo (Gassner, 1922, pp. 302-305)— y había un considerable malestar entre los artistas “radicales” acerca de los costos para la libertad creativa de colaborar demasiado estrechamente con *cualquier* organización estatal, incluidas las nuevas. Es aquí donde la política de temporalidades conflictivas se vuelve importante.

Precisamente el prejuicio intelectual de la historia como progreso llevó a los productores culturales radicales a suponer que la revolución política y la revolución cultural debían ser dos caras de la misma moneda. La pretensión de la *avant-garde* de ser el destino histórico del arte se

legitimó al someterse a la temporalidad cosmológica del Partido, pero con este mismo gesto se historizaba su propia *verdad*. Ya a mediados de la década de 1920, en Rusia se hablaba de la *avant-garde* como algo *passé*. Todo arte que no fuera en la dirección del Partido era históricamente "atrasado", burgués más que proletario y, por lo tanto, en última instancia contrarrevolucionario. Una vez que los artistas aceptaron el tiempo cosmológico de la vanguardia política, se dedujo que ser revolucionario en un sentido cultural significaba glorificar los éxitos del Partido y encubrir sus fracasos.

Se podría argumentar que, a pesar del llamado constructivista a la entrada del arte en la vida social, la *avant-garde* bolchevique fue destruida precisamente por intentar aferrarse al "arte" con demasiada tenacidad, es decir, aferrarse a un *continuum* histórico del arte que corría paralelo, y en última instancia era subordinado, al *continuum* cosmológico del progreso histórico. Después de la Revolución de Octubre, el mero gesto de rechazo que marcó a la *avant-garde* burguesa ya no se consideró suficiente. Los artistas tomaron la fatídica decisión, al mirar hacia adelante en lugar de hacia atrás, de avanzar triunfalmente hacia el futuro junto con el poder político. El único debate era a qué velocidades relativas, si, como afirmaban Tatlin y Lissitzky, la práctica artística estaba cronológicamente a la cabeza del Partido Comunista o, como escribió Trotsky, el arte siempre se encontraría "en el vagón de equipajes" de la historia. Al aceptar la concepción cosmológica del tiempo revolucionario de la vanguardia, la *avant-garde* abandonó la temporalidad que Osborne quiere atribuirle, la temporalidad benjaminiana de interrupción, extrañamiento, detención; es decir, abandonó la *experiencia fenomenológica de la práctica de avant-garde*. Esta última debe entenderse no solo como una estrategia para socavar el orden burgués, sino como algo fundamental para la práctica cultural de cualquier

sociedad futura digna del nombre de “socialista”. El tiempo revolucionario debería entenderse entonces como una experiencia temporal eternamente en oposición al *continuum* cronológico de la historia, y también eternamente en oposición al gesto repetitivo de la moda de lo “nuevo”, que se disfraza de *avant-garde* en nuestro propio tiempo. La cultura socialista y la cultura de *avant-garde* necesitarían ser repensadas en términos de *esta* temporalidad, como la construcción constante de constelaciones que detiene el tiempo, como una lucha constante contra aquellos líderes económicos y políticos que predicen el futuro sin pensar —y siempre incorrectamente— extrapolando desde el presente, como una oposición constante a los creadores de moda para quienes el tiempo, como las mercancías, está dotado de una obsolescencia incorporada.

El único poder del que disponemos cuando, en el tren de la historia, echamos mano del freno de mano, es el poder que viene del pasado, un pasado que, sin nuestro esfuerzo, se olvidará. Un hecho del pasado que corremos el riesgo de olvidar es la aparente inocuidad con que se produce el proceso de capitulación cultural. Se trata, sencillamente, de querer seguir el ritmo de las tendencias intelectuales, competir en el mercado, seguir siendo relevantes, seguir a la moda. En nuestra época, esto tiene la enorme implicación sustantiva de descartar la otra historia del siglo XX, la “fallida” del socialismo. Pero hacerlo es aceptar la versión más nueva del mito del progreso, la suposición errónea de que quienes en Oriente han sido “derrotados” por la historia no tienen nada que enseñar a los nuevos bárbaros triunfantes de Occidente.

Entonces, ¿qué estamos haciendo aquí, por Dios? La prueba de fuego para la producción intelectual es cómo afecta al mundo exterior, no lo que sucede dentro de un enclave académico como éste. El propio Benjamin sostuvo como criterio para su trabajo que sería “totalmente inútil

para los propósitos del fascismo" (Benjamin, 1969, p. 216). ¿Podría alguno de nosotros decir de nuestro trabajo que es totalmente inútil para los propósitos del nuevo orden global, en el que la explotación de clase es flagrante, pero el lenguaje para describirla está en ruinas? Por supuesto, nos horrorizaríamos si las decisiones sobre la contratación y promoción académica se tomaran sobre la base de lo que nuestro trabajo contribuyó a la lucha de clases. La verdad inquietante, sin embargo, es que estas decisiones ya se están tomando sobre la base de garantizar que nuestro trabajo no tenga *nada* que ver con la lucha de clases. Y eso, amigos míos, es un problema.

Referencias

- Benjamin, W. (1966). *Understanding Brecht*. NLB.
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. Schocken Books.
- Benjamin, W. (1977). *Gesammelte Schriften. Band II: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1982). *Gesammelte Schriften. Band V: Das Passagen-Werk*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1983-1984). N [Theoretics of Knowledge; Theory of Progress. *The Philosophical Forum*, 15(1-2), 1-29.
- Benjamin, W. (1985). *Gesammelte Schriften. Band VI: Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1986). *Moscow Diary*. Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1993). *The Cinema of Eisenstein*. Harvard University Press.
- Borsi, F. (1986). *The Monumental Era. European Architecture and Design 1929-1939*. Rizzoli.
- Broderon, M. (1996). *Walter Benjamin. A Biography*. Verso.
- Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press.
- Fitzpatrick, S. (1992). *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press.
- Gassner, H. (1922). The Constructivists. Modernism on the Way to Modernization. Guggenheim Museum. *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant Garde, 1915-1932*, pp. 298-319.
- Groys, B. (1988). *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Carl Hanser Verlag.
- Guggenheim Museum. (1922). *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant Garde, 1915-1932*.
- Kaier, C. (1996). Rodchenko in Paris. *October*, 75, 3-35.
- Lodder, C. (1983). *Russian Constructivism*. Yale University Press.

- McLean, H. (1977). *Nikolai Leskov. The Man and His Art*. Harvard University Press.
- Nochlin, L. (1968). *The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880*. Hess, T. B. & Ashbery, J. (Eds.). *Avant-Garde Art*. Collier-Macmillan.
- Osborne, P. (1995). *The Politics of Time. Modernity and the Avant-Garde*. Verso.
- Scholem, G. (1986). Preface. Benjamin, W. *Moscow Diary*. Harvard University Press, 5-8.
- Starr, S. F. (1978). *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*. Princeton University Press.
- Taylor, B. (1992). *Art and Literature under the Bolsheviks, 2 vols*. Pluto Press.
- Wohlfarth, I. (1996). Smashing the kaleidoscope: Walter Benjamin's critique of cultural history. Steinberg, M. P. (Ed.). *Walter Benjamin and the Demands of History*. Cornell University Press, 190-205.

El cine como medio de construcción de memoria y territorio en Medellín

Una aproximación a partir del concepto de narración de Walter Benjamin¹

Simón Puerta Domínguez²
Universidad de Antioquia

Este texto relaciona el concepto de narración de Walter Benjamin con algunas películas realizadas y tematizadas en la ciudad de Medellín, haciendo énfasis en las formas en que proporcionan un medio para la comunicabilidad de la experiencia y la visibilización de problemáticas y contradicciones sociales del contexto. El cine es un medio artístico que, por sus características técnicas, tiende hacia el narrar. Si bien este carácter narrativo no es inmanente a él, cuando es logrado permite la constitución de imágenes que responden a la complejidad de un contexto social determinado, que lo revelan. En el texto se argumenta que el cine realista que se ha elaborado en Medellín es un ejemplo

¹ Este texto es una versión ligeramente modificada del original, el cual se publicó por primera vez en *Nexus Comunicación*, 19, 2016, pp. 24-39 (N. de los Ed.)

² Este artículo es un derivado del proyecto de investigación titulado “Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia”, que realizó el autor entre 2012 y 2013 en el Grupo de Investigación y Gestión sobre Patrimonio GIGP, de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia. Una versión más corta del texto fue presentada como ponencia en el Congreso Nacional Diálogo de Saberes en Comunicación en la Universidad de Medellín en 2015.

de esto, particularmente en su afinidad con un uso de actores y actrices naturales.

Narración y experiencia

El auge de la narración como aptitud de los seres humanos de comunicar su experiencia y la de otros corresponde a un momento histórico anterior al moderno, inversamente proporcional a la racionalización temporal y espacial, a los ritmos socialmente determinados de la eficiencia laboral que desde la emergencia del capitalismo como sistema integrador han avanzado hasta la actualidad, permeando todos los ámbitos de la sociabilidad. Uno de los grandes sacrificios del proceso de ilustración, muy articulado al detrimento general de la individualidad por la necesidad productiva de la estandarización o masificación de los bienes y los hombres en mercancías, es precisamente esta facultad, la de las relaciones entre individuos para la experiencia, su transmisión y su apropiación colectiva.

En la figura del narrador, en su decadencia, Benjamin (1991) advierte que se está perdiendo, para su época, “la facultad de intercambiar experiencias” (p. 112), papel que le otorga a este actor histórico, y que va desde la importante transmisión oral hasta la recopilación en la escritura de un discurso colectivo, del cual hay, en su apropiación, también una participación. Hay una dialéctica entre memoria y olvido que, particularmente en la transmisión oral, pero también de los grandes escritores —los cronistas, desde Heródoto hasta Nicolai Lesskow—, los narradores despliegan al cumplir con dos habilidades fundamentales: saber narrar y saber no apartarse de los numerosos narradores anónimos, al tomarlos como fuentes (Benjamin, 1991, p. 112).

Que el arte de narrar se aproxima a su fin es un proceso que “viene de muy atrás” (Benjamin, 1991, p. 115), y su manifestación de decadencia más temprana es el auge de la

novela, a comienzos de la época moderna. Si la narración parte de una forma tradicional oral, situada en el ámbito de lo épico, la novela se determina en el libro escrito. En la narración, el que narra parte de la experiencia colectiva, en relación con su experiencia personal, es decir, en él confluyen, como narrador, la experiencia propia y la transmitida, mientras que el novelista “se ha segregado”, es el individuo en su soledad, aislado, tal como es tendencia general de la época burguesa, “desasistido de consejo e imposibilitado de darlo” (Benjamin, 1991, p. 115). El que narra, por el contrario, tiene consejos para el que escucha. Por lo tanto, nos encontramos actualmente “desasistidos de consejo”. Que el “‘saber consejo’ nos suene pasado de moda, eso se debe a la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia” (Benjamin, 1991, p. 114). A diferencia de una consideración moderna en la novela de la memoria como “memoria eternizadora”, la memoria transitoria de la narración no se reduce a la generación de un relato con continuidad lógica, sin baches, sino que más bien, como en la epopeya, sería lo correspondiente a “*muchos* acontecimientos dispersos”. Benjamin reúne ambas concepciones, de la novela y la narración, en una “unidad originaria del recuerdo” (Benjamin, 1991, p. 125), que se escinde con el desmoronamiento de la epopeya. Si la narración, ahora escasa, se reconocía por su calidad de dar consejo, de ofrecer una moraleja para la historia, la novela, más ambiciosa, se vuelve tendencia en la modernidad como medio para encontrar un “sentido de la vida”; ambas son “posiciones históricas radicalmente diferentes” (Benjamin, 1991, p. 126), y el carácter cerrado de la novela —que debe tener un final— deja de ser complementario para ser un opuesto adialéctico con respecto al carácter abierto de la narración.

El desplazamiento de la narración como medio de comunicabilidad de la experiencia corresponde a una lógica

temporal y de relacionamiento entre los seres humanos que tiene particulares despliegues bajo la forma capitalista de la modernidad. En el estrepitoso ritmo de la sociedad de la competencia, la memoria pierde el espacio de su reflexión y reconfiguración permanente. Ella era fundamental para la reproducción —y transfiguración, cada vez— de lo narrado, al ser “la facultad épica que está por encima de todas las otras” (Benjamin, 1991, p. 124). Lo que deja ver este desequilibrio, en términos más amplios para la consideración de la industria cultural, es que la forma de comunicación ha ido cambiando de la épica, que mezclaba tanto la forma de la narración como de la novela, a la *información*, que es tan ajena a una como a otra. La información es, en la modernidad capitalista, determinante: en su forma como prensa, diario, dominical, es “uno de los principales instrumentos del capitalismo avanzado” (Benjamin, 1991, p. 116). La información se corresponde con su época, ella se constituye a partir de los ritmos de acero, y hace de la comunicabilidad un instrumento irreconciliable con una experiencia que no se reduzca a su abstractividad. La información “reivindica una pronta verificabilidad” (Benjamin, 1991, p. 116), por lo que deja de ser importante lo lejano espacial o temporal. Como es “imprescindible que la información suene plausible”, es “irreconciliable con la narración” (Benjamin, 1991, p. 117); se enfatiza en lo presente como instante o *centelleo*, en la fugacidad de la vivencia, opuesta al *aburrimiento* [*Langeweile*], el *rato-largo* que era el ámbito en que la experiencia colectiva se hacía memoria para el narrador (Benjamin, 1991, p. 118). La memoria ya no relaciona pasado, presente y futuro, sino que enfatiza en el instante, como carácter práctico para las relaciones sociales mercantilizadas. La experiencia humana adquiere una valorización normativa, determinada por la relación o no, el interés o desinterés, con respecto a la lógica del sistema social; incluso la comunicación necesita hacerse valer como productiva.

Cine y narración

La narración estaba relacionada con una forma de comunicación oral que ha caído en desuso, tal como presenté, y que trascendía el ámbito mismo del narrar para remitirse a una dinámica social más profunda respecto a la memoria y su valor colectivo. En la misma época de su detrimento total, la época de masas, surge al mismo tiempo una nueva forma de comunicación que, como argumentaré, considero que actualiza la narración, le propicia una nueva forma, acorde a las dinámicas contemporáneas; me refiero concretamente al lenguaje cinematográfico. El concepto de narración de Benjamin no es, como podría pensarse, la ingenua añoranza de un pasado supuestamente mejor. Lo que busca el berlinés es, más bien, recuperar elementos que hacen parte del ser humano mismo, de su creatividad y su posibilidad de apropiación del mundo, que con el avance impositivo de la razón instrumental en la modernidad capitalista³ se han ido opacando. No hay un llamado a la vuelta a la narración, tal como había existido históricamente, como identifica Benjamin, sino su necesidad de revitalización y potenciación en los lenguajes posibles por esa misma modernidad; de ahí que el cine no se vea más que como producto de su época, y su forma de narración, también.

La técnica que hace posible al cine también posibilita nuevos desenmarañamientos de la dimensión inconsciente de la sociedad. En otras palabras, como desarrolla Siegfried Kracauer (1995), “las películas parecen cumplir la misión innata de escarbar en la minucia” (p. 15). En su *Teoría del cine*, de 1960, Kracauer desarrollará a cabalidad este

³ Para una profundización en la problematización de la Escuela de Frankfurt de la razón instrumental contemporánea, se recomienda revisar *Crítica de la razón instrumental*, de Max Horkheimer (2002), y la *Dialéctica de la Ilustración*, de Th. W Adorno y Max Horkheimer (2007).

argumento, señalando que hay “configuraciones efímeras, que solo la cámara es capaz de captar”; el cine “tiene una franca afinidad con la realidad no escenificada” (Kracauer, 1996, p. 40), que le permite captar lo particular: lo fortuito, lo fragmentario, lo indeterminado. La sociedad, la naturaleza y el individuo se presentan a la percepción ampliadas y profundizadas, a partir de la mediación de la cámara y su registro particular, que siempre implica un grado de *descontrol* sobre el material por parte del cineasta, de predominancia de lo que Benjamin (2008) llamó un “inconsciente óptico” (p. 39). A diferencia de la sensorialidad del ojo por sí mismo, aquél lo contradice en la medida en que lo que encuadra abarca más que lo por él determinado, cuestionando así su pretensión de verdad, su racionalización de lo real. El efecto es prometedor. Dice Benjamin (2008) que nuestro entorno parecía “aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario” (p. 38).

La *forma* del arte cinematográfico es el aporte fundamental, posible gracias a su técnica; esta conlleva para el artista una “pérdida de poder” (Adorno, 2004, p. 40) particularmente reflejada acá en lo imprevisto del registro fotográfico, que tiene un valor objetivo considerable. La forma del cine es el *montaje*, que implica la presentación fragmentaria de lo registrado, así como la *actuación fragmentaria* (Benjamin, 2008, p. 31) del actor de cine, respondiendo, como señala von Moltke (2012, p. 52) para la aproximación de Kracauer (1960), a la *experiencia* misma con que dialoga el registro fílmico, a su relación con lo concreto, que es en sí mismo fragmentario —y no unitario, como aparece para la percepción socialmente mediada—. El elemento vital acá es, como argumentan Adorno y Eisler (2007), la *sensación*, el lograr que los patrones perceptivos “se tambaleen” (p. 42). El montaje produce un “efecto de *shock* físico” dado

por “el cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes en el espectador” (Benjamin, 2008, p. 42), y que son tanto más contundentes en cuanto tienen un carácter mimético, una relación real con las dinámicas sociales cosificadas y vueltas contra los individuos. La toma cinematográfica, dice Benjamin (2008, p. 42), no puede ser fijada, ya que es a través del *shock* que el cine, como señalan agudamente Adorno y Eisler (2007), consigue “que la vida empírica, que dice reproducir en virtud de sus inherentes condiciones técnicas, aparezca como algo extraño que permita reconocer la esencia que late bajo la superficie reproducida realísticamente” (p. 42). El montaje como reiteración en cada plano del shock, da cuenta del “contexto social de ofuscación” (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 55) que experimentan los individuos como partes intercambiables del engranaje social, es lo que permite vislumbrar la vigencia de un estado de cosas que nos mantiene en un inacabable peligro de muerte. El lenguaje del cine participa, como lo hacía la narración oral premoderna del *Langeweile*, de la desestabilización de cualquier pretensión de naturalización del discurso y del orden dado; así como la memoria es apropiada y deformada de narrador en narrador, el cine deforma la percepción socialmente mediada, acusándola de parcial⁴.

“El cine es el único arte que exhibe su materia prima” (Kracauer, 1996, p. 371). Es así que, en el montaje, éste es auténticamente cinematográfico si busca potenciar esta revelación, en vez de plantear un orden artificial con pretensiones de natural. La intención es, entonces, de potenciación,

⁴ Es por eso por lo que los dos tipos arcaicos que Benjamin identifica como narradores son el viajero (el marino mercante), y el sedentario (el campesino) (Benjamin, 1991, 113), que tanto en su intenso movimiento y experiencia de lo otro, o su insistencia en la particularidad de su entorno, convocan. Se trata de la lejanía que es conocida y transmitida mediante la narración: espacial, para el marino que viaja, y temporal, para el campesino que se arraiga en el pasado.

y no de manipulación del material para darle apariencia de veracidad, y es aquí donde está su autonomía. Benjamin (2008) había señalado, en el ensayo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que, en su uso liberado, el cine, como continuación y potenciación de la fotografía, permitiría una sintonía tal con la época, que daría cuenta, desde su forma, del peligro de muerte correspondiente a sus lógicas y sus ritmos, a la ciudad y al sentido de vida basado en la competencia, de una manera crítica y reveladora: “El cine es la forma artística correspondiente al peligro de muerte acentuado en que los hombres viven hoy en día, y corresponde así a transformaciones de muy hondo calado en el aparato perceptivo” (Benjamin, 2008, p. 42). Esta *revelación* fragmenta, desde el registro cinematográfico mismo, el estado de armonía mediante el cual, de manera instrumental, las cosas se reducen a su concepto.

El lenguaje fílmico permite, potencialmente, una nueva forma de narración, acorde a las condiciones presentes de abstractividad del lenguaje, de la comunicación como ámbito mercantilizado. La forma mimética de expresión que es el cine, su falta de determinación conceptual, hace posible la presentación, fragmentaria e incompleta, de aquello impresentable conceptualmente: un estado de cosas hostil. Es así porque es el lenguaje conceptual mismo el que se ha racionalizado para dar pie a un empobrecimiento de las posibilidades humanas de expresión, su reducción al interés privado que media para cada caso, tanto con respecto a los demás seres humanos como a “la naturaleza”. Es el ojo «desnudo», en realidad mediado por un particular orden del discurso. En la época de la estandarización de las relaciones sociales para su adecuación al fluctuar del mercado, la forma de arte que se corresponde con estas transformaciones generales de sociabilidad, el cine, hace posible una actualización de la narración oral que, con nuevas características mediadas por su particularidad técnica, se

presenta como opuesto y cuestionante de esta reducción en la comunicación humana.

Cine como narración en Medellín

Lo que argumento es que algunas expresiones cinematográficas en Medellín han logrado, desde su propia construcción del montaje fílmico, esta correspondencia con la época, esta condición crítica de revelación del mundo fáctico en su estado real, esto es, contradictorio. Tres formas de aproximación realista del cine de la ciudad me parecen paradigmáticas: la obra del director Víctor Gaviria desde la década del noventa, el proyecto grupal de Pasolini en Medellín, que tiene un matiz pedagógico central, y el producto etnográfico de Chris Gude, que se lleva al cine en su película *Mambo Cool* (2013). En los tres casos, la memoria de la ciudad es contrastada con el predominante discurso, bastante optimista, del progreso y la innovación. Lo valioso es que dicho contraste es realizado desde el registro mismo de la ciudad, propiciando un choque (*shock*) al espectador, respecto a su experiencia de ciudad y su percepción del devenir de la misma. El carácter celebratorio de la pujanza regional es confrontado con su inherente contradicción.

A estos autores, cada uno desde su manera de aproximarse al material, a la realidad registrada por la cámara, se les escapa, se les sale de las manos, lo que queda como obra; el *descontrol* o “pérdida de poder” (Adorno, 2004, p. 40) que los filósofos de Frankfurt señalaran como central en un cine auténtico, adquiere propiedades particulares que permiten comprender de la ciudad y sus situaciones algunas cosas que de otra manera permanecerían ocultas. Lo que se encuentra en este caso particular es que esto sucede por la relación con los actores y actrices naturales, que es una interlocución y una construcción dialógica de los contenidos, que determina la forma fílmica y hace

colectivo lo narrado, irreducible a una concepción subjetiva. La experiencia fragmentaria y negociada que estos actores y actrices reproducen en sus actuaciones y relaciones con los entornos, que son los suyos propios, complejizan aquello que el registro entrega como un todo, como una unidad. Lo que prima es la tensión que aparece frente a la cámara por el hecho de que quien actúa es personaje de sí mismo, y más que memorizar un guion o repetir mecánicamente algo prefabricado, recuerda, hace memoria de aquello que vivió o le contaron, o ambos, y que da pie a que sea narrador o narradora, desde su corporalidad y su inmersión en la ficción, de la experiencia en su inabarcabilidad. El realismo revelador de Medellín se ha configurado alrededor de estos actores y actrices naturales, componiendo una narración desde la cámara, donde todos confluyen desde su expresión particular.

La construcción de memoria y territorio en las películas de estos autores tienen, entonces, un elemento común y axial, que es determinante para las formas finales en que desembocaron: esto es, los actores y actrices naturales, y, más concretamente, la interlocución con estos individuos de parte de los directores y equipos de rodaje para plantear, más que un esquema de ficción o teatral, la reconstrucción o revitalización de sus experiencias. Lo que ha sido distintivo en un cine realista de la ciudad, y que ha implicado una representación auténtica de la misma, es decir, sin la imposición de elementos externos, sino desde sí misma y en su particular complejidad e irreconciliabilidad, es la valoración e inclusión de individuos narradores, de personas que no van a representar un papel externo a sus condiciones sociales e históricas, sino que van a dar cuenta, en su exposición ante la cámara, de ellos mismos. Ya la ficción es memoria, y los escenarios lugares habitados, socializados y socializantes.

La narración adquiere, así, una forma contemporánea de confrontación ante la reificación de la memoria. El cine permite, bajo unas características específicas, la reapropiación colectiva —y por lo tanto contradictoria, *constelativa*— de la realidad social, del proceso social y su organización. En el ámbito de la representación se adelantan procesos de reivindicación de la experiencia diversa y compleja, que remiten a la necesidad de un estado de cosas mejor y más justo.

Realismo y revelación del no futuro: Víctor Gaviria

Víctor Gaviria es sin duda el cineasta más representativo de esta apuesta cinemática en Medellín. El registro de lo concreto en sus obras, de una realidad sin tapujos, pone de manifiesto lo contradictorio de una ciudad que crece y es exitosa pese a quienes la habitan. Sus películas dan cuenta de que la realidad urbana de desigualdad y deshumanización solo podría escapar a su preformación en el discurso desarrollista y del progreso pujante a partir de una aprehensión contundente de las experiencias de los sujetos que la padecen. El trabajo con los actores y actrices naturales, en sus actuaciones, pero también en la ideación general de los guiones y las puestas en escena, tuvo como resultado una distinción necesaria con respecto al cine anterior y contemporáneo: un cine fragmentario y opaco, visiblemente poco preocupado por el desarrollo de un argumento, y muy centrado en la presentación de un universo.

Su “tríptico de Medellín” (Ruffinelli, 2003, p. 17), como él mismo lo llama, está compuesto por los tres largometrajes que ha dirigido⁵: *Rodrigo D. No futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), y *Sumas y restas* (2004). El “método dialógico” que utiliza, como él mismo lo llama (comunicación personal, mayo 28 de 2012), es el eje central para la creación

⁵ En el momento de escritura de este ensayo, en el año 2015, Gaviria no había terminado su cuarto largometraje, *La mujer del animal* (2017).

artística de sus obras: sus largometrajes son historias construidas a partir de diálogos con los sujetos que experimentaron las realidades que terminaron plasmadas en la pantalla, y fueron también ellos mismos quienes realizaron las actuaciones en los papeles de los personajes que correspondían con su experiencia: ya no hay posibilidad de mofa ni construcción desde el otro, ya no se permite “el subterfugio de la risa” (Suárez, 2009, p. 104), sino que hay una apropiación desde los mismos sujetos, de una manera tal que una traducción estereotipada al estilo comercial de la industria cultural se hace imposible.

Su concepción del cine ya se hace patente con el manifiesto que escribió en colaboración con Luis Alberto Álvarez para la revista *Cine* en 1982, titulado *Las latas en el fondo del río* (Ruffinelli, 2003, p. 17; Suárez, 2009, pp. 98-99), y donde da cuenta de la importancia del contexto —el lugar de enunciación—, del cine desde la provincia, y que se ve reflejado con el uso de actores y actrices naturales y su trabajo y apropiación con su lenguaje (Álvarez & Gaviria, 1982). El registro al uso del lenguaje propio de estos sujetos, en su codificación de la realidad que viven, disfrutan y padecen, es fundamental. Como parte axial de su método de trabajo, “los actores repiten los diálogos que el director les marca, pero a su manera. El léxico y la sintaxis les pertenece; los modismos, también. Las entonaciones les pertenecen, una vez que le son señalados los objetivos de la escena” (Ruffinelli, 2003, p. 26). El cineasta es muy consciente de la importancia de su “jerga”, que termina siendo parte de la desvirtuación hacia la sociedad unitaria, de su verdad inamovible que oculta la contradicción interna que permite a unos vivir bien y a otros ser sacrificados; el rechazo a esta objetividad establecida parte de la apropiación por parte de estos sujetos marginalizados de su condición como tales; el uso de la “jerga” de los excluidos deviene entonces

en crítica hacia el discurso desarrollista institucional. Así se refiere el mismo Gaviria, según cita Ruffinelli (2003):

Todos tenemos jerga; éste no es un privilegio de los más pobres, ni de los jóvenes, ni de los criminales, ni de los niños de la calle. Lo que pasa es que —como sucede con la riqueza— la legitimidad de la cultura no está distribuida simétricamente. Desde que comencé a trabajar con actores naturales comprendí la importancia de esas palabras, del lenguaje que fluye contra la normalidad, contra el lenguaje de los libretistas y el lenguaje literario, o contra la economía de la eficiencia y la comunicación. Entre los niños de la calle, ese lenguaje es una riqueza, una práctica de reconocimiento entre ellos y un espacio de resistencia (pp. 28-29).

A sus películas Gaviria las considera *contextuales* (comunicación personal, mayo 28 de 2012). El argumento y los personajes no son lo central de sus obras, sino que hacen parte de “expresiones de esos entornos culturales”, a los que Gaviria se refiere como “universo”. De esta manera, si bien las películas siguen una trama y hay una causalidad entre los hechos que se van sucediendo, lo fundamental de sus imágenes se da en la urdimbre simbólica que recorre cada plano, y que delata costumbres, relaciones, experiencias y formas de significación particulares de la cotidianidad de la ciudad y sus habitantes. En los relatos que reconstruyen el autor y sus interlocutores —los actores y actrices naturales— hay una memoria, “un material para poder entender el país, que no estaba precisamente en los escritores, en los libros escritos, sino que estaba en las calles, en las cabezas de la gente” (Gaviria, comunicación personal, mayo 28 de 2012), y que lo remiten a él, como creador de una obra cinematográfica, a pensar un proceso más amplio del que sus mundos hacen parte: para poder entender el conflicto bélico colombiano, desde el magnicidio de Gaitán, la violencia partidista, el bandolerismo, la irrupción de las guerrillas, los grupos armados urbanos, hasta el

narcotráfico y el sicariato. Para encontrar todo esto, Gaviria se dio cuenta de que había que “empezar a hablar con la gente”, y esta postura frente a la experiencia propia y de los demás sugiere cercanías de su actitud con el narrador que Walter Benjamin (1991) rescata como quien reconstruye memoria y quien revitaliza el valor de las voces múltiples de un grupo social. En la memoria colectiva que es recuperada por estos sujetos, como Gaviria, la verdad se hace fragmentos, imposible de totalizar, por lo que la realidad se torna en un complejo de contradicciones que solo es posible buscar reconciliar en su vislumbamiento. La contradicción de la ciudad moderna, centro de civilización, es aquello que sacrifica: la pobreza y el sufrimiento de sus olvidados.

El registro del espacio, de las comunas y los asentamientos que se elevan y que sirven de mirador para toda la ciudad, es también un logro en su obra. Gaviria aborda la ciudad que no fue planeada, sin fachadas limpias y sin presencia institucional. Entre la jerga de los excluidos, sus propias experiencias y los espacios que habitan y significan, se constituye el *universo*. En este sentido, *Rodrigo D.* fue, como analiza Ruffinelli (2003), el primer intento a fondo de Gaviria para presentarle a la ciudad culta, “al Medellín de clase media (el suyo), la otra ciudad subsumida socialmente (y elevada geográficamente) en las comunas, que esa misma clase media calificaba como ‘desechable’” (p. 6). En una narrativa coral, se presenta la vida de unos jóvenes sicarios o “pistoleros”: Ramón, “Alacrán”, “Johncito”, Adolfo, “El Burrito”, y particularmente la de Rodrigo, quien está en un estado de profunda depresión desde la muerte de su madre. De fondo a la trama, no solo como marco sino como razón de ser de la obra, está el *universo*: las relaciones de estos muchachos entre ellos y con sus familias, con su ciudad y con la institucionalidad, y que en la obra pasa por su rechazo a la escuela y la policía.

También se veía, como señala Gaviria, “el proceso del narcotráfico de una manera indirecta” (comunicación personal, mayo 28 de 2012), a partir de la juventud que era contratada por esta mafia. Aquel “habla que estaba excluida” es para Gaviria su más grande hallazgo, y será una de las líneas fundamentales que sostendrá para sus siguientes largos. Según su propia interpretación, esa relación que los sujetos excluidos adquieren con la ilegalidad será dada por la imposibilidad de participar de la ciudad y ser incluidos de otra manera, posición que se interioriza y resignifica para construir, desde el margen, su identidad y participar en la de la ciudad misma:

Hay un momento en que el narcotráfico los acoge, les dan una posibilidad, entonces ellos de alguna manera convierten esa actitud pasiva del azar en una actitud activa del destino. Ya ellos convierten su azar en destino. Entonces ellos ya dicen: “nosotros somos el no futuro de la ciudad”, “nosotros vamos a morir muy jóvenes”, “nosotros no vamos para ningún lado”, “nosotros vamos a matar...” mejor dicho, “nosotros no vamos a... no solamente a esperar que la vida nos desaparezca, sino que nosotros vamos a propiciar esa desaparición, a partir de nosotros ser pistoleros, sicarios, a través de la violencia”. Es un cambio muy grande porque tú te encuentras a estos muchachos al borde de una enorme tristeza, de un sentido trágico de la realidad, que hace que estos muchachos, en un momento determinado, se vuelvan en una voz de conciencia de la ciudad (Gaviria, en comunicación personal, mayo 28 de 2012).

En su trabajo, con su metodología de indagación y construcción del relato fílmico, Gaviria logra el reconocimiento de las relaciones corpóreas y de valores morales que hacen los espacios de ciudad periféricos del no futuro, aquellos que son constituidos por sus personajes. En sus narraciones, es la violencia aquello que es común a estas diferentes apropiaciones urbanas, que la cámara logra

encuadrar gracias a la consciencia de los personajes de su papel activo como narradores de su propia experiencia. El espacio urbano, como *pura potencialidad* (Delgado, 2002, p. 96) —como una producción, el resultado de una actividad humana en él (Delgado, 2002, p. 97)—, es aprehendido por el cineasta en cuanto registra las prácticas de sus sujetos marginales y sus relaciones en ese espacio, es encuadrado y presentado en una circunstancia dada, concreta, que nos permite vislumbrar una de las muchas posibilidades de determinación y significación de sus contenidos; es la captura en la imagen fílmica de “un momento privilegiado de expresión”, como plantea lúcidamente el antropólogo Manuel Delgado (2002, p. 99).

La combinación del elemento de la puesta en escena que provee el cine, y el abordaje dialógico que propone Gaviria con sus interlocutores para la representación de un papel, propician además la posibilidad de análisis de un elemento que Delgado identifica como central en la construcción del espacio urbano: la corporeidad como medio de articulación con este espacio y de relacionamiento con los demás habitantes y transeúntes que lo habitan: “toda práctica social practica el espacio, lo produce, lo organiza, y solo puede hacerlo a través de esa herramienta con la que sus componentes cuentan y que es el cuerpo” (Delgado, 2002, p. 109). En la obra de Gaviria la auto-representación de los actores y actrices naturales, su rol de sí mismos en el argumento fílmico, hacen de la corporeidad en las actuaciones, o más bien, *reconstrucciones* —de sus recuerdos—, una posibilidad efectiva de conocimiento, una veta muy interesante para la indagación sobre la codificación cultural de las ciudades desde el arte. Como señala el mismo Gaviria en una de sus reflexiones en el documental *Cómo poner a actuar pájaros* (1998), paralelo al proceso de rodaje de *La vendedora de rosas*, estos actores y actrices tienen la capacidad “de verter hacia afuera una experiencia personal”, de objetivar en

la cámara expresiones de su individualidad que el montaje articula en la narración. La vida real y la vida del personaje no se diferencian claramente. Por el contrario, es su relación de cercanía, incluso de transgresión entre los dos ámbitos, lo que da su particularidad a esta forma de realismo y de narración.

El resultado es la posible conceptualización que realiza de un estado de no futuro que describe la condición de la ciudad. El no futuro es puesto en evidencia desde estos personajes a los que Gaviria se pone en la tarea de dar voz, porque los niños sicarios de *Rodrigo D.* o las niñas de *La vendedora de rosas*, como plantea, ni siquiera son explotados dentro del sistema de producción, sino que son totalmente excluidos: “eran personas que estaban por fuera, incluso, de cualquier institucionalización a través de una fábrica, o de una relación con los patrones que los convertía a ellos en obreros, en trabajadores” (comunicación personal, mayo 28 de 2012). Como fatalidad de este no futuro, muchos de sus actores naturales murieron en esa vida violenta que llevaron, y que no fue comprendida como prolongación de la ciudad culta; su expresividad y apropiación de la realidad ha sido lo no-culto, lo negado con fastidio y recelo, como si la posición de privilegio de algunos no estuviera directamente condicionada por la posición de inferioridad del resto:

Hay un poder enorme en la habilidad para comunicarse con otros sin ser comprendido por todos, como lo saben, entre otros, los abogados y los críticos literarios. El lenguaje de la calle es un lenguaje de guerra que designa muy bien ese mundo y en el que se juega la obstinación de ciertas identidades. Algunos espectadores —claro— se cansan de oír las palabras gonorra, hijueputa, faltón, malparido. Ese problema, el de la traición a la inteligibilidad, es en todo caso un problema más fácil que el que tiene aquel que sufre la traición diaria de la vida. Es más sencillo no ver una película o irritarse por la palabra gonorra que

admitir que para muchos el mundo es literalmente una gonorrea (Gaviria, 2002, en Ruffinelli, 2003, p. 29).

Cine y lúdica: Pasolini en Medellín

Pasolini en Medellín, como grupo interdisciplinar de creadores audiovisuales de la ciudad, de alguna manera conservan y dialogan con esta noción del *universo* y del *realismo dialógico* para registrar la ciudad y la región en algunos de sus trabajos. Estos tienen un valor pedagógico y de apropiación de la imagen en movimiento, ya que la cámara se desliga acá, mucho más, de un individuo creador, y es ojo directo del actor, de él y no frente a él. Los grupos sociales que pertenecen a los contextos donde llega la corporación participan de una manera directa de lo que se está queriendo decir, se da una apropiación de la cámara y su potencial para la narración, ellos participan del proceso total de su película. Hay un uso lúdico del lenguaje fílmico, cuyo efecto es la relación de la representación fotográfica con la praxis social, una articulación donde el cine transgrede su uso tradicional en la división entre creador y espectador, y cumple, a su manera, el proyecto benjaminiano donde es una cuestión ética y epistemológica, del derecho de filmar y ser filmado (Benjamin, 2008, p. 33) con que la nueva forma de arte de la modernidad del siglo XX se sumerge en la cotidianidad.

Su trabajo, no solo en la producción de imágenes en movimiento sino también pedagógicas (talleres barriales y universitarios), ha sido amplio, si bien intermitente. Un ejemplo importante es el corto titulado *El juego de la vida* (2008) que, aunque no es reciente, reúne una serie de elementos característicos de manera muy lograda. Realizado con el apoyo de la Universidad de Antioquia, particularmente su Instituto de Estudios Regionales INER, convocó a niños y jóvenes habitantes del Barrio Popular No. 1 de Medellín para representar una situación de violencia en el

sector, donde los actores y actrices fueron los habitantes y el entorno, así mismo, el suyo propio. En la obra se puede apreciar, por algunas tomas posteriores al desenlace, el trabajo con la comunidad, de sensibilización y apropiación de la representación en la cámara, a partir de la cual los niños jugarían y serían testigos, en el desarrollo de la obra, de un evento donde se da una persecución y los amenazarían algunos jóvenes pertenecientes de un grupo armado.

El trabajo de Pasolini en Medellín no se reduce al ámbito urbano más inmediato, sino que su proyección aspira a abarcar el departamento de Antioquia y sus coyunturas particulares. *Rodando por Antioquia*, de 2013, es un proyecto de una serie de trece cortometrajes del grupo en diferentes municipios afectados gravemente por el conflicto armado, y donde el propósito está en la construcción colectiva de historias, escritas y realizadas por jóvenes, sus familias y docentes en cada contexto concreto. El corto *Memorias de escuela*, realizado en San Carlos, es, por ejemplo, una creación colectiva de estudiantes, familiares y docentes de la Institución Educativa Rural Palmichal, la Institución Educativa Joaquín Cárdenas Gómez, la corporación Pasolini en Medellín y el Programa Gestión Ciudadana de la Fundación Smurfit Cartón de Colombia. La mirada de los niños y las niñas sobre la guerra, la decisión de ir a buscar a quien se llevaron los armados, tan irrealizable en el contexto real como necesaria y muestra de una impotencia colectiva, contrasta lo que la narración continúa entre un marco formal de justicia social que es enseñado y un entorno que lo niega en distintos hechos contundentes: desplazamiento, minas y secuestro. La escuela se va quedando vacía y los pupitres dan cuenta de la imposibilidad de expresión del sufrimiento, que en la obra se plasma sin determinarlo ni agotarlo en la representación. Que en la imagen los niños y niñas se apropien del territorio que ha dejado de connotar habitabilidad y sociabilidad para ellos contradice el

estado de cosas dado en la claridad de que la ficción solo presenta lo sublimado, y no la consumación del deseo.

Tanto en *El juego de la vida* como en *Memorias de escuela*, Pasolini en Medellín convoca a la narración colectiva de las experiencias particulares que constituyen un contexto. No hay un interés informativo en los términos que describí más arriba, como oposición a un despliegue narrativo, donde se apela al dato suelto y la reducción de cada conflicto particular a un marco común de violencia. Cada caso se puede valorar como una narración porque no apela a estandarizaciones ni a esquemas de desarrollo, sino que parte de las experiencias mismas de las personas y su confluencia en el montaje, por lo que estos productos son enfáticos en su condición concreta, en su particularidad. En otras palabras, su valor es estrictamente cualitativo, y no cuantificable como información, como abstracción.

Un gringo en Medellín: Chris Gude

El tercer caso que quería proponer es el de Chris Gude, que en su película *Mambo Cool* recurre a la etnografía, como antropólogo que es, para aproximarse a quienes luego, sin todavía saberlo, protagonizarían su película. Como producto colectivo, indivisible a una sola voz, o a una diferenciación entre voces, la obra pone en relación a los individuos con los espacios que les han dado su condición. Tras un proceso de cuatro años (Arenas, 2015) de relación con los sujetos que se representarían a sí mismos en la obra, la película se propone seguir un desarrollo rítmico, a partir de la música que aportan los diferentes contextos y personajes, desde cumbia y boleros hasta el mambo, que connotan los sucesos fragmentarios que componen este universo coral.

Como sucediera en diversos medios con la obra de Gaviria, el trabajo de Gude ha resultado problemático para una representación de la ciudad afirmativa y

unidimensional⁶, al presentar un ámbito de drogadicción y prostitución. Al respecto, el periodista Sergio Esteban Vélez (2013) comenta, en su artículo para el periódico *El Mundo* titulado “¿Un gringo reforzando prejuicios sobre Colombia?”:

El enfoque de la cinta no tendría relación alguna con los paisajes de nuestra ciudad ni con sus avances arquitectónicos y cívicos ni con la belleza de sus mujeres... ni siquiera con los contrastes de clases sociales. Solo hubo espacio para la indigencia, la drogadicción, la prostitución y la criminalidad, en estancias cerradas que impiden contemplar el cielo y el paisaje medellinenses. De todo lo que Gude vio en Colombia, esto fue lo que más le llamó la atención y lo que consideró pertinente mostrar en el exterior (Vélez, 2013).

Este papel claro que se le impone al cine, de dar cuenta de un estado de armonía y atravesado por una condición de progreso, que se aferra a una mediación ajena a lo real concreto, es sacudido en el registro sin tapujos, descontrolado, que parte de la realidad misma para la composición en el montaje cinematográfico. Gude, lejos de teatralizar su puesta en escena, prolonga la interioridad de los drogadictos y enfermos de la ciudad en sus rostros, sus actos y su apropiación de los espacios que habitan y transitan: “La historia siempre fue dictada por el lugar y los personajes. A eso es a lo que queríamos ser fieles, no a un guion”, dice en la entrevista mencionada para el periódico *El Mundo*.

A modo de conclusión

El cine realista de Medellín no solo es coral en cuanto el universo está compuesto por diversos personajes no

⁶ El problema no es el carácter parcial de la percepción humana socialmente mediada por el contexto específico, sino su pretensión de totalidad, de unidimensionalización de la realidad, siguiendo a Marcuse (1985).

jerarquizados, sino que su coralidad está también en la construcción misma de la obra, en aquello que verbal, corporal o espacialmente se expresa, y que en cada momento exige del director o creador ser tanto narrador como escucha. La “autenticidad” o “realidad de las historias” a que apela Gaviria, según afirma en *Cómo poner a actuar pájaros*, está en esa desintegración de las posiciones de autor y actores: “los niños son los autores del guion y los autores de la película”. Sucede igual en los trabajos mencionados de Pasolini en Medellín, donde los niños y niñas recrean, desde sus recuerdos, sucesos y situaciones de su cotidianidad, y con los personajes de *Mambo Cool* cuando aportan su intimidad, sus anhelos y sus cuerpos. La preparación de una pipa en esta última obra, la habilidad de unas manos en ese momento anónimas para manipular y armar, es realmente su preparación, así como los “pistolocos” de *Rodrigo D.* manejan sus motocicletas en función de matar o robar como muchas veces antes, sin apelar a nada desconocido; sus cuerpos presentan su experiencia de manera diferencial a los diálogos o al sentido general de las historias. La torpeza en la actuación es una resistencia a la estandarización, precisamente porque estos no-actores o actores y actrices naturales no están actuando, no están realizando “ejecuciones de una prueba” (Benjamin, 2008, p. 27) ante la cámara desde un rol profesional, de memorización de unas líneas e indicaciones técnicas de corporalidad, *sino que ellos están recordando*. El valor de este lenguaje fílmico es su actualización de la narración, si bien su proporción es mínima y en muchos casos su divulgación también. Lo que hay es una nueva forma de comunicabilidad de la experiencia, en un estado de cosas social donde, precisamente, lo que Benjamin señala es una pérdida de esta facultad.

El contexto hace, además, que la indagación artística tenga una pertinencia impensada: la narración se renueva

en el cine realista de Medellín como una respuesta que pone en evidencia el malestar ante el optimismo oficial y cotidiano. La comunicabilidad de la experiencia tiene un sentido epocal: es la manifestación de su precariedad. El cine acusa un estado de cosas falso, esto es, una mejora en las condiciones de vida desde soluciones imbricadas en intereses privados en la ciudad, a partir de la reivindicación de la multiplicidad de voces que constituyen su memoria. Desde el registro del espacio hasta el planteamiento de situaciones específicas (lo sincrónico y lo diacrónico), y atravesado todo por el interés en el no-actor, se manifiesta una necesidad expresiva ante la experiencia contradictoria de la ciudad. No es fortuito el malestar que estas propuestas estéticas han despertado en diversos grupos ciudadanos y en la opinión pública; como señalo acá para el caso de *Mambo Cool*, es precisamente un anhelo de verdad que, en modo negativo, y meramente desde el arte, presenta y ordena el mundo de manera que, por el discurso ideologizado imperante que es incluso política oficial, no podría aparecer de otra forma. El montaje, como forma de narración del capitalismo tardío, puede tomar lo mejor del avance técnico y darle un uso reivindicador para la representación del anhelo social por el derecho a la ciudad.

Referencias

- Adorno, Th. W. & Eisler, H. (2007). Composición para el cine. El fiel correpetidor. *Obra Completa*, 15. Akal.
- Adorno, Th. W. & Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. *Obra Completa*, 3. Akal.
- Adorno, Th. W. (2004). *Teoría Estética*. *Obra Completa* 7. Akal.
- Álvarez, L. A. & Gaviria, V. (1982). *Las latas en el fondo del río*. Recuperado el 20 de septiembre de 2012, del sitio web Cinéfangos: http://www.cinefangos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=423:el-cine-colombiano-visto-desde-la-provincia-&catid=30:documentos&Itemid=60
- Arenas, A. (2015). Chris Gude: ‘La estructura de Mambo Cool siempre buscaba un ritmo más musical y no un ritmo narrativo’. Recuperado el 11 de abril de 2015, del sitio web Revista Magnolia: <http://revistamagnolia.es/2015/02/chris-gude-la-estructura-de-mambo-cool-siempre-era-un-ritmo-mas-musical-y-no-un-ritmo-narrativo/>
- Benjamin, W. (1982). Pequeña historia de la fotografía. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, 61-85.
- Benjamin, W. (1991). El Narrador. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, 111- 134.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción. *Obras, Libro I/Volumen 2*. Abada Editores, 7-47.
- Delgado R. M. (2002). *Disoluciones urbanas*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Horkheimer, M. (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Trotta.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine*. Paidós.
- Marcuse, H. (1985). *El hombre unidimensional*. Editorial Planeta — De Agostini.

- Moltke, J. (2012). *Manhattan Crossroads. Theory of Film between the Frankfurt School and the New York Intellectuals. Culture in the Anteroom. The Legacies of Siegfried Kracauer*. The University of Michigan Press, 42-60.
- Ruffinelli, J. (2003). Víctor Gaviria. *Cuadernos de cine colombiano, Cinemateca Distrital*, 3, 4-55.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Editorial Universidad del Valle.
- Vélez, S. E. (2013). ¿Un gringo reforzando prejuicios sobre Colombia? Recuperado el 11 de abril de 2015, del sitio web *El Mundo*: http://elmundo.com/porta/cultura/cultural/un_gringo_reforzando_prejuicios_sobre_colombia.php#.VSnzqJPeMhR

Filmografía

- Cómo poner a actuar pájaros*, 1998. Dir: Erwin Goggel, Sergio Navarro y Víctor Gaviria, Prod: Producciones Erwin Goggel. Colombia, 90 mins.
- El juego de la vida*, 2008. Dir: Yosmán Puerta, Prod: Elsy Galeano, Yosmán Puerta, Amada Pardo y Yenny Martínez. Colombia, 8 mins.
- La mujer del animal*, 2017. Dir: Víctor Gaviria, Prod: Polo a Tierra, Viga Producciones, Dani Goggel, Colombia, 120 mins.
- La vendedora de rosas*, 1998. Dir: Víctor Gaviria, Prod: Producciones Filmamento, Producciones Erwin Goggel, Colombia, 115 mins.
- Mambo Cool*, 2013. Dir: Chris Gude, Prod: Juan Pablo Pardo. Colombia, Estados Unidos, 62 mins.
- Memorias de escuela*, 2013. Dir: Elkin García, Prod: Carlos Galán, Pasolini en Medellín. Colombia, 11 mins.
- Rodrigo D. No Futuro*, 1990. Dir: Víctor Gaviria, Prod: Compañía de Fomento Cinematográfico – Focine, Producciones Tiempos Modernos Ltda., Fotoclub 76, Colombia, 91 mins.

Sumas y restas, 2004. Dir: Víctor Gaviria, Prod: Burn Pictures, Latin Cinema Group, La Ducha Fría Producciones, Latino Films, A.T.P.P. Producciones. Colombia, 105 mins.

La apuesta de Benjamin: la mercantilización de la vida en la época de la muerte heroica

Stephanie Polsky¹

En el verano de 1938, el proyecto crítico de Walter Benjamin estaba a punto de revelar las historias secretas del nacionalsocialismo. La mayoría de los críticos asumen que el desafío más crucial que enfrentaba Benjamín en ese momento era el espectro de su propia muerte; de hecho, el suicidio de Benjamin y las circunstancias del mismo surgieron como un *cliché* crítico en la segunda mitad del siglo XX². Este enfoque no tiene en cuenta que podría haber intersecciones mucho más proféticas para que Benjamín negociara en este momento crítico de la historia de la civilización occidental que excedieran con creces la cuestión de su propia desaparición. El cruce que Benjamin quería indicar quizás, sobre todo, en su último trabajo fundamental, el *Libro de los pasajes*, era una afinidad entre las dos épocas que fijaron el parámetro de la propia modernidad, el París del siglo XIX y el Berlín del XX (Benjamin, 2002). Juntos emergerían para Benjamin como el arco supremo del fascismo, aportando nueva profundidad a nuestra comprensión de la crisis histórica actual, además de actuar como un augurio para las

¹ Este texto se publicó con el título "Benjamin's gamble: commodifying life in the age of heroic demise" en: *Conserveries mémorielles*, 7, 2010 (N. de los T.)

² Para ver ejemplos de esto, véase Missac (1995), Taussig (2002) o Jackson (2007).

generaciones futuras que podrían sobrevivir a la actual catástrofe de la humanidad. El otro rasgo de la historia que Benjamin consideró en su estudio sobre el surgimiento del terror fascista fue el umbral que separaba a los vivos de los muertos, un umbral que se había vuelto cada vez más ambiguo con el advenimiento moderno de la guerra colonial global y el llamado del gobierno a la movilización total de poblaciones civiles enteras. De hecho, a Benjamin le fascinó trazar la narrativa social de los aspirantes a muertos, ya fuera que existieran en un estado célebre, como era el caso del suicidio heroico, o como trágicos cuerpos desechables que el nacionalsocialismo eventualmente extirparía al considerarlos indignos de la vida. Incluido en esa categoría, por supuesto, estaba el individuo judío, una ambigüedad sistémica que no pasó desapercibida para Benjamin como cronista del nacionalsocialismo y su víctima prevista. Fue difícil localizar a un autor singular dentro del esquema del nuevo sistema de explosión violenta del cuerpo del Estado. sin embargo, Benjamín finalmente se topó con un improbable culpable del ascenso del *flâneur* como conspirador profesional y su posterior homólogo con la camisa marrón fascista. Esta estrategia de leer al *flâneur* contribuye en gran medida a explicar la fascinación de Benjamin por Charles Baudelaire como una figura que bordea el límite entre héroe y villano, ocupando una posición moral ambigua, como un político interno y externo con respecto a la ciudad. Baudelaire tiene mucho en común con la figura del *voyou* o canalla de Derrida cuya apariencia siempre comparte confluencia con una atmósfera de amenaza social.

El último umbral que deseo indicar en este texto es entre la humanidad y la animalidad, a la luz del indicio crítico de Benjamin de que el surgimiento del fascismo presagiaba una especie de devolución en toda la civilización occidental. El espectro de la multitud o de las masas nunca está lejos de este escenario de posible aniquilación. Para

Benjamín, sin embargo, también podrían ser vistos como una fuente de redención, porque es dentro de la semilla de sus vidas donde aún podrían arraigarse nuevos valores para una humanidad futura, si estuvieran dispuestos a actuar a tiempo.

Objetos fascistas

Durante la mayor parte de los últimos quince años de su vida, Benjamin trazó las líneas generales de estos acontecimientos como coyunturas explícitas que condujeron a la caída de la civilización occidental. Hacia el final de su vida, Benjamin se involucró demasiado con los protagonistas del fascismo como para apartarse de sus premonitorias implicaciones, eligiendo, por así decirlo, “girar el cuchillo contra sí mismo” (Sontag, 1997, p. 14). A lo largo de su *Libro de los pasajes*, había intentado registrar una “equivalencia fundamental entre la época de Luis Bonaparte y la de Hitler” (Witte, 1997, p. 188). En lugar de ver a Hitler como una figura histórica única, Benjamin insistiría en que era solo uno de una serie de personajes destructivos que se encuentran a lo largo del período de la modernidad. Bernd Witte sostiene, en *Walter Benjamin. An Intellectual Biography*, que Benjamin es capaz de establecer un paralelo “entre Luis Bonaparte y Hitler”, y entre Baudelaire y él mismo, “porque las condiciones sociales entre 1841 y 1851 y entre 1918 y 1933 permanecieron fundamentalmente iguales” (Witte, 1997, p. 186). Además, el argumento de Benjamin era que:

la historia, una vez que había entrado en la etapa de la sociedad productora de mercancías, [no podía] ya generar nada cualitativamente nuevo, sino, en el sentido de Blanqui y Nietzsche, perpetuarse como una renovación de moda de una condición mundial corrupta y eternamente inmutable (Witte, 1997, p. 186).

Las condiciones sociales forjadas por el imperialismo de Luis Bonaparte, así como por la proletarización de los *petit-bourgeois* durante este mismo período, propiciaron el surgimiento del terror fascista. Estas condiciones acabarían obligando a escritores y artistas como Baudelaire a una especie de exilio generativo, que a su vez creó una ambigüedad moral dentro de sus obras que, como mínimo, coqueteaba con la idea del satanismo, aunque no sucumbiera del todo al impulso hacia la malversación que parecía impregnar la cultura en general.

A partir de ahí no le resulta difícil a Benjamin empezar a imaginar tipos precursores del fascismo alemán. Uno de ellos es el *flâneur*. A menudo presentado hoy como la figura del comprador decadente y ocioso, el *flâneur* para Benjamin, representa algo mucho más amenazador de lo que sugeriría a primera vista la apariencia de un simple esteta. Esto no es un accidente. De hecho, la aparición de esta figura está “organizada conscientemente para desviar la atención de la persistente dominación del capitalismo” (Witte, 1997, p. 186). Baudelaire sabía que este individuo “va al mercado como un *flâneur*, supuestamente para mirarlo, pero en realidad quiere encontrar un comprador” (Benjamin, 2003, p. 17). Esta figura aún no es plenamente consciente del riesgo inherente a su situación, sino que flota entre la multitud en un estado de ensueño, avanzando a la deriva “como una mercancía inmersa en una creciente corriente de clientes” (Benjamin, 2003, p. 31). Su comportamiento casual oculta “la promiscuidad que reina entre la multitud de seres vivos” (Benjamin, 2003, p. 35). Su comportamiento es “una premonición de lo que las masas proletarizadas realmente llegarán a ser en cada parte de su ser”, es decir, una reserva permanente para el mercado (Witte, 1997, p. 186). Una vez que se produce este proceso de transformación, los sangrientos episodios de revuelta del proletariado documentados por Baudelaire,

como acontecimientos victoriosos en el siglo XIX, parecían irremediabilmente condenados al fracaso en el siglo XX. “En vista del ascenso de Hitler al poder y la inminente guerra mundial”, difícilmente se podría creer que el proletariado alguna vez tendría los medios para contrarrestar el camino de destrucción que conduce a lo que Benjamin consideró “la gravedad de los últimos días de la historia” (Witte, 1997, p. 186). La humanidad había llegado a un callejón sin salida en cuanto a la forma en que organizaba su sociedad. “Para Benjamin ya no se trata del punto en el que la sociedad se metamorfosea en una nueva forma apropiada al estado de las condiciones económicas productivas, sino más bien de la ruptura apocalíptica de la historia como tal” (Witte, 1997, p. 188). Su trabajo sobre Baudelaire puede verse como dirigido hacia un “punto de fuga mesiánico” donde podría tener lugar un acto culminante final de la historia (Witte, 1997, p. 188). A partir de ahí no es difícil discernir cómo su placer inconsciente de circular entre la multitud en el siglo XIX podría fácilmente transformarse en su participación consciente en manifestaciones masivas en el siglo XX (Witte, 1997, p. 186).

Baudelaire escribe: “el placer de estar en una multitud es una expresión misteriosa del disfrute de la multiplicación de números” (Benjamin, 2003, p. 33). La aplicación de tal placer “conduciría a un procesamiento de la humanidad en el sentido fascista” (Benjamin, 2003, p. 252). Esto significó que la humanidad podría convertirse en su propia fuente de fetiche por las mercancías, convirtiéndose así en un objeto de contemplación para sí misma. En 1939, Benjamin tiene motivos para escribir en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* que la “autoalienación de la humanidad ha alcanzado tal grado que puede experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden. Esta es la situación de la política que

el fascismo está volviendo estética” (Benjamin, 2003, p. 270).

Una década antes, el editor del protofascista y antisemita *L’Action Française*, Léon Daudet, observaba sobre el París contemporáneo:

las aglomeraciones de seres humanos son amenazantes... Un hombre necesita trabajo, eso es correcto. Pero también tiene otras necesidades... Entre sus otras necesidades está el suicidio, algo que es inherente a él y a la sociedad que lo forma, y es más fuerte que su impulso de autoconservación (Benjamin, 2003, p. 52).

Benjamin (2003) comenta: “este es el rostro que ha recibido en este siglo la *pasión moderna* que Baudelaire reconoció en el suicidio” (p. 52). A esta época se trasladó una forma de sociedad, la modernidad, que continúa generando en su población la necesidad del suicidio y, además, la apreciación de su propia divisibilidad inherente.

El trabajo de Benjamin sobre Baudelaire se vuelve aún más profético porque se presenta como un acto de rescate de estas diabólicas condiciones sociales. De hecho, describe la tarea de escribirlo como un gesto de voluntad, un triunfo en una segunda vuelta entre él y la guerra, que libra día a día a pesar de sus agonizantes temores. En abril de 1939, Benjamin escribió una carta a Gershom Scholem, en la que se describía a sí mismo viviendo y “anticipando las noticias de la catástrofe que se avecinaba sobre él” (Witte, 1997, p. 190). Sin embargo, continúa con su *Libro de los pasajes* como si estuviera abriendo una caja de Pandora. Este repositorio contiene pensamientos que ha estado protegiendo durante 20 años, incluso de sí mismo. En esto Benjamin “debe llegar a parecerse a [sus] enemigos, a corromperse y amenazarse para protegerse de sus amenazas” (Derrida, 2005, p. 40). En 1940, era obvio que proceder como lo hizo, sin respaldo intelectual, sin fondos, sin lugar y sin

estatus, era nada menos que una misión suicida. En última instancia, Benjamin había cubierto sus apuestas contra los resultados de la modernidad, solo para ser una de sus muchas víctimas cuando cayeron las fichas mesiánicas.

La suya era el tipo de apuesta en la que apostabas todo para “jugar tu muerte contra la muerte de los demás” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 254)³. La apuesta que hizo fue por algo por lo que, en tiempos de Baudelaire, se denominaba el *culte de la blague* —culto al chiste—, que se manifestará más tarde en diversos grupos protofascistas, disponibles ya en 1921 para fantasías de exterminio citadas en los propios escritos de Baudelaire sobre la raza judía. Sin embargo, no fue hasta 1938, cuando Céline publicó su volumen antisemita *Bagatelles pour un massacre*, cuyo título se remonta a una entrada del diario de Baudelaire, que Benjamin comenzó a darse cuenta de cuánto estaba ganando por sí solo este manifiesto de la raza (Benjamín, 2003, p. 5). No fue hasta ese año que se dio cuenta de cuán influyente había sido la cultura de la Segunda República en París en la puesta en escena de esa carrera, llevándola de un lugar de charla figurativa y vacía a uno de dominio literal y pleno, hacia su culminación lógica. A partir de ahí se hizo bastante evidente que la línea de no reconocimiento antisemita que se había vuelto rígida en París desde el momento del asunto Dreyfus en 1894 en adelante eventualmente se abriría camino hacia una intersección fatídica con el ascenso del nacionalsocialismo en 1918 y, en su momento, elaborando su propia versión mortífera del *culte de la blague*. “Siempre se puede decir que es solo una cuestión de charlas confusas e ideología, nada más que ideología. Pero esto no es cierto” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 254). En lugar de ello, seguimos la investigación de Benjamin

³ Este comentario se hizo originalmente en el contexto del funcionamiento del nazismo dentro de las masas alemanas. Se encuentra en Deleuze y Guattari (1987, p. 230).

sobre “la formación precisa de declaraciones, que son tan evidentes en política y economía como en las conversaciones más absurdas” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 254).

Dibujando en una multitud

La principal base de Benjamin para comprender el surgimiento del nacionalsocialismo no reside, por tanto, en una comprensión de la Historia en su conjunto, sino más bien en el análisis de una cierta economía de fuerzas que emerge en la París del siglo XIX y nuevamente en la Berlín del siglo XX, aunque la segunda vez en una forma mucho más virulenta. Este enfoque nos obliga a cambiar nuestra perspectiva de la Historia desde una línea de causalidad a una línea de fuga que emerge de fuerzas potenciales que siempre están presentes, aunque no siempre sean fácilmente discernibles.

El fascismo no es un fenómeno del siglo XX. Solo aparece así a través de la práctica historicista de la periodicidad. La huida, además, no va simplemente en una dirección, sino que tiene la capacidad de surgir en cualquier momento de la Historia. Lo que sucede en la Alemania nazi es un resultado intenso de fuerzas que ya estaban potencialmente disponibles en el siglo XIX y, de hecho, como veremos en el estudio de Benjamin, experimentaron sus propias líneas de surgimiento durante esa época en París. Esta es, por supuesto, la París de Baudelaire, de la barricada y de la Comuna. Esta es la París de la máquina de guerra, una París que existe más allá del control del Estado y, de hecho, le es ajeno. Luego se convierte en una especie de radical libre en el cuerpo del *socius*. Además, la maquinaria de guerra tal como funciona en la París del siglo XIX encontrará un motor mucho más destructivo en la Berlín de los años treinta, cuando domine una maniobra para apoderarse del Estado. De 1919 a 1932, un período en el que los alemanes no libraron oficialmente ninguna guerra,

los *Freikorps*, una fuerza de combate renegado contratada por el gobierno alemán, emprendieron una campaña clandestina para purgar el comunismo de la escena política nacional, específicamente apuntando a las clases trabajadoras de izquierda para su aniquilación. En consonancia con estos acontecimientos se produjo un aumento del interés político hacia las clases trabajadoras derechistas, una multitud que al jefe de la propaganda nazi, Joseph Goebbels, le gustaba especialmente agitar cincuenta años después. Virilio (1977) afirma que estas masas “no son una población, una sociedad, sino la multitud de transeúntes” (p. 3). Esto tendrá grandes implicaciones para la forma en que Baudelaire es capaz de circular entre las masas, y en particular en el poema *A Une Passante*, para aislar tan ferozmente a unos de los demás como objeto de su esfuerzo concentrado. Baudelaire es entonces capaz de alguna manera de instalar su deseo en el recipiente del transeúnte, sin que él lo reconozca conscientemente. Luego puede difundirse entre la multitud (Benjamin, 2003, pp. 323-324). Esto entra en juego cuando Baudelaire fue acusado de ser un espía de la policía belga. Hace todo lo posible para impugnar esto públicamente. Al describir el incidente, Benjamin (2003) concluye especulando que “puede que él mismo haya disfrutado difundiendo” (p. 5). A lo que se refería Benjamin era al placer de Baudelaire *por difundir* sus sitios identificatorios lo más ampliamente posible; creando así una gran red mediante la cual sus yoes fantaseados proyectados pueden entrar en amplia circulación infectando las percepciones de los demás que lo rodean. Esta noción de propagación también señala el camino hacia el contagio, que se sabe que ocurre en las ciudades a escala epidémica. Allí el hombre entre la multitud recibe por primera vez una fuerza mortífera, en la medida en que es capaz de infectar a otros y ser así la causa de una muerte generalizada.

Durante esos años que pasó como *provocateur* profesional, el comportamiento de Baudelaire fue el de un canalla. Jacques Derrida, en su volumen *Canallas*, describe al canalla o *voyou* como un individuo:

que está a la vez desocupado, si no desempleado, y activamente ocupando las calles, ya sea “vagando por las calles” sin hacer nada, holgazaneando o haciendo lo que no se debe hacer, es decir, de acuerdo con las normas establecidas, las leyes y la policía (Derrida, 2005, p. 65).

Su comportamiento es sospechoso y debe ser llamado al orden, generalmente a manos de la policía u otras autoridades cívicas. Sin embargo, su aparición no desmiente un desorden, sino más bien el surgimiento de “una especie de orden sustituto” (Derrida, 2005, p. 66). Baudelaire, como el *voyou* consumado, intenta hacer de las calles de París el dominio de su república alternativa. En un intento por establecer su propia *voyoucratie*, puebla su orden social sustituto con gente como el mundo del crimen o el inframundo, proyectando a su alrededor su dudoso carácter, hasta que finalmente atrae hacia sí un medio compuesto por rebeldes, agitadores, insurgentes, y, de hecho, revolucionarios. Lo que un *voyou*, como Baudelaire, ofrece a la multitud es “un poder competitivo, un desafío al poder del Estado, una contrasoberanía criminal... que cultiva el mal y la transgresión sexual además de poética” (Derrida, 2005, p. 68). El deseo es derrocar la hegemonía mediante el uso de imágenes profanas. Para establecer sus objetivos se apoya en:

el poder corruptor de la calle, un poder ilegal y fuera de la ley que reúne al régimen *voyoucratique*, y así en una forma más organizada y menos clandestina, en un estado virtual, a todos aquellos que representan un principio de desorden, un principio no de caos anárquico sino de desorden estructurado, por así decirlo, de complot y conspiración, o de ofensiva premeditada o de delitos contra el orden público (Derrida, 2005, p. 68).

París emerge como un laboratorio ideal para tal actividad disruptiva, corrompida, por así decirlo, por la mancha de la degeneración. Baudelaire grita a la multitud: “todos tenemos el espíritu republicano en la sangre, como tenemos la sífilis en los huesos. Tenemos democracia e infección sifilítica” (Benjamin, 2003, p. 5). Baudelaire, el *voyou*, es capaz de abrir la atestada energía de la ciudad de tal manera que exponga su atestada democracia, revelando el marco del Estado como uno envuelto en violencia. Estos gestos lascivos de revelación cautivan a sus admiradores, obligándolos a realizar los actos más imprudentes de desobediencia civil en nombre de la lealtad conspirativa. En el *Trauerspiel* de Benjamin sobre el contagio político moderno, Baudelaire es presentado como el *voyou* supremo.

Debe entenderse que los demagogos como Hitler no son *voyous*, sino más bien un tipo diferente de figura depredadora que emerge junto con la modernidad. Operan más como un lobo solitario, un gobernante solitario, que “representa la fuerza soberana que da la ley y se da el derecho a..., quien razona y declara lo que es correcto, quien da razones por las que tiene razón y que vence las razones del cordero” (Derrida, 2005, p. 70). Los corderos de los que se alimenta para su sustento son las masas plebeyas. Como miembros de su *electorado*, están lejos de ser inocentes. Su deseo fundamental de cumplir con la ley ayuda a poner en práctica las razones del lobo. Desde la perspectiva del siglo XX, Benjamin debe preguntarse al finalizar su estudio sobre “El París del segundo imperio en Baudelaire”: “¿adónde se ha ido entonces el *voyou* que aquí sigo?” (Derrida, 2005, p. 70).

El *voyou* equivalente al que Benjamín llamaba en el siglo XX resultó no ser otro que Joseph Goebbels. Goebbels, como nueva clase de *provocateur*, fue capaz de lograr un alcance y una velocidad mucho mayores que cualquier cosa que Baudelaire pudiera imaginar en su llamado a la

desaparición popular. A través de la retórica contagiosa del nacionalsocialismo, lograría atraer a la masa de soldados desempleados y desmovilizados sin ocupación después de la Primera Guerra Mundial e inducirlos a desempeñar una función novedosa: la de movimiento decidido. Para un grupo de hombres hasta entonces sin rumbo, la propuesta fue fácilmente adoptada. Goebbels se acerca a ellos como uno de los suyos y luego se sitúa en medio de ellos hablando en lo que él llama “el nuevo lenguaje de las masas, la primera forma de expresión verdaderamente animada y galvanizadora” (Virilio, 1977, p. 4). Por supuesto, este lenguaje se formó por primera vez junto con el nacimiento del ciudadano y su mayor manifestación en los movimientos revolucionarios. Estos movimientos exigen que el participante/combatiente “obedezca una ley que a veces ni siquiera conoce, pero que podría recitar en sueños” (Virilio, 1977, p. 4).

Esta ley no existe fundamentalmente más allá de la ley del Estado ni está bajo la jurisdicción de la policía. Esta es más bien la ley hecha natural, la ley del hombre. Es aquí donde Benjamin intercede y comienza su *Para una crítica de la violencia*: la idea es que un hombre ve en su *derecho* a mover su cuerpo en la dirección de su objetivo deseado, acepta “que la violencia es producto de la naturaleza, por así decirlo, una materia prima, cuyo uso no es en modo alguno problemático, a menos que se haga un mal uso de la fuerza para fines injustificados” (Benjamin, 1996, p. 236).

El problema es que el fin siempre se justifica tras el hecho de la violencia. Estoy bastante segura de que Baudelaire estaría encantado de utilizar esto como justificación para perseguir al transeúnte. Irónicamente, Benjamin continúa añadiendo que “el terrorismo de la Revolución Francesa proporcionó una base ideológica para esta visión” (Benjamin, 1996, p. 236). Baudelaire, por supuesto, es un producto cultural de esta revolución. Finalmente, es

Goebbels, sin embargo, quien remata la formulación de Benjamin, fijando su objetivo fundamental, la “puesta en movimiento de estos seres fanáticos...” (Virilio, 1977, p. 4). De hecho, el objetivo de la propaganda fascista era la propagación de la violencia asémica, en la medida en que sus comandantes estaban decididos a no dejar rastros logocéntricos, solo códigos mnemotécnicos en las mentes de los oyentes. “Goebbels: la propaganda debe hacerse directamente con palabras e imágenes, no con escritura” (Virilio, 1977, p. 5). A diferencia del material audiovisual, “la lectura implica un tiempo de reflexión, una ralentización que destruye la eficacia dinámica de la masa” (Virilio, 1977, p. 5). No es de extrañar, dados sus objetivos, que Goebbels “fuera un gran promotor de los audiovisuales en Alemania” (Virilio, 1977, p. 5) y en ello se puede especular que el primer público objetivo de los nazis no eran los altamente alfabetizados. Esto nos lleva de nuevo a Baudelaire y a la afirmación de Benjamin de que Baudelaire escribía para un público que ni siquiera había nacido todavía. Quizás Baudelaire escribiera más bien para la era audiovisual. Una época tal vez en la que la violencia podría distribuirse fácil y popularmente y los medios de comunicación se volverían verdaderamente patógenos, como creía Baudelaire que era el caso de las secciones de *feuilleton* del periódico. No olvidemos que la obra de Benjamin se mezcló en estos sectores populistas, en los que no fue ajeno a sus estrategias de incitación pública. Los resultados de tales agitaciones no se manifiestan en la retórica, sino más bien en las calles. Cuando llegue el momento, “los diversos grupos revolucionarios, así como los apaches y otras poblaciones turbias de las afueras de la ciudad, será menos una cuestión... de ocupar un edificio determinado que de controlar las calles” (Virilio, 1977, p. 4). En esto reside la fascinación de Baudelaire por las imágenes de la barricada. Esto calienta la máquina de guerra. En 1931, cuando los nacional-socialistas luchaban contra los partidos marxistas en

Berlín, Goebbels señala: “¡Quien puede conquistar las calles, también conquista el Estado!” (Virilio, 1977, p. 4). La Comuna de París que conocemos cayó por los efectos de la haussmannización⁴ y la nueva capacidad de los militares para cerrar todos los medios de salida y, al mismo tiempo, controlar los bulevares, atacando de hecho a la gente en la calle. Los nazis no sufrieron tal derrota porque su enfoque, a diferencia del del Estado, se basaba en mantener un desorden principal; una estrategia que también formó la base de su retórica política. Deleuze y Guattari encuentran “curioso que desde el principio los nazis anunciaran a Alemania lo que traían: campanas de boda y muerte al mismo tiempo, la muerte del pueblo alemán” (Deleuze y Guattari, 1987, p. 254).

Fue nada menos que Baudelaire quien inauguró el *culte de la blague*, que reaparece en Georges Sorel y que desde entonces se ha convertido en parte integrante de la propaganda nazi. El espíritu con el que Céline escribió sus *Bagatelles pour un massacre*, y de hecho su título mismo, se remonta a una entrada del diario de Baudelaire: “se podría organizar una excelente conspiración con el fin de exterminar a la raza judía” (Benjamin, 2003, p. 5). Benjamin se refiere a este comentario como *humor macabro*, pero para nuestro propósito creo que encaja más cómodamente dentro de los términos previamente utilizados de “ironía devastadora” (Benjamin, 2003, p. 5).

El tipo de humor de Baudelaire es, en efecto, un humor con consecuencias mortales. Es ese mismo humor el que provocará la revolución del fascismo. Se trata literalmente de reírse hasta morir. Adorno nos dice que el pueblo alemán encontró ridículas las campañas de propaganda nazi,

⁴ Para profundizar en este término, sugerimos revisar el pasaje de Benjamin sobre “Haussmann o las barricadas” (Benjamin, 2006, pp. 42-45) (*N. de los T.*)

como “la sangre y la tierra”, al mismo tiempo que reverenciaban sobriamente a Hitler como su líder. Es una idea similar la que informa la política de Brecht. Gershom Scholem escribe sobre una representación de *La ópera de los tres centavos* de Brecht a la que asistió en Berlín en 1932:

Me quedé asombrado cuando vi que un público de clase media que había perdido todo sentido de su propia situación aclamaba una obra en la que se burlaban y escupían con venganza. Tres meses antes de que Hitler asumiera el poder, para cualquiera que contemplara semejante espectáculo con imparcialidad, este era un verdadero preludio de lo que estaba por venir. Difícilmente podría hacerme ilusiones sobre el hecho de que una gran parte de la audiencia era judía (Scholem, 2003, p. 223).

El clima político, que llevó a que todos los bandos políticos reverenciaran ese humor, se explorará ahora bajo el subtítulo fascismo *judío*. Semejante fascismo formó un agujero negro dentro de un agujero negro, constituyendo un componente vital de la historia *secreta* del fascismo alemán a partir de materiales obtenidos de los otros del nacional-socialismo: judíos, gitanos, comunistas y homosexuales.

Este concepto de fascismo *judío* puede parecer una idea descabellada al principio, incluso para Benjamin, hasta que, a través del concepto de efectos de alienación de Brecht, se da cuenta de que “el progreso es inseparable de la regresión, la cultura de la barbarie, y la llamada excepción es la regla” (Wohlfarth, 1997, p. 55). ¿Quiénes sino los judíos alemanes alienados por la fuerza, exiliados por el régimen nazi, cada vez más desterritorializador, están aparentemente obligados a viajar a lo largo de su periferia, aferrándose con una mano o un pie al centro de una cultura que creen que sigue siendo suya? La suya era una cultura que durante más de veinte años generó tal agujero negro dentro de las operaciones del Estado, dentro de su funcionamiento ciudadano, que nadie podía recordar quiénes

eran antes de la guerra. Este *judaísmo* es una posición esquizofrénica que debemos ocupar. Wohlfarth (1997) afirma que:

para Benjamin no se trata de que no quiera preservar intacta toda la cultura alemana. Para él nunca estuvo *intacta*, como lo estaba para otros de su estatus. De hecho, oponer *cultura* o *progreso* a la *barbarie* en nombre, por ejemplo, del Frente Popular, era ignorar su complicidad. La crisis no surgió del desastre personal repentino de la emigración forzada: la herencia humanista burguesa hacía tiempo que estaba destrozada. La única estrategia viable era, según la frase de Hegel, “entrar en la fuerza del enemigo”, para mejor volver su destrucción contra sí mismo (p. 48).

Esa fuerza se había ido acumulando en Benjamin desde su viaje a Moscú en 1927. Al seguir los movimientos de este fenómeno en forma de diario, comenzando con Moscú, Benjamin cumple con algunas de las demandas de creaturalidad en la lectura que requiere el totalitarismo. Durante su estancia en Moscú, Benjamin aprendió la técnica de ser un *outsider* en su propia cultura a través de su asociación con Asja Lācis. Al principio la entendió más bien como una aspirante a ingeniera cultural, luego la vería transformarse ante sus ojos en un cuerpo dominante, para integrarse mejor en el clima del socialismo soviético. Estas fueron lecciones profundas sobre la adaptabilidad de quienes permanecieron a la vez encerrados en la sociedad y, sin embargo, profundamente vulnerables a ella. El uso potencial de esta nueva técnica de respuesta crítica quedó demostrado cuando Brecht, en una conversación con Benjamin, habló de una “monarquía de los trabajadores”, donde Benjamin comparó a esta criatura con ciertos juegos grotescos de la naturaleza extraídos de las profundidades del mar en forma de peces con cuernos u otros monstruos (Benjamin *et al*, 1994, p. 99).

A la luz del pacto Hitler-Stalin, esta aspiración hacia una “monarquía de los trabajadores” se basaba en una noción de progreso que Benjamín ya no podía respaldar sin una sensación de frustración y temor. En las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, escritas durante el invierno y la primavera de 1940, Benjamin emite un juicio letal sobre el principio comunista de progreso social absoluto (Benjamin, 2003, pp. 389-400). Este juicio tiene lugar “en un momento en el que los políticos en quienes los oponentes del fascismo han puesto sus esperanzas están postrados y confirman su derrota traicionando su propia causa” (Witte, 1997, p. 200). Si bien este juicio está aparentemente dirigido a los socialdemócratas, su verdadera virulencia está reservada para los comunistas. Condena específicamente “el concepto marxista vulgar de la naturaleza del trabajo” (Benjamin, 2003, p. 393). Benjamin afirma que el marxismo solo reconoce el progreso en el dominio de la naturaleza, no el retroceso de la sociedad que ya muestra en las características tecnocráticas que luego emergen en el fascismo. Entre ellas se encuentra una concepción de la naturaleza que difiere ominosamente de la defendida por los utópicos socialistas antes de la revolución de 1848. La nueva concepción del trabajo equivale a la explotación de la naturaleza, que, con ingenua complacencia, se contrasta con la explotación del proletariado (Benjamín, 2003, p. 393).

Este punto ciego moral para Benjamin no es el resultado de una anomalía del desarrollo que surge de la aplicación del marxismo a un comunismo práctico, sino más bien un síntoma de una aporía en el corazón del concepto de progreso y su uso privilegiado como concepto por el Partido Comunista que le permite tomar medidas decisivas hasta el punto de unir fuerzas con el fascismo para administrar el asesinato, prevalecer sobre la naturaleza y al mismo tiempo regresar a la táctica de la fuerza bruta para controlar a su población. Es esta característica del progreso

exigida por las formas modernas de gobierno la que convierte al ciudadano común en un grotesco juego de la naturaleza. En este momento de la historia, el hombre, como especie, es perseguido y mantenido cautivo de maneras cada vez más complejas, sutiles y cómplices por los poderes fácticos que lo han cultivado meticulosamente. Se le promete su propia monarquía, su propia libertad soberana, aunque a un cierto precio. El precio es el control de su movimiento y la valoración de su propia vida.

Residente alienado

Habitando este medio grotesco está el ciudadano, una red de comunicaciones ambulante, un portador de los contaminantes de la propaganda, un recipiente para las colonizaciones internas, que probablemente se conviertan en masas, una de las cuales se manifiesta como el cuerpo canceroso del protofascismo. Lo que en la lengua vernácula popular de la París de 1848 se llamaba *citoyen*, tiene un tipo de función similar a la camisa marrón fascista, aquellas masas consideradas dignas de actuar al frente de la revolución. Desde el momento de sus inicios, *le citoyen* comenzó a emerger como una figura cada vez más anexionada, con su persona compartimentada tanto desde fuera como desde dentro. Su anexión reflejó la de la propia París, que “desde la Revolución Francesa” había sido rehecha desde cero para incluir “una extensa red de controles” capaz de “apretar cada vez más la vida burguesa” (Benjamin, 2003, p. 26). A lo largo del siglo siguiente, el gobierno francés hizo un esfuerzo extraordinario “para establecer una red múltiple de registros”, que prácticamente no permitió a ningún ciudadano escapar de su control administrativo (Benjamin, 2003, p. 26).

Parece que Baudelaire fue *estimulado*, para usar la frase de Benjamin, por el potencial de masa reprimido en la situación del *citoyen*, llevando su lógica hasta proporciones

extremas, hasta el punto de que “reconoció la multitud de personas en ellos y quería ser carne de su carne” (Benjamin, 2003, p. 39). “Laicismo, progreso y democracia estaban inscritos en la pancarta que ondeaba sobre sus cabezas. Esta pancarta transfiguró la existencia masiva. Era el dosel del umbral que separaba al individuo de la multitud” (Benjamin, 2003, p. 39). Baudelaire se prefiguraba a sí mismo como el héroe que guardaba este umbral, separando al individuo de la multitud y, al mismo tiempo, buscaba proporcionar refugio mediante la comprensión de los límites de las dos formas. Benjamin (2003) nos dice: “Baudelaire se divorció de la multitud como héroe” (p. 39). Lo que no menciona explícitamente es el matrimonio que precedió a este arreglo, en el que primero es necesario cortejar a la muerte misma. Es a través de este esfuerzo, esta apuesta de la propia fuerza personal contra una fuerza muchas veces mayor que ella misma, lo que hace que sea tan convincente para una sociedad tomar la decisión de disciplinarse o, alternativamente, arriesgarse a la aniquilación.

Si el apego de Baudelaire al *citoyen* nos parece un poco esquizofrénico como audiencia posmoderna, es útil consultar la noción de Deleuze de lo *dividual*, es decir, el individuo dividido en distritos desde dentro para lograr una mejor comprensión (Deleuze, 1992, p. 3). En el modelo de individuación de Baudelaire, esto significaba que el individuo quedaba constantemente encerrado en un entorno u otro. Foucault, en su trabajo sobre las sociedades disciplinarias, traza esta trayectoria de encierro comenzando por la familia, luego la escuela, luego el cuartel, la fábrica, el hospital e incluso la prisión (Deleuze, 1992, p. 3). Deleuze sugiere que este cercamiento sistemático de los individuos es “obrado por Napoleón” (Deleuze, 1992, p. 3). Napoleón III también impulsó la haussmannización, o la demolición de la antigua París para construir amplios bulevares. Esto permite que se desarrolle una nueva cultura callejera, de

los desempleados, los indigentes y la baja *bohème*. Su presente se materializará más tarde en una cultura de lucha callejera conocida como las barricadas, que llegó a su fin con la caída de la Comuna de París:

Al final de la Comuna, el proletariado se abrió paso a tientas detrás de las barricadas, como un animal mortalmente herido se retira a su guarida. El hecho de que los trabajadores que se habían entrenado en la lucha en barricadas no favorecieran la batalla abierta... fue en parte algo culpable de la derrota. Estos trabajadores preferían luchar en sus propios cuarteles que un encuentro en campo abierto... y si era necesario, preferían morir detrás de una barricada construida con piedras de una calle de París (Benjamin, 2003, p. 6).

Sin embargo, la barricada había fomentado a un individuo, el "dividual", que según Deleuze no debía emerger hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el luchador callejero de Baudelaire logra esto a mediados del siglo XIX, al establecer una red fluida y continua de identificaciones. Esto tiene lugar tanto dentro como fuera de él mismo, a través del comercio con individuos como la prostituta, el adicto y el jugador, el soldado desempleado, todos los cuales operan fuera de las economías productivas de segmentación y centralización, claves para encerrar a los individuos bajo un régimen disciplinario de poder.

Baudelaire ha aprendido a combinar estas industrias, ya que, según Benjamin, cada vez más "la multitud no es solo el nuevo asilo de forajidos, sino también el último narcótico para los abandonados" (Benjamin, 2003, p. 31). Allí Baudelaire es capaz de reconocer la multitud que hay dentro de ellos, porque él también participa en esta red subterránea de identificaciones y uniones, a través de *la empatía con ellos*... Benjamin observa (2003): "la empatía es la naturaleza de la intoxicación a la que el *flâneur* se abandona en

la multitud" (Benjamin, 2003, p. 31). Para él, desear ser "la carne de su carne" implica una comprensión superior del papel que desempeña la fluidez en la revolución. Para Baudelaire, el poeta existe como figura revolucionaria en la medida en que "goza del incomparable privilegio de ser él mismo y alguien más, como mejor le parezca. Como un alma errante en busca de un cuerpo, entra en otro cuerpo cuando lo desea" (Benjamin, 2003, p. 32). El fascismo comparte ese privilegio como un microagujero negro que va al centro de un individuo y establece su propia red de comunicaciones con otros, una red que opera misteriosamente como "un alma errante en busca de un cuerpo" que se extiende de manera encubierta a través de una sociedad (Deleuze & Guattari, 1987, p. 236). Sin embargo, para lograrlo debe manipular ciertas economías propias, a saber, el interés privado.

Victor Hugo, contemporáneo y compatriota de Baudelaire, creía que la multitud ocultaba "algo monstruoso: la concentración de personas privadas como tales por el accidente de sus intereses privados" (Benjamin, 2003, p. 36). Benjamin (2003) luego relaciona esta creencia con el estado totalitario:

Pero si estas concentraciones se vuelven evidentes —y los estados totalitarios se encargan de ello haciendo que la concentración de sus clientes sea permanente y obligatoria para todos sus propósitos— su carácter híbrido se manifiesta claramente, y particularmente a aquellos que están involucrados. Racionalizan el accidente de la economía de mercado que los une de esta manera como un *destino* en el que *la raza* se vuelve a unir. Al hacerlo, dan rienda suelta al instinto gregario y a la acción reflexiva (Benjamin, 2003, pp. 36-37).

Esta hibridación es lo que permite que el fascismo a nivel molecular se propague a través del cuerpo de la multitud, actuando como un cáncer, en la proliferación de

células de totalitarismo ya presentes en todas las asambleas parlamentarias en un destino para la nación, donde lo nacional se refleja en cada ciudadano (Deleuze y Guattari, 1986, p. 236). Para el fascismo “todos los cuerpos están abiertos”, sin embargo “si ciertos cuerpos parecen cerrados” a su influencia, entonces, al menos inicialmente, “no vale la pena inspeccionarlos” (Benjamin, 2003, p. 39). Esta formulación se aplica originalmente al ámbito del poeta lírico de Baudelaire. Cuando se aplica posteriormente al fascismo, el cuadro se vuelve realmente monstruoso. El potencial de invasión es constante, y aquellos que no están infiltrados, de hecho, se convierten en víctimas eventuales, en primer lugar, del no reconocimiento y, en segundo lugar, de la sobreexposición como aberraciones a la masa. La elección de Baudelaire de “separarse de la multitud como héroe”, elegir colocarse en tal desunión hacia la multitud significó que efectivamente estaba eligiendo mantener una posición suicida (Benjamin, 2003, p. 39). Para él, era el único movimiento contrarreactivo que les quedaba a “las *multitudes maladvies* en las ciudades en tiempos reaccionarios” (Benjamin, 2003, p. 46). Esto llega en un momento en que el suicidio se volvió familiar para las masas trabajadoras.

Sin embargo, según los hallazgos de Benjamin, todas las clases sociales experimentaron una tendencia al suicidio en esta época. De ahí que concluyera que “el suicidio fue el logro del modernismo en el ámbito de las pasiones” (Benjamin, 2003, p. 45). Curiosamente, Benjamin apoya esta afirmación con una nota a pie de página tomada de Nietzsche, a quien se le cita diciendo: “no se puede condenar lo suficiente al cristianismo, porque devaluó el valor de un... gran movimiento nihilista de purga que pudo haber estado en movimiento, siempre oponiéndose a la acción del nihilismo, el suicidio” (Benjamin, 2003, p. 84, n205). Por supuesto, el suicidio experimentaría otra era de moda en la

Alemania nazi, en la que se presenta en varios discursos nazis “no como castigo sino como la gloria suprema de la muerte de otros” (Deleuze y Guattari, 1987, p. 254). Aquí es importante señalar un tipo de heroísmo que se había asociado con la muerte en la época de Baudelaire y que luego encuentra eco en esta retórica. Este tipo de pensamiento está también ligado al pensamiento nietzscheano, en la medida en que vincula una voluntad de poder con un “modernismo que debe ser tomado bajo el signo del suicidio, acto que sella una voluntad heroica que no hace concesiones a una mentalidad hostil hacia esta voluntad” (Benjamin, 2003, p. 45). En él se pueden interpretar las palabras de Nietzsche de que una voluntad de poder es también una voluntad de muerte, llevando la acción suprema del nihilismo a sus fines más terribles en la propia muerte.

Mientras tanto, la crisis social en los países del antiguo Imperio austrohúngaro la sentían personalmente todos sus ciudadanos. En ese momento el suicidio estaba adquiriendo sus propias formaciones sociales en la comunidad judía de Viena. En la posdata de una carta escrita en 1939 a Adorno, Benjamin escribe:

Escuche esto: la junta de gas de Viena ha dejado de suministrar gas a los judíos. El consumo de gas supuso pérdidas para la empresa gasista, ya que fueron precisamente los mayores usuarios los que no pagaron sus facturas. Los judíos utilizaban el gas principalmente con el propósito de suicidarse (Benjamin, 1994, p. 609).

Irónicamente, también hay cierto grado de heroísmo en este tipo de suicidio, en la medida en que registra una protesta contra la cruel convergencia de una economía nacional en quiebra con la expiración de su ciudadanía. Se puede obtener heroísmo de esta circunstancia en la medida en que uno elige perecer, en lugar de que le impongan la voluntad de los demás hacia su desaparición. En este caso, suicidarse es la alternativa a tener que pagar para fomentar

una economía de muerte que está en aumento, una economía que eventualmente llegará a usted. Pocos creían que el régimen nazi duraría poco y aún menos tenían la esperanza de que alguno de los grupos a los que apuntaba sobreviviera para ver su fin. Sobrevivir era hacerse excepcional, y vivir ese estatus excepcional era como convertirse en una oveja solitaria en una manada de lobos. Uno está casi muerto. Todo lo anterior a esa realidad es vivir como muerto en tiempo prestado. Los muertos vivientes, los heridos ambulantes. Muchos se suicidaron simplemente porque no querían ser una excepción a la regla, estar aislados de su destino y del destino de los demás.

Este tipo de impulso suicida surge por primera vez en la sociedad parisina de la segunda mitad del siglo XIX, “no como una resignación” en respuesta a los males sociales de la época, sino más bien como una interpretación privada de la “pasión heroica” constitutiva de la época (Wohlfarth, 1997, p. 75). Se albergaba en los derechos del ciudadano a ejercer sus derechos estatutarios. Esta noción de ciudadanía equivalía efectivamente a la muerte, o al menos en el potencial de matarse *heroicamente* uno mismo —y otros, si fuera necesario, *en masse* para el Estado—, dio como resultado el ideal de un ser heroico sobre la muerte ofrecido a todos los alemanes unos noventa años después en la retórica nazi. La pregunta sigue siendo: ¿En qué condiciones estos términos, heroísmo y suicidio, se vinculan en sus respectivas sociedades? Para Benjamin, este ideal de la muerte como acto heroico y de autor es la “materia prima” que se ha “depositado en esos mismos estratos que resultan ser los cimientos del modernismo” (Wohlfarth, 1997, p. 76).

Aunque no se afirma claramente, Benjamin da a entender que la materia prima para el suicidio aparentemente surgió de una distribución más amplia de materiales impresos, ya sea en forma de folletos, series de periódicos o

novelas. Sin embargo, esta distribución de la imagen de lo heroico junto con el acto del suicidio circuló principalmente, si no fundada, a través de una empresa poética. De hecho, es el propio Baudelaire quien comentará: “La mayoría de los escritores que se han ocupado de temas verdaderamente modernos se han contentado con los temas oficiales y certificados, con nuestras victorias y nuestro heroísmo político” que, por supuesto, incluye el fervor por morir si debe ser por el bien de la ideología (Wohlfarth, 1997, p. 78). Baudelaire se refiere a estas personas, incluido él mismo, como “heroicas de otra manera” que, por supuesto, era incitar a utilizar el suicidio como medio para “abjurar de la virtud y la ley” y “terminar el *contract social* para siempre” (Benjamin, 2003, p. 47). Por supuesto, esto es lo que sucede en la Alemania nazi, donde según Virilio el propio Estado se volvió suicida, cuando:

la máquina de guerra se apodera del Estado, y cuyo flujo de guerra absoluta tiene como único resultado el suicidio del propio Estado. La máquina de guerra entonces toma el control con nada más que la guerra como objetivo hasta que finalmente prefiere aniquilar a sus propios servidores antes que detener la destrucción (Deleuze y Guattari, 1987, p. 255).

Una vez más, todo esto comienza en el nivel de la conversación, el rechazo de la charla ociosa, a partir de la cual se construye en última instancia el tema heroico. Quienes inician la conversación en la época de Baudelaire son *conspirateurs de profession*. Marx da la siguiente descripción de ellos:

La única condición para la revolución es para ellos la organización adecuada de su conspiración... Adoptan inventos que se supone que obran milagros revolucionarios: bombas incendiarias, máquinas destructoras con efectos mágicos, motines que son tanto más milagrosos y sorprendentes cuanto menos racionales son sus fundamentos. Al

ocuparse de tales proyectos, no tienen otro objetivo que el inmediato de derrocar al gobierno existente, y desprecian profundamente la ilustración más teórica de los obreros en cuanto a sus intereses de clase. De ahí su ira, no proletaria sino plebeya, contra los *habits noir* —abrigo negro—, gente más o menos educada que representa ese lado del movimiento y de la que nunca podrán independizarse por completo, ya que son los representantes oficiales del partido (Benjamín, 2003, p. 4).

La caracterización que hace Marx del conspirador profesional de la década de 1850 se ajustará a la apariencia de las primeras filas de los camisas pardas alemanes y de los camisas negras italianos en los albores de las campañas fascistas del siglo XX. Benjamin se apresura a agregar a esta descripción que “las ideas políticas de Baudelaire no van fundamentalmente más allá de las de los conspiradores profesionales”, lo que crea una curiosa alineación entre su territorio retórico y el del protofascismo (Benjamin, 2003, p. 5). Benjamin nos ayuda en esta zonificación de la postura retórica de Baudelaire cuando sugiere que la posición de Baudelaire:

podría haber sido entendida en el sentido del pasaje final de una nota que ha llegado junto con los bocetos de Bélgica... [con lo cual escribe] “Digo ¡Viva la revolución!, como diría yo: ¡Viva la destrucción!, ¡Viva la penitencia! ¡Viva el castigo! ¡Viva la muerte! Sería feliz no solo como víctima; no me desagradaría ser también el verdugo, para sentir la revolución por ambos lados (Benjamin, 2003, p. 5).

A partir de estas notas es plausible concluir que Baudelaire fue culpable de difundir dicha propaganda —por la muerte de otros y de él mismo— en los años posteriores a la Monarquía de Julio de 1845.

En la novela *Mephisto*, de Klaus Mann, se describe un tipo similar de complicidad con los regímenes para difundir el heroísmo de la muerte, esta vez utilizando “muestras

de discursos y conversaciones nazis completamente comunes” para transmitir esta manía por la muerte. Algo de esto suena extrañamente a un pasaje de la propia correspondencia de Baudelaire:

El heroísmo es algo que estaba siendo descartado de nuestras vidas... En realidad, no estamos avanzando, y estamos tambaleándonos, conmocionados. Nuestro amado *Führer* nos está arrastrando hacia las sombras de la oscuridad y la nada eterna. ¿Cómo podemos nosotros, los poetas, que tenemos una especial afinidad por la oscuridad y las profundidades, no admirarlo?... Fuegos ardiendo en el horizonte; ríos de sangre en las calles; ¡Y el baile frenético de los supervivientes, de los que aún se salvan, alrededor de los cuerpos de los muertos! (Deleuze & Guattari, 1987, p. 254).

Este tipo de discursos siempre parecen contener “el repugnante grito ‘¡Viva la muerte!’” como su crescendo (Deleuze & Guattari, 1987, p. 254). De hecho, este es el punto culminante de Baudelaire en esa carta a su madre citada anteriormente. No debería sorprendernos que Baudelaire haya elegido a su madre como corresponsal en estos asuntos. Tanto en los regímenes fascistas italianos como en los alemanes existían escuadrones de la muerte de mujeres. Además, hubo muchas exhibiciones públicas de viudas y madres de luto (Deleuze & Guattari, 1987, p. 595, n32). En efecto, cuando hablamos de impulso suicida, hablamos también de un acto que premedita un duelo comunitario. Una comunidad así se organiza en torno al ardor por la muerte inaugurado por el modernismo. Esto afecta a la moda en la medida en que está diseñada para reflejar la mentalidad pública del momento. Fue Baudelaire el primero en trazar el advenimiento de una intersección entre la moda y el duelo que tuvo lugar después de la Monarquía de julio de 1845, cuando los colores negro y gris comenzaron a predominar en la ropa masculina. En 1846 escribió:

Con respecto al atractivo, la apariencia de nuestro héroe moderno, ¿no tiene una belleza y un encanto propios?... ¿No es esta la atracción que necesita nuestra época, sufriendo, y vestida hasta sus delgados y estrechos hombros negros con el símbolo del luto constante? El traje negro y la levita no solo tienen su belleza política como expresión de la igualdad general, sino que también tienen su belleza poética como expresión de la mentalidad pública: una inmensa procesión de funerarios; funerarios políticos, funerarios amorosos, funerarios burgueses. Todos observamos algún tipo de funeral. La librea invariable de la desesperanza es prueba de la igualdad... ¿Y los pliegues de la tela, que hacen muecas y se envuelven en la carne mortificada como serpientes, no tienen su encanto secreto? (Benjamín, 2003, p. 46).

Benjamin sigue esto con una comparación con la actitud del demócrata del sur de Alemania Friedrich Theodor Vischer, “quien quince años después escribió una crítica de la moda masculina en la que llegó a ideas similares a las de Baudelaire” (Benjamin, 2003, p. 46). Benjamin señala que, a pesar de las similitudes con Vischer, hay un énfasis diferente: “lo que proporciona un matiz al oscuro prospecto del modernismo en Baudelaire es un argumento brillante en la lucha política de Vischer” (Benjamin, 2003, p. 46). Al contemplar la reacción que prevaleció desde 1850, Vischer escribe: “mostrar la verdadera cara de uno se considera ridículo, estar esbelto se considera infantil. Entonces, ¿cómo podría la ropa evitar ser coloridamente holgada y ajustada al mismo tiempo?” (Benjamín, 2003, p. 46). El cómo de Vischer configura una extraña intersección con otro escrito de Benjamin con resultados reveladores. En *Para una crítica de la violencia*, Benjamin cita al Parlamento alemán, hombres que ciertamente habrían caído en la categoría de apariencia descrita por Vischer bajo el actual régimen bismarckiano, como “carecientes de la sensación de que una ley que ejerce violencia está representada por ellos mismos” (Benjamin, 1996, p. 245). Esta falta de percepción de su

propio potencial violento parece deberse a un desdén general entre este tipo de hombres por mostrar sus “verdaderos colores”. De hecho, estos trajes tienen tanto que ver con el ocultamiento y la desviación brillante, como con la apariencia de hombres en posiciones poderosas.

Benjamin supone además que no es de extrañar que no puedan lograr decretos dignos de esta violencia, sino cultivar en el compromiso una manera supuestamente no violenta de abordar los asuntos políticos. Sin embargo, esto sigue siendo un producto situado dentro de la mentalidad de la violencia, por mucho que pueda desdeñar toda violencia abierta, porque el esfuerzo por lograr un compromiso no está motivado internamente, sino desde fuera por los esfuerzos opuestos, porque ningún compromiso, por más libremente aceptado que sea, es concebible sin un carácter compulsivo, “sería mejor de lo contrario, es el sentimiento subyacente de cada compromiso” (Benjamin, 1996, p. 244).

Este comentario final se atribuye a Ernest Jünger, quien por supuesto era un conocido defensor del fascismo. También sería uno de los primeros partidarios de dejar de lado a los trabajadores estatales en su triste y anticuada atracción tras la Primera Guerra Mundial y sus pérdidas. Con el tiempo, llegará a favorecer la precisión militarista del uniforme nazi, usado por quienes están en las filas de esa organización política *superior*. De hecho, incluso en 1921 parecía evidente que el compromiso pendía del parlamentario como un conjunto de ropa que no le quedaba bien y que no podía evitar ser “incolora, holgada y ajustada al mismo tiempo” (Benjamin, 2003, p. 46). Pronto tendría que ser reemplazado por un nuevo diseño con visión de futuro, uno que no hiciera concesiones a la hora de mostrar sus violentos cimientos firmemente asentados sobre los hombros del hombre común.

En su *Charla radiofónica sobre Brecht*, Benjamin habla de la mentalidad de Brecht de la pobreza que se ajusta al cuerpo del ciudadano moderno (Benjamin, 1980, p. 95). Brecht define la pobreza de una manera verdaderamente baudelaireana, a través de una lógica de la modernidad que dicta que “el Estado debe ser rico pero muchos deben ser pobres, al Estado se le debe permitir hacer mucho, pero al hombre se le debe permitir solo un poco” (Benjamin, 1980, p. 95). Benjamin, “para decirlo lo más brevemente posible”, categoriza la condición resultante como “la pobreza fisiológica y económica de un hombre en la era de las máquinas” (Benjamin, 1980, p. 95). Esta es la condición de Baudelaire, el poeta lírico de la época del alto capitalismo. Además, esta es la condición que Brecht experimentó de manera muy similar como dramaturgo lírico en la época del alto modernismo. Brecht, al igual que Baudelaire antes que él, viste una pobreza tan característica como “una especie de uniforme [profesional] muy adecuado para otorgar un alto rango a cualquiera que lo use conscientemente” (Benjamin, 1980, p. 95). Sin embargo, este rango también va acompañado de un poco de rabia de clase. Brecht grita que los nazis lo han *proletarizado*, lo que suena como un profundo eco del lamento de Baudelaire de que Luis Napoleón lo despolitizó (Benjamin *et al*, 1994, p. 98). Para cada hombre, respectivamente, la indignación proviene del régimen que llega al poder en contra de su voluntad personal para luego agregarles un insulto adicional al imponerles una literalización de su retórica política. Están condenados a vivir los fines de sus dictadores políticos figurativos. Quien clame por la despolitización sufrirá como despolitizado, quien clame por la proletarización sufrirá como proletarizado. Peor aún, sufrirán cuando alguien silenciado por la mano de su propio discurso político se vuelve contra ellos. Parafraseando al propio Brecht, “esta es una época que se impone a sí misma” (Benjamin, 1999, p. 443).

Benjamín estaba destinado a compartir el destino de su época. Sin embargo, como lo ve Irving Wohlfarth (1997):

A riesgo de darle demasiado sentido a su suicidio, y solo en la medida en que Benjamin tuvo alguna opción en el asunto, uno podría conjeturar que murió porque no quería ser una excepción a la regla, y en eso su muerte fue realmente excepcional (p. 69).

Lo que es excepcional es que Benjamin ya se consideraba hombre muerto ya en 1931. Adorno observó que Benjamin hablaba “como un hombre muerto”; una cierta falta de inmediatez y de corporalidad fue el *terrible precio* que pagó por ideas que de otro modo no conocido por los vivos (Wohlfarth, 1997, p. 79). De hecho, ya en 1931 describió su situación como la de un naufrago que sube a la cima de un mástil desmoronado, desde donde tiene la posibilidad de enviar una señal de auxilio. Incluso en 1938, siguió negándose a abandonar su base de operaciones en el exilio en París, afirmando en una carta a Adorno que “todavía hay posiciones que defender” (Wohlfarth, 1997, p. 78).

De hecho, en la colección de cartas de Benjamin de la era romántica alemana, *Deutsche Menschen*, las cartas incluidas están escritas entre 1783 y 1883, un período que abarca el ascenso y la decadencia del humanismo alemán, un período que, además, algunos dirían que está muy adelantado al crisis del fascismo alemán y, sin embargo, Benjamin diría que representan “la apertura de una era en la que la burguesía solo puede mantener sus posiciones, y no el espíritu con el que las había conquistado” (Wohlfarth, 1997, p. 51). Benjamin había intentado restablecer el espíritu de este proyecto humanista alemán cuando caracterizó la tarea del *Deutsche Menschen* como la de “salvar algunas muestras de humanidad genuina de tiempos antediluvianos” (Wohlfarth, 1997, p. 53). De hecho, se refiere al proyecto como “un arca construida según el modelo judío”, que podría sobrevivir cuando “la inundación fascista

comenzara a aumentar” (Wohlfarth, 1997, p. 53). No puede haber vacilación en la puesta en escena de tal empresa, porque como explica Benjamin en *Central Park*, “a la imagen de ‘rescate’ pertenece la comprensión firme y aparentemente brutal” (Benjamin, 2003, p. 179). Al decidir embarcarnos en tal misión también debemos estar preparados para “explorar la cuestión de hasta qué punto los extremos que deben abarcarse dentro de la redención son los de lo ‘demasiado temprano’ y lo ‘demasiado tarde’” (Benjamín, 2003, p. 185).

En última instancia, lo que Benjamin nos pide que hagamos en términos de heroísmo colectivo no es una cuestión de librar una batalla por la libertad contra la sumisión, sino solo una cuestión de una línea de escape, o más bien de una simple *salida* “de derecha, de izquierda o en cualquier dirección siempre que sea lo menos significativo posible” (Deleuze & Guattari, 1986, p. 6). La cuestión que debemos afrontar al lidiar con los sistemas políticos del capitalismo, el comunismo o el fascismo “no es la de ser libres, sino la de encontrar una salida o incluso una entrada, otro lado, un pasillo, una adyacencia” para que podamos finalmente entender la civilización como “un procedimiento, proceso y forma” moldeados por nuestros deseos como sociedad (Deleuze & Guattari 1986, pp. 7-8). Adoptar esta comprensión de la civilización, para Benjamin, sigue siendo el único recurso que queda abierto para que la humanidad se redima de la amenaza de aniquilación y permita que la coyuntura estancada de su pasado destructivo ceda final y verdaderamente.

Referencias

- Benjamin, W. (1980). A Radio Talk on Brecht. *New Left Review*, 123, 92-96.
- Benjamin, W. (1996). *Selected Writings I*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002a). *Selected Writings III*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002b). *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2003). *Selected Writings IV*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2006). *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W., et al. (1994). *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. University of Chicago Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1986). *Kafka: Towards a Minor Literature*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1992). Postscript on the Societies of Control. *October*, 59, 3-7.
- Derrida, J. (2005). *Rogues*. Stanford University Press.
- Jackson, M. (2007). In the Footsteps of Walter Benjamin. *Excursions*. Duke University Press.
- Missac, p. (1995). *Walter Benjamin's Passages*. MIT Press.
- Scholem, G. (2003). *The Story of a Friendship*. New York Review of Books Classics.
- Sontag, S. (1997). Introduction. Benjamin, W. *One Way Street and Other Writings*. Verso, 7-28.
- Taussig, T. (2002). *Walter Benjamin's Grave*. University of Chicago Press.
- Virilio, P. (1977). *Speed and Politics*. Semiotext(e).
- Witte, B. (1997). *Walter Benjamin. An Intellectual Biography*. Wayne State University Press.

- Wohlfarth, I. (1994). No-Man's Land: On Walter Benjamin's Destructive Character. Benjamin, A. (Ed.). *Walter Benjamin's Philosophy*. Routledge, 155-182.
- Wohlfarth, I. (1997). "Männer aus der Fremde": Walter Benjamin and the German-Jewish Paranassus. *New German Critique*, 70, 3-85.

Modernidad y experiencia

Algunos aportes críticos desde

Walter Benjamin

J. Sebastian David Giraldo
Universidad de Antioquia

I

Los siglos XX y XXI han sido momentos especialmente marcados por la aceleración tecnológica, la saturación de información y la creciente fragmentación de las relaciones humanas, por lo que la reflexión sobre la experiencia se vuelve un tema necesario. Walter Benjamin, uno de los pensadores más fascinantes de principios del siglo XX, ya había vislumbrado esta problemática en sus diferentes escritos y, en su tratamiento dialéctico de este concepto, vislumbra una “pobreza de experiencia” como consecuencia de las transformaciones radicales traídas por la modernidad. Para Benjamin, la experiencia no se reduce a la mera acumulación de vivencias individuales, sino que se entiende como un proceso colectivo y cultural, arraigado en la tradición, la memoria y la narración. Sin embargo, la guerra, el avance tecnológico y el capitalismo han fracturado esta forma de experiencia, dejando al ser humano moderno en un estado de alienación.

La modernidad ha transformado profundamente las condiciones de vida de los seres humanos. Benjamin identifica la pérdida de la experiencia y la considera central para la comprensión del tiempo, la memoria y la narrativa

colectiva. Esta pérdida no es solo una consecuencia de los cambios materiales introducidos por la modernidad, como la industrialización o el desarrollo de la técnica, sino también de procesos culturales que fragmentan la subjetividad y dificultan la transmisión del sentido histórico. La transición de una experiencia tradicional y acumulativa hacia una vivencia superficial e inmediata revela una ruptura en la forma en que los individuos se relacionan con el mundo y con los otros. Esta problemática es central en textos como en “El narrador”, donde Benjamin (2018) lamenta la desaparición de la figura del narrador tradicional, y en “Experiencia y pobreza”, donde se analiza cómo la modernidad genera un vacío de sentido y tradición. En estas obras, Benjamin también apunta hacia el papel ambiguo de la técnica: si bien ella contribuye a empobrecer la experiencia, también abre nuevas posibilidades para resignificarla.

El problema filosófico de la pérdida de la experiencia no solo es relevante en el contexto histórico de Benjamin —la crisis tras la Primera Guerra Mundial y la consolidación del capitalismo industrial—, sino también en el presente. En la contemporaneidad, marcada por la digitalización y la cultura de la inmediatez, se observan similitudes claras con el diagnóstico de Benjamin: la aceleración tecnológica (Rosa, 2016), la fragmentación de la memoria colectiva y la superficialización de las relaciones humanas parecen haber profundizado esta crisis. ¿Es posible aún hablar de experiencia auténtica en un contexto dominado por la inmediatez y la superficialidad? Dado lo anterior, aquí pretendo analizar cómo la modernidad contribuye a la pérdida de la experiencia desde la obra de Walter Benjamin y explorar las implicaciones filosóficas y sociales de este fenómeno. Pues insisto en que el empobrecimiento de la experiencia no se refiere solo a un diagnóstico del pasado, sino una problemática que sigue afectándonos en el presente.

II

Benjamin, aunque reconoce las problemáticas sociales derivadas de la modernidad, como la alienación, la reificación y la pérdida de tradición, también ve en ella un potencial emancipatorio. Benjamin no cae en una nostalgia simplista por el pasado, sino que busca identificar las contradicciones que pueden abrir nuevas posibilidades para la experiencia humana. En este sentido, su trabajo puede ser un intento de rescatar la riqueza sensorial y emotiva de la experiencia, así como de recuperar formas de memoria y conocimiento que permitan a los individuos construir un sentido crítico del mundo.

Benjamin aborda la experiencia no como un fenómeno meramente estético y temporalmente estático, sino como un proceso que se ve afectado por los cambios históricos, económicos y tecnológicos. En este sentido, su obra puede entenderse como una crítica a la forma en que la modernidad ha reconfigurado la experiencia humana, fragmentándola y reduciéndola a un mero conjunto de datos o vivencias superficiales.

Antes de abordar esta limitación de la experiencia, es importante aclarar que para Benjamin hay una diferencia clara en la forma de entender la experiencia, que, si bien va más allá de la contextualización en su momento histórico, en su diagnóstico es abordada de forma concreta. En su ensayo titulado "Experiencia", Benjamin (1993) hace alusión a este concepto en dos sentidos. Por una parte, tenemos el término *Erfahrung* que se refiere a una *experiencia auténtica acumulativa*, colectiva y profundamente arraigada en la tradición y la memoria; mientras que con el término *Erlebnis* se denota una *vivencia inmediata, fragmentaria e individual*. Esta distinción no es meramente terminológica, sino que refleja la forma en que los seres humanos se relacionan con el mundo y consigo mismos en la modernidad. Para

Benjamin, esta sociedad ha privilegiado la vivencia en detrimento de la experiencia, lo que ha llevado a una pérdida de la capacidad de los individuos para integrar sus vivencias en un marco narrativo coherente.

En su análisis en *Calle de dirección única*, Benjamin (2010a) vincula esta crisis de la experiencia con el *proceso de secularización y desencantamiento* del mundo, un tema que también fue central en la obra de pensadores como Marx y Lukács, quienes lo explicaron a partir del desarrollo del capitalismo. El sistema de mercado promueve una lógica individualista y pragmática que debilita los valores tradicionales, muchos de ellos de origen religioso, que antes garantizaban una visión armónica y estable de la vida personal y social. Sin embargo, a diferencia de estos autores, Benjamin no se limita a una explicación con una acentuación económica de este fenómeno. Benjamin (2009b) analiza esta secularización desde una perspectiva distinta, no enfocada en la causalidad económica, sino en cómo los fenómenos culturales expresan esta crisis. Como ejemplos de esto tenemos el paso de la narración tradicional a la novela por entregas, la fragmentación de la memoria entre lo consciente y lo involuntario, la oposición entre experiencia y vivencia, el impacto del *shock*, y la transformación del arte aurático hacia uno reproducible y exhibible (Molano Vega, 2013). Estos elementos reflejan las tensiones y contradicciones propias de la cultura moderna secular.

El concepto de experiencia en Benjamin se despliega en al menos tres direcciones complementarias (Molano Vega, 2013). Primero, apunta a rescatar la riqueza de lo sensorial, destacando su fuerza expresiva y emocional, capaz de ir más allá de la simple distinción entre sujeto y objeto. En segundo lugar, subraya el papel de la experiencia como una fuente de memoria y conocimiento, que permite a los individuos generar formas de comprensión más integradoras, conectando críticamente con las tradiciones y los

distintos saberes. Por último, Benjamin invita a una reflexión crítica sobre cómo las distintas formas de experiencia se han configurado a lo largo de la historia y cómo estas se entrelazan con relaciones de poder en constante tensión. No obstante, la problematización de Benjamin acerca de este concepto en cualquiera de sus consideraciones en el mundo moderno es en términos de *pobreza de experiencia* o *pérdida de la experiencia*.

Desde el inicio de “Experiencia”, Benjamin (1993) se refiere de manera crítica la actitud de los adultos hacia la experiencia. Los adultos, según él, usan la experiencia como una máscara que les permite justificar su cinismo y su falta de entusiasmo por la vida. Para ellos, la experiencia es algo que les ha enseñado que los ideales de la juventud son ilusorios y que la vida es esencialmente trivial y desconsoladora. Los adultos ven la juventud como un período de “dulce idiotez” que debe ser superado para alcanzar la “sobriedad” de la vida adulta. Esta visión de la experiencia como algo que despoja a la vida de su sentido y grandeza es, para Benjamin, una forma de pobreza de la experiencia. Adicionalmente, los adultos han convertido la experiencia en una rutina que les impide ver más allá de lo inmediato y lo cotidiano. Para ellos, la experiencia no es un proceso de descubrimiento o de búsqueda de sentido, sino una acumulación de eventos que confirman su desencanto y su falta de esperanza. Esta forma de experiencia está ligada a la trivialidad y a la desilusión, y es vista como algo que empobrece la vida en lugar de enriquecerla.

Nuestro autor no solo describe este fenómeno en relación con los momentos o etapas del ciclo vital, sino que lo sitúa en el corazón de su crítica a la modernidad, mostrando cómo la industrialización, la técnica y el capitalismo han transformado radicalmente las condiciones de vida humana, fracturando las estructuras tradicionales que permitían la transmisión de la experiencia. Un ejemplo clave

de su análisis se encuentra en el ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire” de 1939. En este texto, Benjamin (2018) desarrolla su teoría sobre la pérdida de la experiencia, apoyándose en autores como Bergson, Freud y Proust. Plantea que, en la modernidad, la memoria se ha fragmentado en memoria voluntaria e involuntaria, lo que refleja cómo la percepción sensorial ha sido limitada y subordinada a una conciencia individualista, racionalizada y pragmática. Para Benjamin, la riqueza de lo perceptivo, lo que podríamos llamar la singularidad estética de los fenómenos, queda relegada frente a la información, la instrumentalización y la abstracción conceptual. Este diagnóstico sobre la memoria moderna está directamente ligado a su análisis de la decadencia de la experiencia, una conexión que, en Benjamin, se remonta incluso a sus reflexiones sobre la infancia.

Ahora bien, en su ensayo “Experiencia y pobreza”, Benjamin (2018) hace alusión a esta problemática mediante la expresión “pobreza de experiencia”, la cual es una consecuencia directa de las transformaciones traídas por la modernidad. La guerra, en particular, actúa como un catalizador de esta fractura. Benjamin describe cómo la Primera Guerra Mundial no solo destruyó ciudades y vidas, sino que también quebró las estructuras culturales y sociales que sostenían la experiencia colectiva. Benjamin (2018) expresa lo siguiente:

una generación que había ido a la escuela el tranvía tirado por caballos encontró, de golpe, indefensa de un paisaje en el que todo había cambiado menos las nubes y cuyo centro, en un campo de fuerzas martilleado por las explosiones e inundado por ríos de destrucción, estaba el individuo y frágil cuerpo humano (p. 96).

Este fragmento ilustra cómo la modernidad ha desarraigado al ser humano de su entorno tradicional, dejándolo en un estado de vulnerabilidad y pérdida de sentido. La

experiencia, en este contexto, ya no puede ser transmitida de generación en generación, sino que se fragmenta en vivencias aisladas y carentes de profundidad. Esto lo podemos hallar incluso desde el mismo inicio del ensayo mencionado, donde comienza con una observación fundamental sobre la crisis en la transmisión de la experiencia entre generaciones. Utiliza la fábula de un anciano que, antes de morir, dice a sus hijos que hay un tesoro enterrado en la viña. Aunque los hijos no encuentran oro, descubren que el verdadero tesoro era la lección sobre el valor del trabajo. Esta historia ejemplifica cómo, en las sociedades premodernas, la experiencia se transmitía como un legado, cargado de significado y utilidad práctica. Benjamin señala que, en el pasado, la experiencia se compartía de forma *oral* y *directa*, a través de proverbios, cuentos y narraciones. Era un conocimiento encarnado en la vida cotidiana, profundamente vinculado a la memoria colectiva. Esta forma de transmisión estaba asociada a la autoridad de la edad y la tradición, creando un vínculo intergeneracional fuerte.

Sin embargo, en la modernidad, esta cadena de transmisión se ha roto. La frase “Te falta experiencia”, que antes era un consejo sabio, pierde su sentido en una sociedad donde los eventos suceden a una velocidad vertiginosa y la experiencia del pasado ya no parece aplicable al presente. La Primera Guerra Mundial —el evento más atroz para el contexto de escritura del ensayo— es el ejemplo más claro de esta ruptura: una generación que vivió uno de los conflictos más agudos de la historia regresó del campo de batalla no enriquecida, sino *empobrecida* en términos de experiencias comunicables.

Este punto es crucial: la experiencia ya no tiene un valor intrínseco porque el mundo ha cambiado de forma tan radical que las lecciones del pasado ya no se ajustan a la realidad contemporánea. La guerra, la inflación, la tiranía y el hambre no solo destruyeron vidas, sino también la

capacidad de narrar y encontrar sentido en esas vivencias. Las personas volvían de estos eventos mudas, incapaces de traducir su dolor y sus vivencias en relatos significativos para los demás.

Esta pérdida de la experiencia no se refleja únicamente en la falta de vivencias, sino la incapacidad de darles un significado profundo y compartido. El empobrecimiento de la experiencia tiene consecuencias tanto individuales como colectivas: a nivel individual, genera alienación y desorientación; a nivel colectivo, dificulta la transmisión de saberes y la construcción de narrativas compartidas. La modernidad, en este sentido, no solo transforma las condiciones materiales de vida, sino que también afecta la capacidad humana de dar sentido al mundo.

De acuerdo con Miriam Bratu Hansen, este declive está relacionado con la pérdida de la memoria como facultad que conecta el presente con el pasado, afectando nuestra capacidad para recordar tanto los sufrimientos pasados como los olvidados futuros: “el declive de la experiencia, ‘*Erfahrung*’, en el sentido enfático de Benjamin, es inseparable del de la memoria en cuanto facultad que conecta las percepciones sensibles del presente con aquellas del pasado” (Bratu Hansen, 2023, p. 105). La proliferación de estímulos en el trabajo taylorizado, el tráfico urbano y la guerra industrializada produce un adormecimiento del sensorio humano, reduciendo la capacidad de la memoria involuntaria o la *rememoración*.

Por su parte, la narración juega un papel central en la concepción benjaminiana de la experiencia. En “El narrador”, Benjamin profundiza en la relación entre la experiencia y la narración, mostrando cómo la pérdida de una implica la desaparición de la otra. La figura del narrador tradicional —el campesino, el marinero, el artesano, etc.—, que encarna la experiencia acumulada y compartida, ha

desaparecido en la modernidad, reemplazado por formas impersonales de comunicación, como la prensa y el cine. Benjamin (2018) afirma que “la experiencia que se transmite de boca a boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores” (p. 226). La pérdida de esta figura no es solo un cambio cultural, sino una ruptura en la transmisión de la memoria colectiva.

Sin narradores, la experiencia se vuelve efímera y superficial, reducida a la mera acumulación de datos y eventos sin conexión entre sí. Benjamin señala que, en la modernidad, las historias ya no se transmiten de generación en generación, como ya se ha mencionado, sino que son reemplazadas por información instantánea y descontextualizada. Esta transformación no solo afecta la manera en que recordamos el pasado, sino también cómo entendemos el presente y proyectamos el futuro.

III

El tratamiento de esta problemática de la experiencia en Benjamin no puede obviar su vinculación con el tiempo. Dado esto, la temporalidad es un aspecto fundamental en la concepción benjaminiana de la experiencia. Para Benjamin, la experiencia auténtica no puede darse sin un tiempo dedicado a la reflexión y la asimilación, algo que la modernidad, con su ritmo acelerado y su obsesión por lo nuevo, ha erosionado. Asimismo, en las “Tesis sobre el concepto de historia”, Benjamin (2010b) critica la noción de progreso lineal, que concibe el tiempo como una secuencia vacía y homogénea. Frente a esta visión, propone una comprensión del tiempo cargada de potencial revolucionario, donde la experiencia se vincula a la capacidad de interrumpir ese flujo temporal uniforme y rescatar momentos del pasado que contienen significados ocultos o reprimidos. Estos momentos, que Benjamin denomina *imágenes dialécticas*, no son simples recuerdos, sino destellos que

permiten reconectar con experiencias pasadas y propender hacia la construcción de proyectar nuevas posibilidades para el futuro.

Giorgio Agamben (2007) retoma y amplía esta idea de Benjamin. Según Agamben, la modernidad ha destruido la experiencia al separarla de su dimensión temporal. En la sociedad contemporánea, el tiempo se ha fragmentado y acelerado, reduciendo la experiencia a una serie de acontecimientos instantáneos e irrelevantes. Agamben argumenta que la recuperación de la experiencia requiere una redefinición de la relación entre el individuo y el tiempo histórico. Esto implica no solo rescatar el pasado, sino también reimaginar cómo el tiempo puede ser vivido y experimentado de manera más profunda y significativa.

Por otra parte, Benjamin (2009a) igualmente aborda esta problemática a través de su idea de la *dialéctica en suspenso*, que busca capturar aquellos momentos en los que el tiempo parece detenerse, permitiendo una conexión entre el pasado y el presente:

A la exposición corriente de la historia le importa mucho la constitución de una continuidad. Atribuye valor a aquellos elementos de lo que ha sido que ya han ingresado en una eficacia póstuma. Contrarios a ellos los sitios en que la tradición se interrumpe y, por lo tanto, sus puntas y escarpaduras, que obligan a detenerse a quien quiere pasar por sobre ellas (Benjamin, 2009a, p. 79).

Estos instantes de interrupción son de suma relevancia, ya que abren la posibilidad de una experiencia auténtica, en contraste con la superficialidad de la vivencia inmediata que domina la modernidad. Para Benjamin, la verdadera experiencia implica una relación dialéctica con el tiempo, donde lo pasado no es algo muerto, sino una fuerza viva que puede iluminar el presente y transformar el futuro.

En este sentido, la temporalidad en Benjamin no es lineal ni acumulativa, sino que se entiende como un campo de tensiones y posibilidades. La experiencia auténtica surge cuando se logra romper con el *continuum* del tiempo homogéneo y se rescatan aquellos fragmentos del pasado que contienen una carga utópica. Esto no significa evadir la modernidad, sino más bien confrontarla críticamente, reconociendo sus contradicciones y buscando en ellas las bases o elementos de partida para un futuro diferente.

IV

Por su parte, el papel de la técnica en la experiencia es uno de los temas más ambivalentes en el pensamiento de Benjamin. La técnica es vista como un factor que contribuye a la alienación y al empobrecimiento de la experiencia. En su célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, Benjamin (2003) analiza cómo la reproducción técnica transforma la percepción y la experiencia estética. Allí también describe cómo la técnica reemplaza las relaciones humanas con mediaciones mecánicas, despojando a la experiencia de su profundidad y singularidad. La reproducción técnica, al multiplicar y masificar las obras de arte, elimina su *aura*, es decir, aquella cualidad única que las vinculaba a un tiempo y un espacio específicos. Este proceso, según Benjamin, refleja una tendencia más amplia de la modernidad, donde la técnica instrumentaliza y cosifica la experiencia, reduciéndola a algo cuantificable y estandarizado.

Sin embargo, Benjamin no condena la técnica de manera absoluta, sino que reconoce su potencial tanto para empobrecer como para resignificar la experiencia. Reconoce que esta también abre nuevas posibilidades para la creación, la percepción y la crítica. En el mismo ensayo, analiza cómo la reproducción técnica puede transformar la experiencia estética, generando nuevas formas de percepción y

conciencia colectiva, además de abrir la posibilidad a una democratización del acercamiento al arte. Por ejemplo, en su análisis del cine, Benjamin argumenta que este medio, aunque es un producto de la cultura de masas, puede generar nuevas formas de entender el sensorio humano y la conciencia de las condiciones dadas (Bratu Hansen, 2023). El cine, con su capacidad para mostrar realidades alternativas, puede abrir espacios para la crítica y la imaginación.

Dice Benjamin (2003) que “el cine ha enriquecido nuestro mundo de lo significativo con métodos que pueden ilustrarse con los de la teoría freudiana” (p. 84), es decir, cosas que antes se desarrollaban meramente en la corriente de lo percibido, como un *lapsus*, ahora pueden ser aisladas y analizables. Agrega que “el cine ha tenido como consecuencia una profundización parecida de la percepción en toda la actitud del mundo de lo significativo, primero en lo que respecta a lo visual y últimamente a los otros” (Benjamin, 2003, p. 84). Por ejemplo, en su “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin (2018) introduce la noción de “inconsciente óptico”, el cual se refiere a la capacidad de la fotografía y el cine para revelar aspectos de la realidad que no son evidentes a simple vista y que pueden estar ocultos en el inconsciente: “la naturaleza que habla la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque, en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia, aparece un espacio elaborado inconscientemente” (Benjamin, 2018, p. 76).

Para Benjamin es fascinante la capacidad del cine para dar una representación de la realidad que se manifiesta más allá del ojo humano, dado que la cámara interviene:

Con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificarlo y minimizarlo. Solo gracias a ella, tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del

mismo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente (Benjamin, 2003, p. 86).

Aunque el cine es una forma de experiencia mediada técnicamente, Benjamin ve en él un potencial que ofrece modificaciones al aparato perceptivo. El montaje cinematográfico, con su capacidad para fragmentar y recomponer la realidad, puede desafiar las percepciones convencionales y abrir espacios para la reflexión.

Esta es una problemática ampliamente estudiada y actualizada con el paso de los años. Bratu Hansen (2019) en su exploración sobre el pensamiento de Benjamin, destaca que el cine representa un campo privilegiado donde se ponen en juego las tensiones entre la alienación provocada por la tecnología y su potencial emancipador. La experiencia cinematográfica reconfigura el sensorio humano, es decir, la manera en que los individuos perciben y procesan el mundo que los rodea. Bratu Hansen retoma este concepto y lo conecta con la idea de *inervación*¹, sugiriendo que el cine puede funcionar como una herramienta para deshacer la *anestesia* sensorial² provocada por la modernidad industrial.

En este sentido, el cine se convierte en un espacio donde la tecnología no solo distancia o aliena al sujeto, sino que también puede reactivar su capacidad de percepción y, por

¹ Uno de los aportes clave de Bratu Hansen es la revalorización del concepto de *inervación*, que Benjamin introduce en la segunda versión de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Aunque Benjamin lo abandonó en versiones posteriores, Bratu Hansen (2023) considera que este término es fundamental para entender cómo el cine puede actuar sobre los sentidos y el cuerpo humano. La *inervación* sugiere una imbricación entre tecnología y percepción sensorial que podría generar una nueva forma de colectividad y acción política, en contraste con la distracción pasiva que a menudo se asocia con los medios de masas.

² El adormecimiento que escinde la percepción momentánea de la experiencia, según Susan Buck-Morris (1993).

ende, de acción política. Este doble carácter del cine, como medio de alienación y de posibilidad emancipadora, es central en la lectura de Bratu Hansen. El cine ofrece la oportunidad de experimentar una forma de experiencia — *Erfahrung* — que contrasta con la vivencia superficial — *Erlebnis* — de la vida moderna, recuperando una dimensión de profundidad en la experiencia que Benjamin veía en peligro³.

Esta ambivalencia en la relación entre técnica y experiencia es central en el pensamiento de Benjamin. Por un lado, la técnica es un instrumento de dominación y alienación, que despoja a la experiencia de su profundidad y la somete a la lógica del capitalismo y la masificación. Por otro lado, la técnica también es un campo de posibilidades, que puede ser reapropiado y utilizado para fines críticos y emancipatorios. Esta ambigüedad en el papel de la técnica refleja la complejidad del pensamiento de Benjamin. Mientras que la modernidad ha empobrecido la experiencia, también ha creado nuevas herramientas que podrían permitir su recuperación. Benjamin no propone un regreso nostálgico al pasado, sino una reconfiguración crítica de las posibilidades que ofrece la técnica. En este sentido, su análisis de la pérdida de la experiencia no es solo una crítica, sino también una invitación a imaginar nuevas formas de experiencia en el contexto moderno.

Sin embargo, vale la pena mencionar, a propósito de lo anterior, algunas consideraciones de Theodor W. Adorno. Este autor comparte con Benjamin una preocupación por los efectos de la modernidad y la cultura de masas. Sin

³ Bratu Hansen ilustra estas ideas con ejemplos del cine contemporáneo, en particular del cine de Hong Kong y de producciones de Hollywood como *Face/Off* de John Woo. Estas películas no solo tematizan cuestiones de identidad y percepción, sino que también exploran cómo la tecnología puede transformar la experiencia humana de formas radicales. Véase Bratu Hansen (2023, pp. 102ss).

embargo, mientras Benjamin mantiene una postura ambivalente hacia la técnica — como ya hemos visto —, Adorno adopta una crítica más radical y pesimista. En *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno (2009), en su crítica a la *industria cultural*, amplían el diagnóstico de Benjamin sobre la pérdida de la experiencia al analizar cómo los productos culturales en la modernidad son estandarizados y mercantilizados. Mientras que Benjamin observa cómo la técnica transforma la percepción y elimina el aura de la obra de arte, Adorno y Horkheimer llevan esta idea un paso más allá, argumentando que la cultura misma se convierte en una extensión de la lógica capitalista. Así pues, la industria cultural produce un entretenimiento superficial que refuerza el *statu quo*.

La reificación de la experiencia, concepto central en esta obra, implica que las vivencias humanas se convierten en objetos consumibles, despojados de su potencial emancipador. La música popular, el cine comercial y otros medios masivos son diseñados para ser fácilmente digeribles, predecibles y repetitivos, lo que anestesia la conciencia crítica del público. Este fenómeno coincide con la preocupación de Benjamin sobre cómo la modernidad trivializa la experiencia, pero Adorno enfatiza el rol activo de la industria cultural en este proceso: no es solo la técnica la que empobrece la experiencia, sino la forma en que el capitalismo la instrumentaliza para mantener la dominación social.

Incluso, Adorno (2014), en su crítica al impacto del nacionalsocialismo sobre la cultura, describe un proceso de instrumentalización y estandarización del arte, donde este deja de ser un espacio para la crítica. El arte, bajo el régimen nazi, se convierte en un vehículo de propaganda que promueve una identidad colectiva homogénea y acrítica. Esta manipulación cultural podría interpretarse como un ejemplo extremo de la pérdida de la experiencia auténtica que describe Benjamin: el arte, que debería ofrecer un

espacio para la confrontación personal y el cuestionamiento, se vacía de contenido crítico y se convierte en un mero objeto de consumo ideológico. Además, Adorno resalta cómo el nacionalsocialismo impuso un control sobre la memoria histórica y la tradición cultural, eliminando aquellas formas artísticas y pensamientos que no encajaban en su narrativa.

Es importante destacar la admiración de Benjamin por la conexión intrínseca entre estética y política, viendo en ella una relación esencial donde lo *bello* estaba ligado a la transformación de la percepción humana (Bratu Hansen, 2023). Para él, los sentidos y su evolución, influenciados por las condiciones sociales, planteaban una cuestión política urgente. Su enfoque materialista de la *actualidad* lo llevó a reconocer la importancia central de la tecnología, entendiéndola como un campo de problemáticas decisivas por el futuro de la humanidad. Benjamin apostó por esta visión, asumiendo el riesgo de un “juego al todo o nada” con la tecnología.

V

Siegfried Kracauer (2006), en su análisis de la cultura de masas, especialmente en “La fotografía”, “El ornamento de la masa” y otros textos sobre cine y estética, aborda cómo la modernidad promueve la distracción como una forma dominante de experiencia. Kracauer se centra en cómo los medios visuales, como el cine y la fotografía, facilitan una relación superficial con el mundo, fragmentando la atención y evitando la reflexión crítica.

Para Kracauer, el cine de entretenimiento y otros espectáculos de masas no solo distraen, sino que también reflejan la lógica de la modernidad capitalista: la fragmentación del tiempo y la vida cotidiana se reproduce en la estructura narrativa de estos medios, que privilegian lo efímero y lo espectacular sobre la profundidad y la continuidad. Este

tipo de distracción actúa como una válvula de escape de la vida moderna, pero al mismo tiempo, perpetúa una condición humana pasiva al impedir que los individuos se enfrenten críticamente a su realidad. En este sentido, la *distracción* que describe Kracauer no es solo una característica pasiva de la cultura moderna, sino una estrategia activa que contribuye a la superficialización de la experiencia. En muchos aspectos los análisis de Kracauer y Benjamin son pioneros en la crítica cultural de la modernidad y sus efectos sobre las sociedades de masas.

Concretamente encontramos la figura de Mickey Mouse, que para Benjamin es fascinante y ambivalente, ya que refleja de mejor manera el análisis de la sociedad que se muestra ante sus ojos. En su ensayo “Experiencia y pobreza” se refiere a este personaje de la cultura popular y al universo de los dibujos animados. Aquí, Benjamin (2018) muestra cómo el entretenimiento moderno refleja y responde a la pobreza de la experiencia en la sociedad industrial y tecnológica.

La existencia de Mickey Mouse es descrita, si bien de utilidad para el fascismo (Bratu Hansen, 2023), como un sueño colectivo, una fantasía que ofrece una vía de escape a las masas agotadas por la *rutina* y la *complejidad de la vida moderna*. En estos dibujos animados, las leyes físicas, la lógica y las limitaciones del mundo real se ven constantemente desafiadas y superadas. Los personajes improvisan soluciones mágicas a los problemas cotidianos, y la técnica se convierte en un recurso lúdico, no en una amenaza. Lo que Benjamin destaca aquí es cómo la técnica en los dibujos animados no depende de máquinas externas, sino que surge directamente del cuerpo de los personajes o del entorno natural. Las paredes, los árboles o incluso los objetos más triviales cobran vida y se transforman de manera espontánea. Esta fusión entre naturaleza y técnica, entre primitivismo y modernidad, ofrece una forma de *redención*

simbólica a un público que, en su vida diaria, se siente oprimido por la rigidez y la alienación de la vida cotidiana.

Este punto es fundamental para comprender la crítica de Benjamin: los dibujos animados, como forma de entretenimiento masivo, no son solo un medio de distracción, sino también un síntoma de la crisis de la experiencia moderna. Representan un anhelo de simplicidad y autonomía en un mundo que se ha vuelto demasiado complejo y agotador. Las masas, incapaces de encontrar sentido en sus vidas cotidianas, se refugian en estos mundos ficticios donde la vida es más simple, más ligera y controlable. Además, Benjamin sugiere que esta fascinación por el entretenimiento moderno no es una mera frivolidad, sino una respuesta profunda al agotamiento existencial que caracteriza a la modernidad. Las personas no buscan nuevas experiencias, sino liberarse de la carga de las experiencias pasadas, que ya no tienen sentido en el contexto actual.

En contraste, es de destacar la importancia de la risa para Benjamin. Este introduce la idea de que la risa se convierte en una forma de resistencia frente a la crisis de la modernidad. Esta risa no es simplemente un acto de burla o desprecio, sino una respuesta profunda y compleja a las condiciones de deshumanización y alienación que caracterizan la era moderna. Benjamin sugiere que, en un mundo donde la experiencia se manifiesta de la forma en como se ha expresado a lo largo de este trabajo, la risa emerge como una forma de sobrevivir y encontrar un nuevo sentido a la existencia.

Se concibe la risa como una que reconoce la absurdidad del mundo moderno y, al mismo tiempo, se rebela contra él. Es una risa que libera, que permite desprenderse de las cargas del pasado y de las expectativas de una cultura burguesa que ya no tiene sentido. Así pues, la risa adquiere un carácter político. No es solo una reacción emocional, sino

un acto de rebelión. Benjamin ve en la risa una forma de sobrevivir a la cultura, de encontrar un nuevo sentido en la existencia cuando la experiencia como se había entendido de manera tradicional ha perdido su validez. Es una risa que, al reconocer la absurdidad de la vida moderna, abre la posibilidad de un nuevo comienzo, de una forma de existencia más auténtica y libre.

Mickey Mouse representa una vida que se basta a sí misma, que encuentra alegría y sentido en lo simple y lo cotidiano. Su risa, llena de vitalidad y desenfado, es una respuesta a las complicaciones sin fin del día a día, una forma de liberarse de las cargas de la rutina y encontrar consuelo en lo inmediato. Según Bratu Hansen (2019), Benjamin encuentra en este personaje “una figura dinámica de *disrupción*, en su búsqueda de un freno de emergencia que sea capaz aún de desviar de su curso el continuum catastrófico de la historia” (p. 284). Vale rescatar estas palabras finales de Benjamin en dicho ensayo que estamos comentando:

Tal vez esta risa pueda sonar a veces como algo bárbaro. Qué importa. Que cada uno ceda de vez en cuando un poco de humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses y hasta con interés compuesto (Benjamin, 2018, p. 100).

A través de la risa, la humanidad no solo sobrevive a la crisis, sino que también encuentra una manera de recuperar su humanidad, incluso en medio de la barbarie. La risa, en este sentido, no es solo una respuesta a la absurdidad del mundo moderno, sino también una apuesta por un futuro donde la humanidad pueda reconstruirse desde lo más simple y esencial.

VI

Finalmente, la pérdida de la experiencia en Benjamin está profundamente conectada con la alienación del ser

humano moderno, como bien lo expresa en “Experiencia y pobreza”. En este texto se describe cómo la modernidad ha creado un mundo en el que el individuo ya no puede establecer relaciones significativas ni con su entorno ni con los demás. Esta alienación no se limita a lo material, sino que abarca también dimensiones culturales y espirituales. El ser humano moderno, inmerso en una sociedad dominada por la técnica, el consumo masivo y la racionalización extrema, se encuentra despojado de la capacidad para integrar sus vivencias en un marco narrativo que dé cuenta de ella de forma renovada.

Para Benjamin, la alienación moderna es tanto una condición social como una crisis existencial (Wolin, 1982). De acuerdo con Wolin, en Benjamin la alienación no es simplemente el resultado de las estructuras económicas del capitalismo, sino que también tiene raíces en la transformación cultural y perceptual que la modernidad ha impuesto — como bien ya se había mencionado en *Calle de dirección única* y el *Libro de los pasajes* —. Wolin resalta que, para Benjamin, la recuperación de la experiencia no es solo un problema individual, sino que requiere una reconfiguración colectiva de las estructuras sociales y culturales. Esto implica no solo una crítica a las formas dominantes de producción y consumo, sino también una redefinición de las relaciones humanas con el tiempo, el espacio y la memoria.

Referencias

- Adorno, Th. W. (2014). *Miscelánea II*. Ediciones Akal.
- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1993). *La metafísica de la juventud*. Editorial Paidós.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2009a). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. LOM Ediciones.
- Benjamin, W. (2009b). *Libro de los Pasajes*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2010a). *Obras. IV/1*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2010b). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ediciones desde abajo.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Taurus Ediciones.
- Bratu Hansen, M. (2019). *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. El cuenco de plata.
- Bratu Hansen, M. (2023). Benjamin y el cine: no es una calle de dirección única. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 14(29), 100-145.
- Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de la medusa*, 25, 55-98.
- Horkheimer, M. & Adorno, Th. W. (2009). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Editorial Trotta.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región Murcia.
- Molano Vega, M. A. (2013). Walter Benjamin: Alegoría, memoria y modernidad. *Ideas y Valores*, 63(154), 165-190.
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz Editores.

Modernidad y experiencia...

Wolin, R. (1982). *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Columbia University Press.

El lamento y la expresión destrozada del duelo: Gershom Scholem y Walter Benjamin¹

Paula Schwebel²

El ensayo de Scholem de 1917, “Sobre el lamento y la lamentación” —*Über Klage und Klagelied* (Scholem, 2000, pp. 128-133, 2014, pp. 6-12)—, ha sido interpretado tradicionalmente como una extensión de la temprana filosofía del lenguaje de Walter Benjamin, una interpretación que Scholem solicita³. Sin embargo, el ensayo de Scholem desbarata un principio central de la filosofía del lenguaje de Benjamin: mientras Benjamin describe una relación continua entre lenguajes finitos y un lenguaje divino, Scholem insiste en

¹ Este texto se publicó con el título “Lament and the Shattered Expression of Mourning: Gershom Scholem and Walter Benjamin” en: *Jewish Studies Quarterly*, 21, 2014, pp. 27-41 (N. de los T.)

² Este texto se basa en una presentación que realicé en la Universidad de Amberes durante una conferencia sobre el lamento en el pensamiento judío en febrero de 2013. Aprendí mucho de los demás participantes y estoy especialmente agradecida a Vivian Liska e Ilit Ferber, quienes leyeron este trabajo en un borrador anterior y me brindaron comentarios detallados.

³ Scholem describe “*Über Klage und Klagelied*” como la verdadera continuación del trabajo de Benjamin sobre el lenguaje (Scholem, 2000, p. 88). Benjamin también reconoce la relativa dependencia de Scholem respecto de su trabajo, pero en términos menos halagadores, al escribirle a Scholem el 30 de marzo de 1918 que “la teoría del lamento en esta forma todavía parece estar lastrada por algunas lagunas y vaguedades básicas. Su terminología —y la mía— aún no ha sido suficientemente elaborada como para poder resolver esta cuestión” (Benjamin, 1994, p. 121).

un abismo insalvable entre un simbolismo inexpresable y su expresión. El lamento, según Scholem, es la expresión lingüística de este abismo. Scholem introduce una distinción, ajena al pensamiento temprano de Benjamin, entre un núcleo interno del lenguaje, que él identifica con un simbolismo oculto, y su exteriorización en la expresión. La expresión exige la destrucción de la interioridad simbólica, lo que significa que solo es comunicable la ruina del símbolo. La caracterización que hace Scholem de una interioridad retirada que solo entra en la expresión a través de su destrucción retoma un simbolismo cabalístico que está ausente en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” de Benjamin, o al menos eso es lo que sostendré.

1. La “Lehre” y el lugar del silencio en la “conexión de las cosas”

Una de las dificultades interpretativas que presenta “Sobre el lamento y la lamentación” se deriva del uso persistente que hace Scholem de la terminología de Benjamin. Mientras que Benjamin desarrolla y contextualiza esta terminología, Scholem simplemente la asume como el sustrato de su argumento. Esto hace necesario un análisis de la obra temprana de Benjamin desde el punto de vista de cómo Scholem la apropia y la transforma. Como registra Scholem en su diario, la *influencia espiritual* de Benjamin sobre él consistió en orientarlo hacia el conocimiento —*Erkenntnis*— y alejarlo de la noción de experiencia mística —*Erlebnis*— de Martin Buber⁴. La teoría del conocimiento que

⁴ Scholem escribe en una entrada de su diario del 28 de octubre de 1915: “hace tres meses que estoy en contacto personal con Benjamin. Es innegable que su amistad me ha influido espiritualmente y seguirá haciéndolo en el sentido de que me sintonizará más con el conocimiento —*Erkenntnis*—” (Scholem, 1995, p. 176, 2007, p. 74). Para más información sobre el significado del conocimiento y el contraste entre *Erkenntnis* y *Erlebnis* (Scholem, 1995, pp. 199, 209, 213, 507-508).

Scholem descubre en Benjamin se refiere a una idea especulativa de la deducibilidad del mundo entero a partir de un principio supremo. Scholem extrae dos ideas importantes de la teoría del conocimiento de Benjamin: en primer lugar, rechaza el supuesto de un dualismo entre fe y conocimiento, argumentando que tanto el conocimiento filosófico como la creencia religiosa están subordinados a una idea superior (Scholem, 2000, p. 92). Utilizando la terminología de Benjamin, Scholem se refiere a este conocimiento superior como “enseñanza” —*Lehre*⁵—. En segundo lugar, Scholem elabora una idea del misticismo que difiere marcadamente de la noción buberiana de una experiencia inefable de Dios; en consecuencia, la tarea de un nuevo mesías sería deducir cada detalle de la experiencia, incluido “cada evento en la vida de una mosca” (Scholem, 1995, p. 352, 2007, p. 125).

Esta idea especulativa del conocimiento se expone con mayor claridad en dos textos tempranos de Benjamin, titulados “Sobre la percepción” (1917) y “Sobre el programa de la filosofía venidera” (1918), que son lo suficientemente similares entre sí en contenido como para ser considerados como versiones del mismo argumento. Aunque Benjamin comienza “Sobre el programa de la filosofía venidera” con un anuncio de que la filosofía del futuro debería establecerse sobre bases kantianas, critica lo que considera un concepto empobrecido de la experiencia de Kant (Benjamin, 1985, p. 33-34, 1977, pp. 58-159, 1996, pp. 93, 100-101). Dado que Kant toma los principios de la experiencia de la física matemática, no hace justicia a lo transitorio y lo

⁵ En *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, Scholem da un relato retrospectivo de la importancia de la *Lehre* para su pensamiento y el de Benjamin, definiéndolo como “instrucción no solo sobre la verdadera condición y camino del hombre en el mundo, sino también sobre la conexión transcausal de las cosas y su arraigo en Dios —den transkausalen Zusammenhang der Dinge und ihr Verfaßsein in Gott—” (Scholem, 2001, p. 69, 1975, p. 73).

eterno, aspectos de la experiencia que Benjamin busca recuperar para la filosofía (Benjamin, 1977, p. 158, 1996, p. 100). A pesar de anunciar el programa de una *filosofía verdadera*, Benjamin mira hacia el racionalismo prekantiano, mencionando en particular a Spinoza, en busca de una comprensión alternativa de la experiencia⁶. Lo que Benjamin valora en la metafísica prekantiana es la representación de la experiencia como una variedad continua (Benjamin, 1985, p. 36, 1996, p. 95). En primer lugar, esto significa que el *material de la sensación* no está *artificialmente* distanciado de las categorías del pensamiento por la restricción kantiana de la intuición dentro de los límites del tiempo y el espacio (Benjamin, 1977, p. 34, 1996, p. 94). En segundo lugar, significa que la experiencia se concibe como relacionada mediadamente con la idea de Dios: “anteriormente, el símbolo de la unidad del conocimiento que conocemos como ‘experiencia’ había sido exaltado; había estado, aunque en diversos grados, cerca de Dios y era divino” (Benjamin, 1977, p. 37, 1996, p. 95). Creo que lo que Benjamin quiere decir con la relación medial de la experiencia con Dios puede explicarse en términos de la idea de expresión de Spinoza. En consecuencia, cada cosa, en la medida en que expresa su propia esencia, también expresa una idea de Dios como su fuente y causa⁷. En palabras de Spinoza (2007):

⁶ En “Sobre la percepción”, Benjamin escribe: “es sumamente notable que, en interés del apriorismo y la lógica, Kant discierna una marcada discontinuidad en el mismo punto en el que, por los mismos motivos, los filósofos prekantianos intentaron establecer la continuidad y unidad más estrechas posibles, es decir, crear la conexión más estrecha posible —*innigste Verbindung*— entre el conocimiento y la experiencia mediante una deducción especulativa del mundo” (Benjamin, 1985, p. 35, 1996, p. 94). Benjamin se refiere a Spinoza como el filósofo que mejor ejemplifica este “interés apremiante en la deducibilidad de la experiencia” (Benjamin, 1985, p. 36, 1996, p. 95).

⁷ En otras ocasiones he sostenido que la “expresión” es un concepto clave en la filosofía temprana de Benjamin, que establece la conexión

Según que nada puede existir ni ser concebido sin Dios, es cierto que cada cosa en la naturaleza implica y expresa la concepción de Dios en la medida en que su esencia y perfección lo permiten, y, en consecuencia, cuanto más llegamos a comprender las cosas naturales, mayor y más perfecto es el conocimiento de Dios que adquirimos (p. 59).

La expresión implica una relación ontológica y epistemológica: cada cosa, en la medida en que expresa su esencia, es también expresión de su creador, Dios. Además, toda idea adecuada expresa una concepción de Dios, lo que significa que el conocimiento perfecto de las cosas incluye y expresa el conocimiento de Dios. Según esta concepción, incluso los detalles más minúsculos y efímeros de la experiencia son necesarios, en cuanto que son deducibles de la idea realizada de Dios.

Dos aclaraciones adicionales sobre esta teoría del conocimiento son pertinentes. En primer lugar, Benjamin observa que no se trata de una teoría de la experiencia *per se*, sino de la “experiencia en el contexto del conocimiento”, cuya característica es “la multiplicidad unificada y continua del conocimiento” (Benjamin, 1985, p. 36, 1996, p. 95). Lo que está en juego aquí no es la experiencia sensorial o empírica, sino una teoría del conocimiento que describe la experiencia como un *continuum* unificado, en lugar de como datos sensoriales para una conciencia empírica. En segundo lugar, el *continuum* que describe Benjamin no debe entenderse en términos de un progreso lineal hacia el

entre su teoría del conocimiento, su teoría “monádica” de las ideas y su filosofía del lenguaje (Schwebel, 2011). El trabajo de Ilit Ferber sobre Benjamin y Leibniz también señala la importancia de una comprensión leibniziana de la expresión en la obra temprana de Benjamin (Ferber, 2011, pp. 53-68). Para un argumento que aborda el expresionismo de Benjamin en relación con su desarrollo en el pensamiento de Adorno, véase Roger Foster (2007, pp. 57-88). Para más información sobre el concepto de expresión de Spinoza, incluidas sus diferencias con el concepto leibniziano, véase Gilles Deleuze (1990).

Absoluto, sino que se refiere a una interconexión profunda del conocimiento en la idea realizada. El término *Lehre* de Benjamin se refiere a este nexo —*Zusammenhang*— del conocimiento en el Absoluto (Benjamin, 1985, p. 34, 1996, p. 94). La profunda interconexión de los conocimientos en *Lehre* sugiere la continuidad y la unidad subyacente de todas las cosas en la idea de Dios.

Es precisamente esta interconexión profunda la que Scholem niega al señalar la retirada del duelo de todos los demás órdenes (Scholem, 2000, p. 130, 2014, pp. 8-9). El duelo ejemplifica el aislamiento y la desconexión de una experiencia que no puede relacionarse mediáticamente con Dios. En “Sobre el lamento y la lamentación”, Scholem adopta la idea de Benjamin sobre la *Lehre*, pero insiste, sin articular claramente el significado de su afirmación, en que la “conexión de las cosas... que llamamos enseñanza” debe incluir el silencio:

Es de gran importancia determinar qué parte tienen los objetos simbólicos en esa conexión de las cosas —*Zusammenhang der Dinge*—, cuya idea llamamos enseñanza —*Lehre*—. La enseñanza no solo abarca el lenguaje, sino también, de manera única, lo que carece de lenguaje —*das Sprachlose*—, lo silenciado, a lo que pertenece el duelo —*das Verschwiegene, zu dem die Trauer gehört*—. La enseñanza que no se expresa ni se alude en el lamento, sino que se mantiene en silencio, es el silencio mismo (Scholem, 2000, p. 131, 2014, p. 9).

Sostengo que el silencio “al que pertenece el duelo” se refiere a una falta de relación, o retirada de la “conexión de las cosas”. El silencio del duelo no puede relacionarse mediatamente con lo Absoluto y, por lo tanto, señala la discontinuidad fundamental entre la expresión finita y la idea divina, una idea que es absolutamente inexpresiva, según

Scholem⁸. Su insistencia en el lugar del silencio en la *Lehre* llega al corazón de la filosofía temprana de Benjamin, ya que Benjamin, al menos en sus primeros escritos, no admite ninguna brecha en el *continuum* del lenguaje⁹. Para establecer una teoría del conocimiento en la que ningún detalle sea demasiado minúsculo o transitorio para ser

⁸ En una entrada de su diario del 15 de agosto de 1916, Scholem relaciona la falta de expresión de Dios con la idea de un “gran abismo”, que no puede salvarse excepto mediante el juicio de Dios. Describe este abismo en términos lingüísticos, como aquello que no puede ser nombrado y relaciona esta falta de expresión con el concepto cabalístico de *Ain-Sof*: “No es extraño que la Cábala describa a Dios como *Ain-Sof*. *Ain-Sof*, que existe más allá de todas las fronteras, es aquello que *no puede* ser nombrado. “Los misterios inspiran reverencia, aunque solo hay una cosa que merece reverencia y es realmente el único objeto verdadero del misticismo: el gran abismo —*großen Abgrund*— que solo el juicio de Dios puede salvar” (Scholem, 1995, p. 372, 2007, p. 131).

⁹ Mi afirmación de que Benjamin no admite lagunas en el continuo se refiere a los primeros ensayos “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” (1916), “Sobre la percepción” (1917) y “Sobre el programa de la filosofía venidera” (1918). El concepto de lo “inexpresivo” —*das Ausdruckslose*— aparece en el pensamiento de Benjamin ya en 1919, en un fragmento titulado “Sobre la apariencia”, que se incorpora casi palabra por palabra en el ensayo sobre “*Las afinidades electivas* de Goethe” (1919-1922). Lo inexpresivo, tal como lo entiende Benjamin, se superpone de maneras interesantes con lo inexpresivo tal como lo he interpretado en Scholem. La similitud entre sus puntos de vista se hace patente de forma más obvia en “La tarea del traductor” (1921), en la que Benjamin se refiere al lenguaje puro como inexpresivo, porque no significa nada ni expresa ningún contenido, sino que es en sí mismo la Palabra creativa a la que se refieren todos los idiomas (Benjamin, 1996, p. 261). De máximo interés para nuestro argumento es el vínculo que Benjamin establece ahora —en particular en “Sobre la apariencia”— entre el poder de lo inexpresivo y la ruptura de la apariencia de unidad entre la belleza y la verdad, a la que Benjamin añade otra oposición, entre el caos y las leyes puras del universo moral: “Pues lo inexpresivo destruye cualquier legado de caos que aún sobreviva en la bella apariencia: lo falso, lo mendaz, lo aberrante; en resumen, lo absoluto. Esto es lo que completa la obra rompiéndola en fragmentos reduciéndola a la más pequeña totalidad de apariencia, una totalidad que es un gran fragmento tomado del mundo verdadero, el fragmento de un símbolo” (Benjamin, 1996, pp. 224-225).

rescatado, Benjamin percibe un grado de expresión incluso en el lamento *mudo* de la naturaleza —una idea que desarrollaré más adelante—. Scholem, en cambio, considera las grietas y fisuras en el medio de la experiencia, es decir, en la *Lehre*, como irrupciones de lo inexpressivo, que acercan paradójicamente el estado de duelo, completamente retirado, a la revelación¹⁰.

2. El expresionismo de Benjamin y el lamento de la naturaleza

Benjamin ofrece una base lingüística para su comprensión del conocimiento como una variedad continua en el ensayo de 1916 “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”. En él se opone a la llamada visión *burguesa* del lenguaje como un instrumento para designar “objetos” extralingüísticos por medio de una convención acordada por “sujetos” (Benjamin, 1977, p. 144, 1996, p. 65). Benjamin entiende el lenguaje más bien como expresión —*Ausdruck*— de una esencia. En lugar de los términos problemáticos *sujeto* y *objeto*, introduce una terminología nueva, a la que Scholem también adhiere en “Sobre el lamento y la lamentación”. En consecuencia, todas las cosas tienen una tendencia a expresar su ser espiritual, o esencia —*geistige Wesen*—, y la expresión de esta esencia es su ser lingüístico —*sprachliche Wesen*— (Benjamin, 1977, p. 141, 1996, p. 63). Desde esta perspectiva, las cosas no son “objetos” fuera del lenguaje, sino que ya están en el medio del lenguaje, en la medida en que expresan su ser.

¹⁰ En *Major Trends of Jewish Mysticism* (1941), Scholem elabora la idea de la revelación del *Ain-Sof* a través de los “vacíos de la existencia”, una idea que encuentro prefigurada en “Sobre el lamento y la lamentación”: “el sobresalto o desgarramiento primario en el que el Dios introspectivo se externaliza y la luz que brilla interiormente se hace visible, esta revolución de perspectiva, transforma *Ain-Sof*, la plenitud inexpressable, en nada... Para usar otra metáfora, es el abismo que se hace visible en los vacíos de la existencia” (Scholem, 1974, p. 217).

El lenguaje de las cosas inanimadas se comunica en lo que Benjamin llama la “comunidad material” —*stoffliche Gemeinschaft / materiale Gemeinsamkeit*— de las cosas (Benjamin, 1977, p. 147, 151, 156, 1996, pp. 67, 70, 73). La idea de una comunidad material sugiere que las cosas expresan su esencia a través del nexo de relaciones que tienen con todas las demás cosas en el orden de la creación. A través de su comunidad material, los seres creados expresan una idea divina, que es también la autoexpresión de Dios en la creación. Los lenguajes verbales, según Benjamin, traducen la comunidad material de las cosas a un medio acústico, elevando la expresión material no verbal a un grado superior de claridad al darle voz (Benjamin, 1977, p. 151, 1996, p. 70). De este modo, Benjamin concibe toda la experiencia como un *continuum* de lenguajes mutuamente traducibles, que van, según el grado de su determinación, desde el lenguaje material de la creación hasta la palabra inmediatamente creativa de Dios (Benjamin, 1977, p. 151, 1996, pp. 66, 70).

Benjamin encuentra apoyo para su teoría del lenguaje en el adánismo lingüístico, una teoría *natural*, es decir, no convencional, del lenguaje, que tiene su texto de prueba en los dos primeros libros del Génesis. Los nombres de Adán son, por consiguiente, la expresión perfecta y completa de las esencias de las demás criaturas, la comunicación interpersonal es aquí un asunto derivado. Es porque la palabra de Dios es inmediatamente creativa y reveladora que Adán puede nombrar las cosas “como son llamadas” (Benjamin, 1977, p. 145, 1996, p. 65; Genesis, 2:19). Dios crea a través del lenguaje y las cosas creadas en su comunidad material son una expresión de la palabra de Dios. Dios revela a través del lenguaje, simbolizado por el espíritu que Dios infunde en Adán y la participación de Adán en el espíritu divino significa que su conocimiento es una expresión inmediata de la mente divina (Benjamin, 1977, p. 149, 1996,

p. 68). Al nombrar las cosas según este conocimiento perfecto, Adán traduce la expresión material de las cosas a un lenguaje verbal. Los nombres de Adán son un lenguaje de segundo orden, más que un lenguaje *en general*, ya que vocalizan la expresión silenciosa de las cosas.

La caída del Paraíso produce un cambio en la relación entre el lenguaje y el ser, que culmina en la confusión lingüística de Babel, pero ya anticipada en el Paraíso por el Árbol del Bien y del Mal (Benjamin, 1977, p. 152, 1996, p. 72). El conocimiento del mal es privativo, es decir, no corresponde a ningún ser, lo que presagia la caída en un lenguaje vacío y abstracto (Benjamin, 1977, p. 153-154, 1996, pp. 71-72). Benjamin describe la “verdadera caída del espíritu del lenguaje” como la pérdida de la *magia inmanente* del Nombre —*der immanenten eigenen Magie*—: inmanente, porque el Nombre no comunica nada fuera del medio lingüístico, sino que expresa el lenguaje mismo. La palabra caída, en cambio, se caracteriza por su exterioridad, ya que el lenguaje comunica ahora un objeto fuera de sí mismo —*Das Wort soll etwas mitteilen [außer sich selbst]*— (Benjamin, 1977, p. 153, 1996, p. 71). La caída produce una escisión entre el lenguaje subjetivo y su objeto, que deja su huella tanto en el lenguaje *vacío* de los sujetos como en la naturaleza, que queda privada de su capacidad de expresión al convertirse en mero objeto. El objeto aislado queda separado de una comunidad material, que es su lenguaje, pues la naturaleza inanimada se expresa y comunica su ser a Dios mediante su interconexión con todas las demás cosas del orden de la creación. “Ahora comienza el otro mutismo de la naturaleza”, escribe Benjamin, y este mutismo es la fuente de su lamento (Benjamin, 1977, p. 155, 1996, p. 72). Ya no es un silencio expresivo que resuena en los nombres de Adán, la naturaleza objetivada encuentra su expresión bloqueada y traicionada por el lenguaje signifiante.

Es el aislamiento objetivo de la naturaleza respecto de una comunidad material lo que conduce a su expresión bloqueada, o mutismo. Pero es Scholem, y no Benjamin, quien desarrolla el vínculo entre aislamiento, mutismo y duelo, como argumentaré a continuación. Por el contrario, Benjamin detecta un bajo grado de expresión incluso en el lamento de la naturaleza por su expresión bloqueada. Describe el susurro apenas audible de las plantas como una expresión del lamento de la naturaleza, lo que sugiere un *continuum* ininterrumpido de medios lingüísticos, que persisten por debajo del umbral de la comunicación verbal (Benjamin, 1977, p. 155, 1996, p. 73). En el susurro de las plantas solo queda una expresión material indiferenciada, pero esta expresión débil ofrece una visión del medio puro, que ha sido ocultado por el parloteo de los lenguajes convencionales.

3. Contracción, revolución y ruptura: la discontinuidad entre silencio y expresión en el “lamento” de Scholem

El libro “Sobre el lamento y la lamentación” de Scholem parte de la teoría del lenguaje de Benjamin. Scholem anuncia lacónicamente al comienzo de “Sobre el lamento y la lamentación” que todas las lenguas son infinitas y que cada lengua es la expresión positiva de un ser —*einen positiven Ausdruck eines Wesens*— (Scholem, 2000, p. 128, 2014, p. 6). Esta visión del lenguaje se parece mucho al argumento de Benjamin de que cada cosa corresponde a una esencia y que la expresión de esta esencia es su lenguaje.

Pero a pesar de la inserción que hace Scholem de “Sobre el lamento y la lamentación” en un marco de expresión benjaminiano, Scholem se aleja significativamente de la filosofía temprana de Benjamin. La diferencia es más evidente en la explicación que hace Scholem de la relación entre la esencia espiritual —*geistige Wesen*— y el lenguaje del

lamento. Scholem considera el duelo —*Trauer*— como la esencia del lamento, pero el lamento no es el ser lingüístico —*sprachliche Wesen*— del duelo, ya que el duelo entra en el lenguaje solo a través de su autocancelación —*ihre Gegenständlichkeit vernichtet sich selbst*— (Scholem, 2000, p. 130, 2014, p. 8). Mientras que Benjamin conserva un grado de continuidad entre el lamento mudo de la naturaleza y el ideal cumplido del lenguaje —y esta continuidad parece estar precisamente en juego en la idea de Benjamin del lenguaje como expresión— Scholem descarta cualquier esperanza de continuidad al introducir una ruptura *revolucionaria* entre el simbolismo silencioso del duelo y su derivación lingüística —*Ableitung*— en el lamento (Scholem, 2000, p. 130, 2014, p. 9). Al introducir la ruptura allí donde Benjamin encuentra continuidad, Scholem rechaza la posibilidad de una relación mediada o continua con lo Absoluto¹¹.

Las diferencias cruciales entre el “Sobre el lamento y la lamentación” de Scholem y “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” de Benjamin se pueden rastrear hasta la insistencia de Scholem en la discontinuidad entre un simbolismo inexpressable y su expresión en el lenguaje. Además de distinguir entre silencio y habla, Scholem introduce la distinción entre un *núcleo interno* del lenguaje —*Kern*— y su exteriorización (Scholem, 2000, p. 128, 2014, p. 6). El núcleo interior, que se puede identificar con una dimensión simbólica y oculta del lenguaje, solo puede expresarse mediante signos externos. Mientras que Benjamin describe cómo un lenguaje silencioso y material se eleva a un segundo orden de expresión cuando se lo

¹¹ Como sostiene Nathan Rotenstreich, una de las características centrales de la interpretación que Scholem hace de la Cábala es su insistencia en una brecha insalvable entre Dios y la creación, en contra del panteísmo o la emanación. Esta brecha se explora en el misticismo del lenguaje de Scholem en la brecha entre lo inexpressable y lo expresado (Rotenstreich, 1978, pp. 604-614).

transpone a un medio acústico, la distinción que hace Scholem entre un núcleo interior y su exteriorización sugiere una pérdida de verdad: el exterior no es una traducción adecuada del interior, sino que se produce únicamente a través de la destrucción del núcleo interior¹². A diferencia de otros lenguajes, el lamento no tiene núcleo, y esto parece ser lo que Scholem quiere decir cuando caracteriza el lamento como un lenguaje “en el límite” (Scholem, 2000, p. 128, 2014, p. 6). El lamento expresa el giro del núcleo interno del lenguaje, que no deja nada más que un rastro del símbolo extinto o arruinado.

Scholem intensifica la distinción entre el núcleo interno y su expresión en el lenguaje al describir el simbolismo del duelo en términos de su retirada de cualquier conexión con otros órdenes (Scholem, 2000, p. 130, 2014, p. 8). Este repliegue va más allá de la mera interioridad. Scholem, recurriendo al simbolismo de la luz, caracteriza el duelo como una oscuridad que absorbe su propio resplandor (Scholem, 2000, p. 132, 2014, p. 11). Esta imagen introduce un vector direccional, además de la distinción entre el núcleo esotérico y la expresión exotérica: mientras que la expresión irradia hacia afuera, el duelo se contrae hacia adentro¹³. Esto garantiza que no puede haber una transición continua del duelo al lenguaje, porque debe haber una inversión de

¹² Benjamin adopta una posición similar a la de Scholem en el “Prólogo epistemocrítico” de *El origen del Trauerspiel alemán* (1925) cuando describe una relación entre la verdad y la revelación como la “quema de la cáscara”, lo que implica que la revelación no es continua con lo fenomenal, sino que implica la destrucción de la forma exterior de las cosas (Benjamin, 1974, p. 211).

¹³ Scholem, en cursiva, distingue entre la *Ausdruck*, o expresión del lenguaje, y la *Eindruck*, o impresión que deja el lamento, que no solo es muda, sino también incontestable. Es decir, el lamento afecta a los demás idiomas privándolos de la capacidad de expresión (Scholem, 2000, p. 130).

dirección: una *revolución* del silencio, que destruye la interioridad del símbolo (Scholem, 2000, p. 130, 2014, p. 9).

Scholem describe la inmanencia encerrada en sí misma del duelo como su peculiar “magia” —*Magie*— (Scholem, 2000, p. 130, 2014, p. 8). La asociación entre el duelo y la magia puede parecer extraña, pero Scholem retoma esta idea de la magia cuando describe el lamento como algo que originalmente estaba ligado al encantamiento mítico. Caracteriza el mundo del mito como una totalidad completamente cerrada en sí misma, que no permite ni entrada ni salida (Scholem, 2000, p. 132, 2014, p. 11). El mundo mítico posee la misma inmanencia solipsista que Scholem atribuye al duelo. El encanto solo persiste en un ámbito frágil, apartado de las exigencias prosaicas de la comunicación interpersonal¹⁴. La introversión que Scholem atribuye tanto al mito como al duelo no puede sobrevivir a su comunicación. Este encierro encantado en uno mismo se hace añicos —*zerbricht*— en el lenguaje del lamento (Scholem, 2000, p. 132, 2014, p. 11). Como sostiene Scholem, esta ruptura es lo que hace que el lamento sea tan importante en las enseñanzas —*Lehre*— del judaísmo. Como el judaísmo ha prohibido la magia y el encantamiento, solo puede apropiarse de la verdad interior del mito a través del lamento. El lenguaje roto del lamento, que ya no puede explotarse como magia, es la única frontera que el judaísmo

¹⁴ La diferenciación que hace Scholem entre la “magia” inmanente del duelo y el mito y el lenguaje “destrozado” del lamento refleja la distinción que hace Benjamin, en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, entre la “magia inmanente” del nombre y la “magia extrínseca” de la palabra caída (Benjamin, 1977, p. 153, 1996, p. 71). Pero, a diferencia de Benjamin, Scholem considera que la magia inmanente del nombre refleja una etapa mítica del lenguaje, de la que el judaísmo solo puede apropiarse mediante su fragmentación en el lamento. En este sentido, Scholem ve la fragmentación del lenguaje no únicamente como la decadencia de su espíritu adamita, sino también como un paso necesario del mito a la religión.

mantiene con el mito. Sugiero que la relación que Scholem establece entre duelo y lamento revela un simbolismo cabalístico implícito, que no está presente en el ensayo de Benjamin sobre el lenguaje y que es aún más notable dado que Scholem apenas había comenzado a estudiar la literatura cabalística¹⁵. La imagen de Scholem del duelo que absorbe su propia luz anticipa su discusión del *tsimtsum* como el *galut* interior, o exilio de Dios en sí mismo antes de la creación¹⁶. La contracción de Dios en el *tsimtsum* asegura que no haya continuidad o emanación entre el ser de Dios

¹⁵ Scholem describe su creciente interés por la Cábala en sus memorias. En *Von Berlin nach Jerusalem: Jugenderinnerungen* (Scholem, 1997, pp. 131-132), describe cómo había comenzado, en 1915, a llenar cuadernos con extractos, traducciones y observaciones sobre la Cábala, aunque sus estudios aún no podían describirse como científicos. En *Geschichte einer Freundschaft* (Scholem, 1975, p. 53), relata cómo, en 1915, comenzó a estudiar la inmensa obra de Joseph Molitor sobre la Cábala, *Philosophie der Geschichte oder über die Tradition*, señalando que discutió sobre Molitor y la Cábala con Benjamin; aquí también, reconoce que aún no había avanzado mucho en el estudio de las fuentes primarias.

¹⁶ La idea luriánica del *tsimtsum* implica la contracción de Dios, o su repliegue en sí mismo, que precede a los actos externalizantes de la creación y la revelación. Scholem parece haber tenido un conocimiento al menos superficial del *tsimtsum* ya en 1915, mencionando el concepto en una entrada de su diario el 4 de enero de ese año (Scholem, 1995, p. 78, 2007, p. 46). En su libro *Major Trends of Jewish Mysticism*, basado en conferencias que dio en 1939, Scholem interpreta el *tsimtsum* como un profundo símbolo del exilio, proyectado sobre lo divino a partir de las experiencias históricas del pueblo judío después de la expulsión de España en 1492: “Uno se siente tentado a interpretar este retiro de Dios hacia su propio Ser en términos de Exilio, de desterrarse de su totalidad hacia una reclusión profunda. Considerada de esta manera, la idea del *tsimtsum* es el símbolo más profundo del exilio que se pueda pensar, incluso más profundo que la ‘ruptura de los vasos’”. Es digno de mención para mi argumento que Scholem describa el *tsimtsum* como “la luz que fluye de regreso hacia Dios”, utilizando la misma imagen de luz que ya había empleado en “Sobre el lamento y la lamentación” para describir el estado retirado del duelo (Scholem, 1974, p. 261).

y el mundo creado¹⁷. Además, la ruptura de un mundo mítico cerrado en sí mismo se asemeja a la ruptura de las vasijas en el pensamiento luriánico, que Scholem también interpreta como un símbolo de *galut*, o la caída de la creación misma¹⁸. Al describir el duelo como una inmanencia

¹⁷ Mi argumento que compara la interpretación que Scholem hace del *tsimtsum* con la retirada de la expresión en el duelo no se basa en evidencia filológica de que Scholem realmente relacionara estas dos ideas. Estoy afirmando una similitud estructural. En ambos casos, la emanación—revelación o expresión—está precedida por una contracción hacia dentro, que abre una brecha o hiato entre lo oculto—Dios o el símbolo—y su manifestación externa. La transición entre estos dos estados no puede ser un *continuum*, sino que debe pasar por una inversión o revolución. La interpretación que hace Scholem de la contracción del *tsimtsum* como un repliegue hacia el aislamiento más profundo refleja su argumento que equipara el estado de duelo con una inexpresividad que se retira de toda conexión con otros órdenes lingüísticos.

¹⁸ Scholem también propone que la “ruptura de los vasos”, o *shevirat ha-kelim*, debe interpretarse como un símbolo de exilio, pero mientras que el *tsimtsum* es un símbolo del exilio de Dios en sí mismo, la ruptura de los vasos implica el exilio de algo del Ser Divino fuera de Sí mismo (Scholem, 1974, p. 261). En un sentido general, la interpretación de *shevirat ha-kelim* como símbolo del exilio se refiere a la ruptura y al desplazamiento de una unidad primordial: “nada permanece en su lugar apropiado. Todo está en otro lugar. Pero un ser que no está en su lugar apropiado está en el exilio. Así, desde ese acto primordial, todo ser ha sido un ser en exilio, con necesidad de ser llevado de vuelta y redimido. La ruptura de las vasijas continúa en todas las etapas posteriores de la emanación y la Creación; todo está roto de alguna manera, todo tiene un defecto, todo está inacabado” (Scholem, 1996, pp. 112-113). En concreto, lo que se exilia en esta ruptura es la *Shekhinah*, o el Dios que mora en nosotros. En una obra posterior, Scholem explica cómo, en la Cábala luriánica, el exilio de la *Shekhinah* iba acompañado de rituales de lamentación (Scholem, 1974, pp. 146-153). No está claro si el concepto de la ruptura de las vasijas influyó en los primeros trabajos de Scholem sobre el lamento. Es digno de mención—pero difícilmente una prueba convincente de una conexión directa—que en una carta a Scholem en la que anunciaba la finalización de su “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, Benjamin plantea la cuestión del significado de la *Shekhinah*, que encontró en la traducción que hizo Scholem de un ensayo hebreo de Hillel Zeitlin sobre este tema como lo dice en una carta del 11 de noviembre de 1916 (Benjamin, 1994, pp. 81-83). En una carta

contraída y al establecer como premisa de su entrada en el lenguaje su ruptura, Scholem asegura que no puede haber continuidad entre un simbolismo inexpressable y una expresión profana. De esta manera, también implica el lenguaje del lamento en una narrativa simbólica del exilio¹⁹.

4. La huella de un simbolismo extinto en la poesía del lamento

El simbolismo inexpressable del duelo no puede transmitirse directamente; solo puede expresarse en el lenguaje

posterior a Scholem, el 23 de mayo de 1917, Benjamin escribe que se está preparando para dedicarse a un estudio de las obras reunidas de Franz Xaver von Baader y Franz Joseph Molitor —que Scholem le había recomendado—, con un interés específico en lo que tenían que decir sobre la *Shekhinah* (Benjamin, 1994, pp. 86-87).

¹⁹ Moshe Idel ha sostenido que la interpretación de Scholem del *tsimtsum* y la “rotura de las vasijas” como símbolos del exilio logra el entrelazamiento de los acontecimientos históricos concretos y el orden simbólico: “las lágrimas de una historia lacrimógena se han cristalizado en símbolos cabalísticos, que sirven como espejos por los cuales la historia judía recibe su significado” (Idel, 2010, p. 92). Idel sugiere que esta comprensión del símbolo como cristalización de un proceso histórico es una característica de la obra mucho más tardía de Scholem, en comparación con su comprensión anterior de la historia como un obstáculo para la comprensión de un orden metafísico expresado en lo simbólico. Si bien el argumento de Idel tiene algo de verdad, ya que el entrelazamiento de los símbolos con la historia concreta solo se convierte en un tema explícito en la obra posterior de Scholem, sostengo que ya en “Sobre el lamento y la lamentación” Scholem lee la dinámica histórica interna dentro de lo simbólico como un espejo en el que la historia judía recibe su significado. Así, en “Sobre el lamento y la lamentación” describe un proceso en el que el lenguaje del lamento sufre una muerte simbólica para emerger del aislamiento del duelo y llegar a la expresión. A través de la *revolución del silencio*, la destrucción de los *órdenes simbólicos* del pueblo se codifica en las *enseñanzas* que, en su *transmisibilidad*, aseguran la supervivencia del pueblo. Interpreto esto como la proyección de una dialéctica histórica de exilio y redención —destrucción y supervivencia— sobre la vida interior del lenguaje mismo, al tiempo que se elevan los acontecimientos de la historia proyectándolos sobre un orden cosmológico.

destrozado del lamento. Pero el lamento no es solo un lenguaje de destrucción; puede ser considerado como una forma de expresión, aunque fragmentada y caída. Scholem sugiere que el lamento debe entenderse como una expresión equívoca, utilizando la figura de un núcleo interior expresado por su periferia, así como la figura de una totalidad mítica expresada por un lenguaje destrozado. Aunque el núcleo interior ha sido destruido, la ruina del símbolo produce una estructura extrínseca, es decir, un borde, de la que pueden deducirse los contornos del simbolismo extinto. Paradójicamente, es el fracaso del lamento en expresar el símbolo lo que hace que las enseñanzas sean transmisibles —*tradierbar* (Scholem, 2000, p. 131, 2014, p. 10)—. Solo un lenguaje extrínseco y fragmentado puede comunicarse, mientras que una comunión mística con el símbolo introvertido permanecería necesariamente privada y momentánea²⁰.

La clave para entender el lamento de Scholem como expresión equívoca se encuentra en su insistencia en la proporcionalidad del lamento, una característica que sería incomprensible si el lamento fuera simplemente un lenguaje de destrucción. Como escribe Scholem en su diario: “la forma del lamento puede quizás entenderse como las

²⁰ Scholem refleja una idea similar de transmisibilidad a través de una caída en el lenguaje en su texto de 1958, *Zehn unhistorische Sätze über Kabbala* (Scholem, 1973). En el Aforismo uno, describe la transmisibilidad paradójica de una verdad secreta, que por ser secreta, no puede transmitirse, excepto a través de una caída: “la tradición auténtica permanece oculta; solo la tradición caída —*verfallende Tradition*— cae sobre —*verfällt auf*— un objeto y solo cuando cae —*im Verfall*— su grandeza se hace visible” (Scholem & Biale, 1985, p. 71). A esta idea de transmisibilidad se añade un matiz mediante una caída en el noveno aforismo, en el que Scholem declara que las totalidades —*Ganzheiten*— solo pueden comunicarse a través de su fragmentación. En consecuencia, el lenguaje divino “no puede ser expresado, pues solo lo fragmentario —*Fragmentarische*— hace que el lenguaje sea expresable —*sprachbar*—” (Scholem & Biale, 1985, p. 87).

proporciones de sus limitaciones, su silencio. Ningún verso balbuceante puede ser jamás un lamento, pues un verso así destruye sus propias proporciones” (Scholem, 2000, p. 148, 2007, p. 211). Desarrolla esta estructura proporcional en su relato del residuo de lo simbólico en la poesía del lamento (Scholem, 2000, p. 132, 2014, p. 11). Lo único que queda del símbolo del lamento es su ritmo monótono y su estructura alfabética acróstica (Scholem, 2000, p. 132, 2014, p. 11). Lo que el ritmo y el acróstico alfabético tienen en común es que transmiten un orden, o proporcionalidad, en una secuencia de relaciones extrínsecas. De este modo, podría decirse que la poesía del lamento traduce el núcleo silencioso y retraído del duelo en una configuración de consonantes y sonidos. Esta proporcionalidad queda expuesta cuando los contenidos simbólicos del lenguaje han sido aniquilados, dejando solo una estructura mínima de relaciones²¹. En este trabajo, Scholem ofrece una interpretación esclarecedora de las rigideces estructurales de la forma *Kinah*, su estructura ordenada y acróstica y su métrica poética, que parecen estar en total desacuerdo con el caos y el desorden denunciados en el Libro de las Lamentaciones. La proporcionalidad de la poesía de las lamentaciones es el único vestigio de un mundo simbólico que ha desaparecido en la expresión del duelo.

Aunque “Sobre el lamento y la lamentación” parece quedarse en el nivel de una teoría del lenguaje, es posible leerlo simbólicamente como la expresión de una brecha

²¹ En su explicación de la proporcionalidad del lamento, Scholem escribe que el lamento es la expresión de la eliminación del objeto, que se vuelve inexpresivo: “la expresión del lamento —*der Klagende Ausdruck*— está metafísicamente condicionada por la eliminación de la identidad de un objeto. Todo lamento se lamenta por perder su objeto: porque el objeto pierda su constancia metafísica y se vuelva así inexpresivo —*ausdruckslos*—. Es precisamente el semblante de este proceso lo que constituye la expresión del lamento —*der Klagende Ausdruck*—” (Scholem, 2000, p. 148, 2007, p. 211).

insalvable entre el ser finito y lo Absoluto. En “Sobre el lamento y la lamentación” este abismo se manifiesta en el lenguaje del lamento: no puede haber expresión directa del simbolismo oculto en el núcleo del lenguaje. El lenguaje debe pasar por su propia muerte, por así decirlo, en el camino hacia la expresión —“*so ist Klage eben die Stufe, auf der jede Sprache... den Tod erleidet*” (Scholem, 2000, p. 129, 2014, p. 7)—. La expresión destruye así la verdad inexpressable del símbolo, con la misma seguridad con que esta destrucción hace que algo de la verdad oculta sea transmisible. El lenguaje del lamento comunica una cáscara exterior, no el núcleo interior. Sin embargo, esta ruina transmisible del lenguaje constituye la frontera del simbolismo destruido, y esta frontera puede descifrarse como una expresión equívoca del centro inexpressable.

Referencias

- Benjamin, W. (1974). *Gesammelte Schriften. Band I: Abhandlungen*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1977). *Gesammelte Schriften. Band II: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1985). *Gesammelte Schriften. Band VI: Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1994). *Collected Correspondence, 1910-1940*. University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1996). *Selected Writings I*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999). *Selected Writings II*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002). *Selected Writings III*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2003). *Selected Writings IV*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Deleuze, G. (1990). *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Zone Books.
- Ferber, I. (2011). Leibniz's Monad: A Study in Melancholy and Harmony. Ferber, I. & Kenaan, H. (Ed.). *Philosophy's Moods: The Affective Ground of Thinking*. Springer, 53-68.
- Foster, R. (2007). *Adorno: The Recovery of Experience*. Albany: SUNY Press.
- Idel, M. (2010). *Old Worlds, New Mirrors: On Jewish Mysticism and Twentieth-Century Thought*. University of Pennsylvania Press.
- Rotenstreich, N. (1978). Symbolism and Transcendence: On Some Philosophical Aspects of Gershom Scholem's Opus. *Review of Metaphysics*, 31, 604-614
- Scholem, G. (1973). *Zehn unhistorische Sätze über Kabbala. Judaica 3: Studien zur jüdischen Mystik*. Suhrkamp.

- Scholem, G. (1974). *Major Trends of Jewish Mysticism*. Schocken Books.
- Scholem, G. (1975). *Geschichte einer Freundschaft*. Suhrkamp.
- Scholem, G. (1995). *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923*. 1. Halbband: 1913–1917. Jüdischer Verlag.
- Scholem, G. (1996). *On The Kabbalah and Its Symbolism*. Schocken Books.
- Scholem, G. (1997). *Von Berlin nach Jerusalem: Jugenderinnerungen*. Suhrkamp.
- Scholem, G. (2000). *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923*. 2. Halbband: 1917–1923. Jüdischer Verlag.
- Scholem, G. (2001). *Story of a Friendship*. New York Review Books.
- Scholem, G. (2007). *Lamentations of Youth: The Diaries of Gershom Scholem 1913-1919*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Scholem, G. (2014). “On Lament and Lamentation” Gershom Scholem (1917–1918). *Jewish Studies Quarterly*, 21(1), 4-12.
- Scholem, G. & Biale, D. (1985). Gershom Scholem’s Ten Unhistorical Aphorisms on Kabbalah: Text and Commentary. *Modern Judaism*, 5, 67-93.
- Schwebel, P. (2011). *Walter Benjamin’s Monadology* [Tesis doctoral] University of Toronto.
- Spinoza, B. (2007). *Theological-Political Treatise*. Cambridge University Press.

Das Unabgeschlossene (das Glück)

La “idea de felicidad” de Walter Benjamin

Vivian Liska¹

La abundante literatura que analiza la “idea de felicidad” de Walter Benjamin apunta tanto al importante papel que desempeña en su pensamiento como, en este contexto, a la diversidad de interpretaciones que ha generado su estilo elíptico. El papel central que desempeña el término en la obra de Benjamin, desde sus primeros escritos sobre el lenguaje hasta su *Passagenwerk*, tiene su origen en lo que se ha considerado su “dialéctica de la felicidad”. Si bien se trata sin duda de un diagnóstico plausible, un examen más atento de la redacción de los pasajes pertinentes de la obra de Benjamin revela manifestaciones más matizadas y numerosas de la indirección que caracteriza su enfoque de la felicidad. Benjamin invoca el término “felicidad” — *Glück* — en encrucijadas decisivas de su pensamiento. Oscila entre potencialidad e inaccesibilidad; experiencia individual y colectiva; conmemoración y utopía, eros y emancipación, fenómenos concretos e ideas abstractas y, por último, pero no por ello menos importante, entre política y teología. Son igualmente sorprendentes los modos divergentes de expresión en que se articula la noción de

¹ Este texto se publicó con el título “*Das Unabgeschlossene (das Glück)*. Walter Benjamin’s ‘Idea of Happiness’” en: *Open Philosophy*, 7(1), 2024, pp. 59-72 (N. de los T.)

felicidad de Benjamin, que van desde lo inexpresable — *das Ausdruckslose* — hasta las efusiones más líricas. En este texto correlacionaré las invocaciones aparentemente inconmensurables de Benjamin a la felicidad con los desvíos, incompletitud e indirección de sus escritos sobre este estado del ser.

“*Si peu doué pour le bonheur*”², — “Poco dotado para la felicidad” —: este titular de un artículo sobre Walter Benjamin en *Le Monde* de 1987 refleja la asociación generalizada de la vida y el pensamiento del pensador judío alemán con la catástrofe, la melancolía y el fracaso. Esta visión de Benjamin como una figura abatida se basa en gran medida en relatos de su indigencia, sus inquietos vagabundeos en el exilio y su suicidio en la frontera franco-española tras su fallida huida respecto de sus perseguidores nazis. Se apoya, también, en pasajes de su obra frecuentemente citados, como la imagen desesperanzada de la historia como un gran “montón de escombros” — *Trümmerhaufen* — (Benjamin, 2003, p. 392) apenas resaltada por una visión mesiánica de redención inalcanzable.

Sin embargo, la invocación generalizada de Benjamin como un profeta agorero oculta que también fue un pensador importante, aunque elusivo, de la felicidad³. La idea que Benjamin tiene de la *Glück* aparece en configuraciones dispersas, asistemáticas y paradójicas, desde aforismos laconicos hasta efusiones líricas que constituyen algunos de los pasajes más poéticos de su obra. La comprensión de la “idea de felicidad”⁴ de Benjamin se hace más difícil por las

² “Walter Benjamin si peu doué pour le bonheur”, *Le Monde*, 24.04.1987.

³ Por supuesto, también existe una considerable literatura sobre el motivo de la felicidad en la obra de Benjamin. Véase Nieraad (1990), Butzer (1992), Deuber-Mankowsky (2010), Tagliacozzo (2022) y Lindner (2002).

⁴ Benjamin habla de una “idea” en lugar de un concepto o noción a la luz de su reconfiguración de la doctrina de las Ideas de Platón en el contexto de su comprensión antiidealista y antihistoricista de la historia

intrincadas relaciones que construye entre aparentes oposiciones: experiencia y potencialidad, lo individual y lo colectivo, lo momentáneo y lo eterno. Para Benjamin, la felicidad reside en una temporalidad que condensa y evade a la vez el pasado, el presente y el futuro, en espacios en el umbral entre lo público y lo privado, y en los intersticios de la memoria, el sueño y la vida cotidiana.

Para Benjamin, la felicidad se resiste a sus cazadores. La búsqueda de la felicidad la confunde con un botín, una posesión que hay que rastrear, adquirir y almacenar. Pero Benjamin también rechaza la visión opuesta que haría de la felicidad una mera cuestión de destino. Benjamin se opone tanto a la concepción *voluntarista* de la felicidad como una meta que se puede alcanzar directamente mediante una búsqueda voluntaria como a una visión *determinista* que somete la existencia humana a un destino mítico e inexorable. En cambio, describe la felicidad como un don otorgado en circunstancias específicas que exige una respuesta prerreflexiva en un estado de mayor receptividad y alerta. La descripción que hace Benjamin de estos sucesos se realiza mediante característicos cambios dialécticos, paradojas, desvíos desconcertantes e imágenes poéticas que exigen interpretación y un cierre elusivo.

Benjamin reflexiona sobre la felicidad en diversos contextos, desde sus ensayos sobre literatura hasta sus recuerdos de infancia, desde sus primeros escritos sobre el destino y el carácter hasta sus últimos textos sobre la filosofía de la historia. La diversidad de contextos en los que Benjamin evoca la felicidad hace que la recurrencia de ciertas figuras semánticas, temporales e iconográficas del pensamiento sea aún más sorprendente: tomadas en conjunto, configuran una afirmación contraintuitiva de la fugacidad

(Hanssen, 1995). Para una comprensión más general del uso que hace Benjamin de "idea", véase Holz (2000).

de la felicidad y una relación elaborada entre fenómenos finitos, incluso infinitesimales, y la realización mesiánica. Estos motivos recurrentes transmiten la posibilidad de una plenitud momentánea de experiencia y un acuerdo transitorio con el mundo que no puede ser producido ni poseído, ni planeado ni preservado, pero que, sin embargo, está dotado de un poder redentor.

1. Habermas y Agamben sobre la “idea de felicidad” de Benjamin

Dos de los críticos contemporáneos más destacados de Benjamin, Jürgen Habermas y Giorgio Agamben, ofrecen interpretaciones contrastantes de la “idea de felicidad” de Benjamin y su relación con la redención⁵. En su influyente ensayo *“Bewusstmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamins”* —Walter Benjamin: crítica conscienciadora o crítica redentora—, Habermas (1979) escribe: “en la tradición que se remonta a Marx, Benjamin fue uno de los primeros en poner de relieve otro aspecto de los conceptos de explotación y progreso” (p. 57) que va más allá de la economía y la política; “junto con las preocupaciones por el hambre y la opresión... por el nivel de vida y la libertad” (Habermas, 1979, p. 57), Benjamin nos recuerda el deseo de felicidad. Aquí, Habermas distingue entre la idea mesiánica de Benjamin de la humanidad redimida y la *ideologiekritik*, la desmitificación izquierdista y emancipadora de la falsa conciencia burguesa. Habermas considera a Benjamin un crítico conservador-revolucionario que quiere rescatar potenciales semánticos del pasado que apuntan a un futuro pleno. Siempre partidario de la Ilustración y del progresismo socialdemócrata, Habermas sigue siendo crítico de lo que considera la “idea de felicidad” totalizadora de Benjamin, que considera inútil para la praxis política.

⁵ Para conocer los antecedentes de esta discusión, particularmente en lo que respecta a Agamben, consulte Liska (2009).

Sin embargo, Habermas admite que esta idea ofrece una contribución significativa al pensamiento crítico en la modernidad. Plantea dudas —como Habermas insiste, *por un momento*— de que incluso en un mundo completamente ilustrado y emancipado, en el que se logre una distribución igualitaria de los bienes y la libertad frente a la dominación, pueda faltar algo, y eso es la felicidad. Benjamin nos recuerda la posibilidad de un progreso vacío y de una emancipación sin sentido. Frente a ese vacío, Benjamin intenta salvar los significados adquiridos en la tradición y rescatar los “potenciales semánticos” del pasado que están a punto de perderse en el mundo moderno. Pero ese rescate, insiste Habermas, solo es relevante en el ámbito cultural. En términos políticos, la “reivindicación de la felicidad” (Habermas, 1979, p. 33) de Benjamin no ofrece la crítica concienciadora necesaria para superar “la represión anclada en las instituciones” (Habermas, 1979, p. 57). Habermas cree que esta tarea se vería sobrecargada y obstaculizada por las expectativas de una felicidad total. Así, la *aktualität* de Benjamin, la relevancia de su pensamiento para el presente, no reside en su “idea de felicidad” y no puede ser recuperada para la política de nuestro tiempo.

Giorgio Agamben, en cambio, sitúa la “idea de felicidad” de Benjamin en el centro de su pensamiento político. En su ensayo “Walter Benjamin y lo demoníaco: felicidad y redención histórica”, Agamben —que durante décadas fue el editor italiano de las obras completas de Benjamin— radicaliza el legado de Benjamin y realiza la recuperación más aguda hasta la fecha de su pensamiento revolucionario-mesiánico (Agamben, 1999, pp. 138-159). Agamben recupera precisamente el nexo teológico-político y la noción de redención que Habermas rechaza como la dimensión mistificadora del pensamiento de Benjamin. Frente a Scholem, Derrida y, en cierta medida, Arendt, Agamben recupera aspectos del pensamiento mesiánico de Benjamin,

pone en primer plano sus impulsos destructivos e intensifica su relación dialéctica con la redención. Agamben lee la “idea de felicidad” de Benjamin como un deseo que se manifiesta en el vaciamiento y la eliminación de la tradición, en la creación de espacio para “lo que nunca ha sucedido” (Agamben, 1999, pp. 158-159). Esta destrucción anárquica tiene como objetivo, en términos que Agamben toma prestados de Marx, “separarse felizmente del pasado”⁶. Agamben cree que esto interrumpiría el *statu quo* de un mundo en el que la postergación y el aplazamiento según la línea de una “tarea infinita” kantiana han creado un “mesianismo paralizado” (Agamben, 1999, pp. 160-174). Solo así la humanidad podrá liberarse de la parálisis en la que se encuentra atrapada. Si Habermas (1979) destaca la intención de Benjamin de salvar “los potenciales semánticos del pasado” (p. 54), Agamben insiste en que “la radicalidad del pensamiento de Benjamin” reside en procedimientos cuya tarea no es “proteger sino purificar, arrancar de contexto, destruir” (Agamben, 1999, p. 152). Según Benjamin, escribe Agamben (1999), “redimir el pasado no es restaurarlo en su verdadera dignidad, transmitirlo de nuevo como herencia a las generaciones futuras” (p. 153). Agamben afirma que “para Benjamin se trata de una interrupción de la tradición en la que el pasado se cumple y, por lo tanto, llega a su fin de una vez por todas” (p. 153). Es en este sentido que la redención implica destrucción: “lo que no se puede salvar es lo que fue, el pasado en cuanto tal. Pero lo que se salva es lo que nunca fue, algo nuevo” (Agamben, 1999, p. 158). El recuerdo no intenta preservar el pasado como un tesoro precioso, sino que lo libera de su peso “salvando lo que nunca sucedió” (Agamben, 1999, p. 159). Lo que se salva así son todas las posibilidades que se habían perdido o descartado y que constituyen lo que

⁶ “¿Por qué la historia toma este curso?”, responde Marx: “Para que la humanidad pueda separarse felizmente de su pasado” (Agamben, 1999, p. 154).

Agamben (1999) llama “la patria histórica y totalmente actual de la humanidad” (p. 159).

De manera opuesta, tanto Habermas como Agamben atribuyen completitud, realización y totalidad a la “idea de felicidad” de Benjamin. Para Habermas, la exigencia misma de la *Glück* es políticamente contraproducente, ya que sus exigencias totalizadoras no tienen en cuenta el progreso real, las mejoras en las condiciones económicas y las ganancias en libertad, y no proporcionan herramientas para una organización más justa de la sociedad. Para Habermas, la “idea de felicidad” de Benjamin permanece en el reino de los sueños. Agamben, en cambio, valora precisamente la radicalidad del pensamiento de Benjamin, tanto en su sombrío diagnóstico como en sus exigencias, que solo surgen en el vacío resultante de la destrucción apocalíptica.

La lectura diferente que se intentará a continuación refuta la totalización reflejada en estos planteamientos políticos. Los pasajes clave en los que Benjamin evoca la felicidad no pueden sintetizarse en un sistema o teoría coherente, pero sí revelan una figura en la que la felicidad aparece como una completitud incompleta, una plenitud en fuga, una desposesión que solo puede experimentarse en el presente como un recuerdo de cosas pasadas. El recuerdo total sería análogo a la redención mesiánica. Pero, escribe Benjamin (2006), “nunca podemos recuperar por completo lo que se ha olvidado” (p. 140). De la misma manera, a nivel colectivo, escribe que solo “el mundo mesiánico es el mundo de la actualidad total e integral. Solo en el ámbito mesiánico existe una historia universal”⁷. Para Benjamin, la felicidad es un asunto mundano que es necesariamente incompleto. No es la llegada a la plenitud del

⁷ Véase los apéndices a “Tesis sobre la filosofía de la historia” (Benjamin, 2003, p. 404).

tiempo, sino un encuentro, un instante de acuerdo con el mundo. Es una unión de las partes dispares del yo que brilla y titila en un tiempo presente —*Jetztzeit*— en el que un pasado específico se encuentra con un futuro específico.

Esta configuración sustenta paradigmáticamente su tratado temprano “La felicidad del hombre antiguo” —“*Das Glück des antiken Menschen*” (Benjamin, 1977, pp. 127-129)— de 1916; su ensayo literario sobre Proust de 1925 (Benjamin, 1999a, pp. 237-247); algunos pasajes de su colección de piezas autobiográficas cortas *Berliner Kindheit um 1900* (Benjamin, 2006, pp. 125-166) escritas a principios de la década de 1930; y, más famosamente, sus reflexiones políticas teológicas, particularmente el “Fragmento teológico-político” (Benjamin, 2002, pp. 305-306) y la segunda de sus “Tesis sobre la filosofía de la historia” (Benjamin, 2003, pp. 389-390).

2. La redención en la imagen de la felicidad

Los dos últimos textos son posiblemente las reflexiones más citadas e interpretadas de Benjamin sobre la felicidad⁸. Son también sus frases más apodícticas. La frase central de Benjamin en su “Fragmento teológico-político” tiene un tono imperativo que choca con la precaria consistencia de sus afirmaciones: “El orden de lo profano debe fundarse en la idea de la felicidad” (Benjamin, 2002, p. 305). El fragmento dice poco sobre la naturaleza de esta felicidad; en cambio, configura la relación entre la felicidad y la redención y aborda la tentación de *identificar* la felicidad con una plenitud que puede alcanzarse al final de la historia. En este fragmento, Benjamin separa radicalmente el ámbito profano y el mesiánico, el Reino de Dios. La historia, la esfera de la acción humana, no puede alcanzar esta totalidad y no debería esforzarse por alcanzarla directamente. La

⁸ Para una bibliografía extensa de literatura crítica sobre estos dos textos, véase Linder (2006).

primera frase del fragmento insiste en que solo el Mesías es un agente en el ámbito de lo mesiánico, al que pertenece la plenitud. Por lo tanto, “la búsqueda de la felicidad por parte de la humanidad libre va en contra de la dirección mesiánica” (Benjamin, 2002, p. 305). “Lo incompleto —la felicidad—” (Benjamin, 1999b, p. 471) se acerca lo más posible a la redención, pero sin alcanzarla. Es precisamente en la renuncia a su pretensión de alcanzar la consumación, en el permanecer enteramente en el reino de lo profano, como puede *ayudar* a la llegada de la era mesiánica, pero solo como una “categoría de su enfoque más discreto” (Benjamin, 2002, p. 305). De la misma manera, la *restitutio in integrum* mesiánica, que es eternidad, debe distinguirse de su semejanza profana, incompleta, en la felicidad, en la temporalidad de la existencia mundana, que es “transitoria en su *totalidad*” (Benjamin, 2002, p. 306). Pero la existencia mundana, escribe Benjamin, es “eternamente transitoria” (Benjamin, 2002, p. 306) y, por tanto, continua, sin alcanzar su meta, que correspondería a su desaparición. “La naturaleza es mesiánica debido a su desaparición eterna y total” (Benjamin, 2002, p. 306). El ritmo de este eterno transcurrir, que no es otra cosa que lo que sucede a cada instante, es la felicidad, la afirmación paradójica del tiempo mundano, que se opone al deseo de una eternidad completa, ultramundana.

Mientras que el “Fragmento teológico-político” articula la felicidad apuntando al futuro, el otro texto clave que relaciona la felicidad con la culminación mesiánica, la segunda tesis “sobre la filosofía de la historia”, se dirige hacia el pasado. Su pasaje central caracteriza la felicidad como recuerdo —*Eingedenken*— de momentos en los que lo posible no se materializó:

Solo hay felicidad, que podría despertar en nosotros la envidia, en el aire que hemos respirado, entre personas con las que hemos podido hablar, entre mujeres que se nos

hubieran podido entregar. En otras palabras, la idea de felicidad está indisolublemente ligada a la idea de redención. Lo mismo se aplica a la idea del pasado, que es el interés de la historia. El pasado lleva consigo un índice secreto por el cual se lo refiere a la redención... Existe un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y la presente... Nuestra venida a la tierra era esperada... Como cada generación que nos precedió, hemos sido dotados de una *débil* fuerza mesiánica, una fuerza a la que el pasado tiene derecho (Benjamin, 2003, pp. 389-390).

Como en el “Fragmento teológico-político”, Benjamin relaciona aquí la felicidad con lo mesiánico solo de manera indirecta. En estas líneas, la felicidad está “ligada a la *idea* de redención” (Benjamin, 2003, p. 389), como una deuda que debe ser redimida, la deuda que uno tiene con el pasado. El modo conjuntivo de la primera frase de este párrafo evoca un don consistente en oportunidades no aprovechadas o desaprovechadas. Regresar en la memoria al momento en que estas oportunidades aún se sentían como posibles equivale a una exigencia que nos impone el pasado incumplido. La redención mesiánica responde a esta deuda con el pasado de la única manera posible: una recuperación a través del recuerdo —*Eingedenken*— que incluye “lo que nunca ha sucedido” y, por lo tanto, todas las posibilidades que nuestras elecciones descartaron. Pero, como sugiere la quinta tesis, esto no implica la reconstrucción de las cosas “tal como han sido”. “La verdadera imagen del pasado” solo puede reconocerse y captarse en el instante antes de que desaparezca para siempre (Benjamin, 2003, pp. 390-391). Lo que el recuerdo puede actualizar en el presente es el momento en que todavía *eran* posibles alternativas a lo que ocurrió. Benjamin configura aquí la “*débil* redención mesiánica”, no como cumplimiento de lo que quedó incumplido en el pasado, sino —a imagen de, por tanto, análoga a, la felicidad— como experiencia de que las cosas pueden ser distintas de lo que son. Al recordar, la

débil fuerza mesiánica recupera la totalidad de posibilidades que pudieron ser experimentadas pero que no se materializaron. El recuerdo puede así transformar el pasado que la historiografía ha establecido como un hecho: “el recuerdo puede convertir lo incompleto —la felicidad— en algo completo, y lo completado —el sufrimiento— en algo incompleto” (Benjamin, 1999b, p, 471)⁹. Esto, escribe Benjamin (1999b), “es teología; pero... la experiencia... nos prohíbe concebir la historia como fundamentalmente ateológica, por mucho que se nos conceda intentar escribirla con conceptos inmediatamente teológicos” (p, 471).

Este aspecto de la “idea de felicidad” de Benjamin nos acerca a su relevancia política. El significado político de la “idea de felicidad” de Benjamin no reside ni en un estado alcanzado mediante un gobierno adecuado y una mejora progresiva ni en una destructividad apocalíptica que crea una tabla rasa. La relevancia política de la felicidad es indirecta: no arregla las cosas, pero puede despertar nuestra alerta para detectar y responder a los peligros y requisitos de cada momento¹⁰. El índice secreto de la redención reside en este recordatorio de aprovechar las oportunidades con lo que Benjamin (1996) llama en otra parte “*leibhafte Geistesgegenwart*”, “presencia corporal del espíritu” (p. 481). Todos los aspectos principales de la configuración de la felicidad que Benjamin hace en estos grandes esquemas político-teológicos —su incompletitud, su fugacidad y su indisponibilidad para la búsqueda, y su aparición en el tiempo presente en el recuerdo involuntario del pasado y como destellos momentáneos que apuntan a un futuro

⁹ Traducción ligeramente modificada.

¹⁰ En su libro *Das Glücksmotiv bei Walter Benjamin*, Rüsing (1991) asocia explícitamente la “idea de felicidad” de Benjamin con el despertar. Véase también Liska (2011).

redimido¹¹— están prefigurados en textos anteriores en formas diferentes y menores.

3. La felicidad del hombre antiguo

Los últimos escritos teológico-políticos de Benjamin esbozan la relación entre la felicidad y la redención, pero dicen poco sobre la experiencia de la felicidad en sí. Los primeros escritos de Benjamin contienen pasajes que transmiten de manera más concreta lo que él entendía por este término. En *“Dialog über die Religiosität der Gegenwart”* menciona la alegría de experimentar una totalidad del yo —*Sammlung des ganzen Menschen*— en términos de una correspondencia con la naturaleza y una unidad con el cosmos (Benjamin, 1977, pp. 16-35). La felicidad así entendida no es ni una meta que se pueda alcanzar, perseguir y poseer, ni una posesión que pueda ser conservada y preservada por un sujeto autónomo, sino una experiencia de completitud incompleta. Esto encuentra su formulación en la primera elaboración de Benjamin sobre el tema, su breve tratado sobre *“La felicidad del hombre antiguo”*. Benjamin (1977) opone aquí la *“idea distorsionada de la felicidad”* (p. 127) del burgués moderno de su tiempo a la experiencia de la felicidad de los antiguos como unidad cósmica, social y existencial. Esta experiencia, escribe Benjamin, ya no está al alcance del individuo moderno, que está indeleblemente dividido y separado de la naturaleza, incapaz de la unidad que experimentó una vez el hombre ingenuo de la Antigüedad e impulsado por una búsqueda de posesiones para compensar su estatus reducido en el orden cósmico.

Para describir cómo el hombre moderno ha perdido el acceso a una experiencia de felicidad cósmicamente arraigada que los antiguos ingenuos y prerreflexivos aún tenían, Benjamin invoca la distinción de Friedrich Schiller

¹¹ Sobre la intrincada relación entre pasado y futuro en la *“idea de felicidad”* de Benjamin, véase Nieraad (1990) y Lindner (2002).

entre lo ingenuo y lo sentimental, que corresponden respectivamente a los modos inmediato y reflexivo de relación con los fenómenos¹². El predominio de la racionalidad y del individualismo ha privado al hombre moderno de la sensación de armonía consigo mismo, con su entorno natural y con el universo ordenado. Sus intentos de recuperar estos estados solo pueden realizarse de forma sentimental, es decir, indirecta —es decir, a través del arte o del conocimiento—. Como el burgués no siente más que desprecio por la inmediatez ingenua, considerándola “poco interesante y sin contenido”, oculta vergonzosamente lo que experimenta como felicidad en su interior, donde se convierte “*ein Kleinliches und Heimliches*”, algo “mezquino y secreto” (Benjamin, 1977, pp. 127). Lo que antes era “puro, fuerte y bello” —“*Reinheit Kraft und Schönheit*” (Benjamin, 1977, pp. 127)— se convierte en un tesoro secreto que se esconde en el interior del individuo. Este encogimiento proporciona al burgués una ilusión de felicidad como posesión preciada o como premio merecido.

Los antiguos, escribe Benjamin, habrían considerado este orgullo como pura *hybris*: incluso los héroes antiguos, en su hora de gloria, no consideraban su triunfo, su momento máximo de felicidad, como resultado de su mérito. Agradecían a los dioses por su victoria y reconocían que ésta podría haber sido concedida con la misma facilidad a su rival en la batalla o podría serles arrebatada en el momento siguiente. Con su insistencia en sus propios méritos, el burgués cree que la felicidad es su mérito y su propiedad. El hombre antiguo, que dio lo mejor de sí para ganar, se reconcilia en el momento de la celebración con su ciudad, sus antepasados y el poder mismo de los dioses. Benjamin insiste en que la humildad de los héroes no debe confundirse con un destino mítico, sino con un encuentro de

¹² Véase el ensayo de Schiller de 1795-1796, “Sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental” (Schiller, 1967).

sus esfuerzos con la benevolencia de los dioses. De esta manera, escribe Benjamin (1977), para el hombre antiguo la felicidad es a la vez "*Sieg und Feier, Verdienst und Unschuld*" —"victoria y celebración, mérito e inocencia" (p. 128)—. A diferencia de su homólogo moderno, el hombre antiguo no se convence de su inocencia ni oculta su valor, sino que se regocija en la fiesta de la victoria, "en la gloria de su ciudad, en el orgullo de su colonia y de su familia, en la alegría de los dioses y en el sueño" —"*im Ruhm seiner Stadt, im Stolze seines Gaues und seiner Familie, in der Freude der Götter und im Schlafe*" (Benjamin, 1977, p. 129)—, probablemente el descanso final en la gloria eterna, que lo transporta a los dioses. Los modernos, privados de la inmediatez ingenua, han perdido la conciencia de la contingencia, la heteronomía y la fugacidad de la felicidad, así como de su carácter público y colectivo. Incluso el niño que experimenta la felicidad no es más que una "criatura egocéntrica" que alberga posesivamente su "pequeña felicidad" en su interior (Benjamin, 1977, p. 127). Sin embargo, lejos de pedir una regresión al estado del mundo antiguo, que no es ni posible ni deseable, Benjamin prepara implícitamente su posterior exploración de los restos de una intensidad anterior que puede y debe recuperarse de los antiguos. Por mediada e indirecta que sea, algo de su antiguo resplandor, su armonía cósmica momentánea y su unidad con la naturaleza, así como su aceptación de la felicidad como un don transitorio, brillan a través de ella. El modo de esta recuperación ya no puede ser ingenuo como en el caso del hombre antiguo; solo puede ser sentimental, reflexivo e irremediabilmente indirecto.

4. La felicidad elegíaca: la infancia en Berlín hacia 1900

La distinción schilleriana entre lo ingenuo y lo sentimental resuena también en el ensayo de Benjamin sobre Proust,

que contrasta lo himnico —lo heroico, ingenuo y directo— con lo elegíaco. Escribe Benjamin (1999a):

Existe una doble voluntad de felicidad, una dialéctica de la felicidad: una forma himnica y una forma elegíaca. La una es lo inaudito, lo inaudito, la cumbre de la dicha; la otra, la eterna repetición, la eterna restauración de la felicidad original, primera. Es la idea elegíaca de la felicidad... la que para Proust transforma la existencia en una reserva de la memoria (p. 239).

En su *Infancia en Berlín hacia 1900*, Benjamin recuerda sus primeras experiencias como narrador proustiano. A medida que el pasado y el presente se fusionan, a medida que la voz del narrador y la percepción recordada del niño se entremezclan, ocurren momentos elegíacos de felicidad. Los momentos vividos por el niño en una inmediatez ingenua se superponen con la voz melancólica del narrador adulto, que sabe de su fugaz incompletitud. El propio proceso de recordar contiene felicidad en modo elegíaco: transmite simultáneamente una intensidad dichosa e imágenes conmovedoras de una finalización transitoria.

Benjamin (1999a) insiste en que Proust “no describió una vida como realmente fue, sino una vida como la recordaba quien la había vivido” (pp. 237-238). De la misma manera, en sus recuerdos de infancia Benjamin no pretende en modo alguno reconstruir de forma realista las escenas “tal como fueron realmente”. El narrador adulto está presente en esas historias y es en la mezcla de su perspectiva y la del niño que el pasado surge como presente. En una pieza breve titulada “*Der Lesekasten*” —“El juego de letras”—, Benjamin recuerda su felicidad cuando aprendió a leer y al mismo tiempo reflexiona sobre la imposibilidad de recuperar esa felicidad ingenua:

Nunca podremos recuperar del todo lo que hemos olvidado. Y esto tal vez sea bueno. El impacto de la

recuperación sería tan devastador que dejaríamos inmediatamente de comprender nuestro anhelo. Pero lo entendemos; y cuanto más profundamente se encuentre enterrado en nosotros lo que hemos olvidado, mejor lo entendemos... Ninguna de las cosas que me rodeaban en mis primeros años suscita mayor anhelo que juego de letras... cuyo trabajo era admitir solo a los elegidos. Por lo tanto, su comercio con las letras estaba lleno de renuncia. Mi mano todavía puede soñar con este movimiento, pero ya no puede despertar para ejecutarlo realmente. Por la misma razón, puedo soñar con la manera en que una vez aprendí a caminar. Pero eso no ayuda. Ahora sé cómo caminar; ya no hay más aprendizaje para caminar (Benjamin, 2006, pp. 140-142).

La felicidad de la “primera vez, de lo inaudito, de la cumbre de la dicha” no se puede recuperar en su totalidad. Pero quedan huellas: en los sueños, en la memoria inconsciente del cuerpo y en el recuerdo indirecto, incompleto, elegíaco, de cosas pasadas. El teórico literario Peter Szondi considera la *Infancia en Berlín* de Benjamin como “una contraparte exacta de la infancia parisina de Proust”. Proust, en su búsqueda del “tiempo perdido”, quiere escapar del tiempo por completo y con él de su fugacidad. Benjamin, escribe Szondi (2006),

no quiere liberarse de la temporalidad, no quiere ver las cosas en su esencia ahistórica, sino que aspira a la experiencia y al conocimiento históricos. Sin embargo, se ve devuelto al pasado, un pasado abierto, no acabado, que promete futuro. El tiempo de Benjamin no es el perfecto, sino el futuro perfecto en la plenitud de su paradoja: ser futuro y pasado al mismo tiempo (p. 19).

En la experiencia de *déjà vu* de Proust, como en la escena de la magdalena, el pasado irrumpe en el presente. Por el contrario, continúa Szondi (2006), Benjamin “se dedica a la invocación de esos momentos de la infancia en los que se esconde una señal del futuro” (p. 21). En esta figura,

Szondi reconoce una similitud entre *Infancia en Berlín* y las obras histórico-filosóficas posteriores de Benjamin. La felicidad se produce, como en la segunda tesis “sobre la filosofía de la historia”, en el momento de lo posible, de lo incompleto y abierto hacia el futuro, el instante antes de que éste pase ineluctablemente a la eterna *Vergängnis*¹³.

De hecho, algunos de los textos más conmovedores de *Infancia en Berlín* evocan los momentos de felicidad del niño en un tono elegíaco que prefigura los textos posteriores de Benjamin. En la pieza titulada “Caza de mariposas”, por ejemplo, el niño vive un breve momento en sintonía con la naturaleza antes de que su voluntad de dominar sus fuerzas elementales tome el control:

Las mariposas de la col con bordes ondulados, las mariposas de azufre con alas superbrillantes, evocaban vívidamente el ardor de la caza, que tan a menudo me había alejado de los senderos de jardines bien cuidados hacia un desierto, donde me encontraba impotente ante los elementos conspiradores —viento y olores, follaje y sol— que estaban destinados a gobernar el vuelo de las mariposas (Benjamin, 2006, p. 50).

Sin embargo, esta armonía cósmica dura solo un instante antes de que la supere el deseo de capturar y poseer la cosa bella. Un pasaje en medio del texto describe al niño sentado en una emboscada, observando minuciosamente a su presa antes de atrapar al insecto y preparar el botín para su colección guardada en el armario de la pared de su habitación de niño: acechando a la mariposa que se le escapa continuamente:

con gusto se habría disuelto en luz y aire, simplemente para acercarme a mi presa sin ser notado y poder dominarla. Y este deseo mío estaba tan cerca de cumplirse, que

¹³ Para una explicación del término, véase Cho (2017, pp. 74-94).

cada temblor o palpitación de las alas que ansiaba, me rozaba con su soplo o su ondulación (Benjamin, 2006, p. 51).

El pequeño cazador se vuelve insecto y el insecto adquiere rasgos humanos hasta que la captura de la mariposa pone fin a su unidad. Al atrapar la mariposa, el niño recupera su humanidad, como dominio. Una vez que atrapa a la mariposa y la lleva a la mesa de trabajo donde será preparada para adornar la colección, la felicidad del niño da paso a la conciencia reflexiva de la destrucción que causó:

¡Y en qué estado se encontraba el terreno de caza cuando me fui! La hierba estaba aplastada, las flores pisoteadas; el propio cazador, que no le tenía ningún respeto a su cuerpo, lo había arrojado descuidadamente tras su red para mariposas. Y, en medio de tanta destrucción, torpeza y violencia, en un pliegue de esta red, se encontraba la mariposa aterrorizada, temblorosa y, sin embargo, llena de encanto (Benjamin, 2006, pp. 51-52).

Las últimas líneas del texto sugieren una referencia inesperada a la redención, más particularmente al mesianismo judío. La colección de mariposas muertas en la pared del niño se transfigura, en la percepción del niño, en una imagen que encuentra en el interior burgués de sus padres: ahora están “esparcidas sobre uno de esos brillantes esmaltes de Limoges, en los que las murallas y almenas de Jerusalén se destacan contra un fondo azul oscuro” (Benjamin, 2006, pp. 52-53). La ingenua experiencia del momento de felicidad del niño en el desierto en sintonía con la naturaleza termina en el diseño sin vida de la preciosa porcelana de una Jerusalén que promete tanto violencia como redención.

En “Un ángel de Navidad”, Benjamin recuerda uno de sus primeros recuerdos, un momento de intensa expectativa teñido de una sensación de incompletitud y de *Verhängnis*. Al ponerse el sol en una noche de Navidad, el niño mira impaciente por la ventana, encantado por las luces

que aparecen en los árboles de Navidad que se encuentran frente a él. Observa que algunas de las ventanas no están iluminadas o, "lo que es más triste", están mal iluminadas. Esto despierta su sentido de la injusticia social: "Me parecía que en esas ventanas de Navidad se escondían la soledad, la vejez, las privaciones, todo aquello sobre lo que la gente pobre pasa en silencio" (Benjamin, 2006, p. 104). Aunque el niño se distrae rápidamente de este pensamiento melancólico, su felicidad esperada ahora tiene una sombra:

Entonces, una vez más, recordé los regalos que mis padres estaban preparando. Pero apenas me aparté de la ventana, con el corazón ahora pesado como solo la inminencia de una cierta felicidad puede hacerlo, cuando sentí una presencia extraña en la habitación (Benjamin, 2006, pp. 104-105).

El niño espera al ángel de Navidad, pero ya no confía en su apariencia real:

No era más que un viento, de modo que las palabras que se formaban en mis labios eran como ondas que se formaban en una vela lenta que de repente se hincha con una brisa refrescante: "El día de su nacimiento/viene el Niño Jesús de nuevo/abajo a esta tierra/en medio de nosotros los hombres". El ángel que había empezado a asumir una forma en estas palabras también había desaparecido con ellas. Ya no permanecí en la habitación vacía (Benjamin, 2006, p. 105).

Las palabras de la canción captan y disuelven al mismo tiempo el momento de felicidad. El niño ve que el árbol de Navidad en el salón de los padres "ha alcanzado su máximo esplendor", pero esa plenitud "me ha alejado de él" (Benjamin, 2006, p. 105). Solo recupera su familiaridad con el árbol cuando lo descarta después de las vacaciones, cuando yace "medio enterrado en la nieve o brillando bajo la lluvia" (Benjamin, 2006, p. 105). La magia del momento

—las luces encantadoras y el canto del ángel— dura solo un instante. Se desvanece casi inmediatamente ante la conciencia de su imperfecta consumación. Esa es la imagen de la felicidad. Los versos ritualizados de la canción que prometen un eterno retorno del salvador y la plenitud de la gloria del árbol se ven desmentidos por la experiencia de que la fiesta no es compartida por todos y por la fugacidad —la *Vergängnis* eternamente recurrente— de la chispa de la *Glück*.

5. De chispas y astillas

“Ante la mirada maniquea de Benjamin, la historia se extiende como la rotación de una estrella muerta sobre la que de vez en cuando cae un relámpago”, escribe Habermas (1979, p. 58). En una sola frase, la crítica de Habermas a la falta de perspicacia política de Benjamin nombra lo que resulta ser la figura misma de la “idea de felicidad” de Benjamin —los destellos momentáneos de relámpagos— y, podría decirse, su relación con lo político. Pero estos destellos no deben ser descartados tan a la ligera como lo hace Habermas: se parecen a las chispas mesiánicas que, en la sexta tesis de Benjamin “sobre la filosofía de la historia”, deben “avivarse” en el pasado cuando este “relumbra en un instante de peligro” (Benjamin, 2003, p. 391). Destellos momentáneos como estos atraviesan muchas figuras en la obra de Benjamin: desde la *memoire involontaire* de Proust hasta una *leibhafte Geistesgegenwart* —“presencia corporal del espíritu”—, desde el escritor que cita hasta el coleccionista, desde el traductor hasta el historiador materialista, desde el cronista hasta el narrador, desde el trapero hasta el hombre justo y, por último, pero no por ello menos importante, desde el recuerdo del moribundo en su última hora hasta el niño que juega. A este elenco heterogéneo se puede añadir la lista de figuras del propio Benjamin: el lector, el pensador, el que espera —*der Wartende*) y el *flâneur*. Al vivir sus diversos instantes de intensa experiencia, cada

una de estas figuras iluminadas comparte con la felicidad recordada la débil fuerza mesiánica que salva. Aunque no ofrecen recetas para la vida justa ni estrategias políticas, esos instantes salvan el pasado y abren el futuro en el presente. Los momentos de felicidad recordados tienen la forma de chispas mesiánicas. Puede que no iluminen un camino que se pueda recorrer con diligencia, pero sí alejan la oscuridad total a la que solo respondería la destrucción. Pueden parecerse más a luciérnagas en la oscuridad que a las hermosas mariposas de la memoria de un niño. Puede que no sean figuras del Mesías, pero, irradiando débilmente una “iluminación profana” (Benjamin, 2002, p. 305), tienen su parte en anunciar su llegada más silenciosa e indirecta.

Referencias

- Agamben, G. (1999). *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stanford University Press.
- Benjamin, W. (1977). *Gesammelte Schriften. Band II: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996). *Selected Writings I*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999a). *Selected Writings II*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999b). *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002). *Selected Writings III*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2003). *Selected Writings IV*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2006). *Berlin Childhood Around 1900*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Butzer, G. (1992). Das Glück in der Geschichte. Walter Benjamins Utopismus. *Widerspruch. Münchner Zeitschrift für Philosophie*, 12, 59-72.
- Cho, H. (2017). Vergangene Vergängnis: Für eine Philologie des Stattdessen. *Arcadia*, 52(1), 74-94.
- Deuber-Mankowsky, A: (2010). „das Bild vom Glück, das wir hegen“: zur messianischen Kraft der Schwäche bei Hermann Cohen, Walter Benjamin und Paulus. Hasselhoff, G. K. (Hrsg.). *Die Entdeckung des Christentums in der Wissenschaft des Judentums. Workshop des Internationalen Kollegs für Geisteswissenschaftliche Forschung (IKGF) „Dynamiken der Religionsgeschichte zwischen Asien und Europa“*. De Gruyter, 263-78.
- Habermas, J. (1979). Walter Benjamin. Consciousness-Raising or Redemptive Critique. *New German Critique*, 17, 30-59.
- Hanssen, B. (1995). Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. *MLN*, 110(4), 809-833.

- Holz, H. H. (2000). Idee. Opitz, M. et al. (Hrsg.). *Benjamins Begriffe*. Suhrkamp, 445-479.
- Lindner, B. (2002). Zeit und Glück. Phantasmagorien des Spielraums. *Perception and Experience in Modernity. Benjamin Studien*, 1, 127-144.
- Linder, B. (Hrsg.). (2006). *Benjamin-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. J. B. Metzler.
- Liska, V. (2009). The Legacy of Walter Benjamin's Messianism: Giorgio Agamben and other Contenders. Goebel, R. J. (Ed.). *A Companion to the Works of Walter Benjamin*. Boydell and Brewer, 195-215.
- Liska, V. (2011). Walter Benjamin's Dialectics of Attentiveness. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 65(1), 16-24.
- Nieraad, J. (1990). Walter Benjamins Glück im Untergang: Zum Verhältnis von Messianischem und Profanem. *The German Quarterly*, 63(2), 222-232.
- Rüsing, K-H. (1991). *Das Glücksmotiv bei Walter Benjamin. Für eine Theorie des Erwachens*. Die Blaue Eule.
- Schiller, F. (1967). *Naïve and sentimental poetry and On the Sublime: Two Essays*. F. Ungar Pub. Co.
- Szondi, P. (2006). Hope in the Past: On Walter Benjamin. Benjamin, W. *Berlin Childhood Around 1900*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1-33.
- Tagliacozzo, T. (2022). Messianism and Happiness in Walter Benjamin's Theological-Political Fragment. *Aisthesis*, 15(1), 91-100.

La pedagogía radiofónica de Walter Benjamin

Tyson Lewis¹

Este texto investiga la singular relevancia educativa de las transmisiones de radio de Walter Benjamin. Si bien se ha escrito mucho sobre el enfoque de Benjamin tanto en la literatura infantil como en el teatro infantil, su propia práctica pedagógica como radiopedagogo permanece en gran medida marginada en estas discusiones. Para abordar esta brecha en la literatura sobre el tema, me centro en las implicaciones de pasar del mundo principalmente visual de los niños —celebrado con ilustraciones en color— al mundo auditivo de la radio. A través de una lectura cuidadosa de los guiones de radio, sostengo que una alteración perceptiva exclusiva del medio sonoro de la radio impulsa el pensamiento histórico en los niños. Los siguientes principios pedagógicos que extraigo de las transmisiones de radio apoyan y mejoran este modo de educación materialista histórica. En conclusión, el texto defiende la relevancia actual de Benjamin para pensar en las implicaciones pedagógicas de las nuevas tecnologías de la información, como los *podcasts*, dentro de una era posmoderna.

Últimamente se ha realizado una cantidad sustancial de investigaciones sobre la noción de infancia y educación de Benjamin (Doderer, 1996; Fischer, 1996; Lehmann, 1996;

¹ Este texto se publicó con el título “Walter Benjamin’s radio pedagogy” en: *Thesis Eleven*, 142(1), 2017, pp. 18-33 (N. de los T.)

Salzani, 2009; Charles, 2016; Dolbear & Proctor, 2016; Lathey, 2016; Leslie, 2016; Tribunella, 2016; Lewis, 2017). Muchos de estos trabajos enfatizan la centralidad de la infancia en el pensamiento de Benjamin, la singularidad de la experiencia perceptiva del mundo del niño y la importancia de pensar en formas alternativas de educación literaria y estética más allá de los enfoques centrados en los adultos. Esta investigación es importante para los educadores y los filósofos de la infancia, pero no ha tenido en cuenta adecuadamente la relación entre la filosofía de la infancia de Benjamin y su práctica de la pedagogía radiofónica. Me refiero a sus guiones radiofónicos de Berlín escritos entre 1927 y 1933 y presentados en Radio Berlín y en Radio Frankfurt Youth Hour. Al leer atentamente los guiones restantes de sus transmisiones de radio, se puede determinar en ellos un conjunto de principios pedagógicos en juego que indican cómo Benjamin abordó el uso de esta herramienta de comunicación de masas para implementar una práctica de educación transformadora.

Si bien siguen un importante ejemplo de la descripción que hace Sabine Schiller-Lerg (1989) de los guiones de radio de Benjamin como una especie de pedagogía materialista inspirada en el teatro épico de Brecht, autores como Jeffrey Mehlman (1993), Graeme Gilloch (2002), Jaeho Kang (2014) y Lecia Rosenthal (2014) no han profundizado en los principios exactos que subyacen a esta forma particular y sonora de pedagogía. Klaus Doderer (1996) también ha discutido la importancia pedagógica de las transmisiones de radio, pero su análisis alinea demasiado estrechamente estas actuaciones con las reflexiones de Benjamin sobre la literatura infantil, por lo que no reconoce las distintas propiedades de la radio como una experiencia auditiva —más que visual—. Quizás incluso podríamos decir que lo que está en juego en estos experimentos de radio no es tanto la imagen mental como la *imagen sonora*. Como tal,

todavía es necesario construir un puente conceptual entre el análisis de la infancia de Benjamin, sus reflexiones sobre la educación y sus transmisiones de radio reales. Lo siguiente es un intento de comenzar este proyecto con una sensibilidad particular hacia (a) las distintas propiedades de la radio como medio auditivo y (b) cómo estas propiedades informan un conjunto de principios pedagógicos que son exclusivos del formato. Es importante destacar que extraeré estos principios no de los escritos de Benjamin sobre la pedagogía, la universidad, el teatro infantil ruso o la vida de los estudiantes, sino más bien del último rastro que queda de su propia *práctica* educativa: sus guiones de radio.

En este sentido, tomaré la observación de Benjamin de que “la enseñanza y la investigación deberían volver a separarse” para que cada una pueda establecer “nuevas formas rigurosas” (Benjamin, 1999, p. 419). De hecho, Benjamin sostiene que “no deberíamos recurrir a la investigación para liderar un renacimiento de la enseñanza; en cambio, es más importante esforzarse con cierta intransigencia para que una mejora —aunque muy indirecta— en la investigación surja de la enseñanza” (p. 419). En la práctica de la enseñanza, Benjamin encuentra la posibilidad de una “reordenación de la materia” que podría “dar origen a formas de conocimiento completamente nuevas” (p. 420). Desde este punto de vista, la enseñanza no es un derivado de una teoría preexistente sino primaria. Uno no enseña lo que sabe, sino que enseña para impulsar un proceso de pensamiento que podría conducir a nuevas investigaciones y posteriormente a nuevos conocimientos. Por lo tanto, recurriré a sus transmisiones de radio para comprender los nuevos y rigurosos principios pedagógicos que desarrolla a través de esta práctica y, a su vez, abrir una nueva forma de conocimiento que vincula la experiencia auditiva con el pensamiento histórico.

Radio, tiempo y conciencia histórica

Antes de esbozar los principios clave de su pedagogía radiofónica, conviene abordar un problema, y se refiere a la vida sensual del niño que tan a menudo se destaca en la literatura secundaria. Para Benjamin, la infancia está singularmente conectada con la visión —y, por tanto, con una fenomenología de la mirada/visión—. En su breve ensayo “La visión de un niño sobre el color” (*Die Farbe vom Kinde*), Benjamin (1996) sostiene que “la visión del color que tiene el niño representa el desarrollo artístico más elevado del sentido de la vista; es vista en su forma más pura, porque está aislada” (p. 50). También afirma que “los niños no reflexionan, solo ven” (p. 51). La infancia está singularmente vinculada con el campo visual y la capacidad de tener experiencias visuales puras.

En otro breve diálogo titulado “El arco iris. Diálogo sobre la fantasía”, Benjamin plantea puntos similares, argumentando que los niños y los artistas son capaces de tener una experiencia sensual inocente del color, donde la inocencia se refiere a la “región de la fantasía en la que las sensaciones todavía viven en sí mismas, puramente como propiedades en sí mismas” (Benjamin, 2011, p. 251). En la fantasía y los sueños ya no hay separación entre sujeto y objeto, pues el ojo mismo se vuelve colorido. Como tal, la mirada de un niño es claramente diferente a la de un adulto. Para el niño, la visión no se trata de distancia y dominio, sino más bien de inmersión directa y absorción en un fenómeno. Una expresión de esta inmediatez se encuentra en los dibujos infantiles que, para Benjamin, no son figurativos, y, por tanto, se ocupan del espacio y los objetos, sino puramente coloridos. Por lo tanto, colorear tiene una “función pedagógica más pura” (Benjamin, 1996, p. 51) que pintar, permitiendo a los niños explorar la vida interior de la imaginación.

La visión incontaminada de los niños define la experiencia estética de la infancia. Y los niños son capaces de vivir esta experiencia única gracias a su “pura receptividad” (Benjamin, 1996, p. 51). Si bien esta receptividad pura puede surgir a través de otras experiencias estéticas, de alguna manera está diluida o distorsionada. En relación con la música, la receptividad del niño es “estéril” (p. 51). Lo que se afirma aquí no es simplemente que Benjamin estuviera interesado en las propiedades particulares de la experiencia visual de los niños, sino más bien que conceptualizó la infancia como una experiencia visual. De ahí su constante interés por las ilustraciones en color de los libros infantiles. Debido a esta estrecha conexión entre la infancia y lo visual, las fuentes secundarias sobre Benjamin tienden a concentrarse en la literatura infantil y los libros ilustrados (Doderer, 1996; Tribunella, 2016).

Y es cierto que en los escritos de Benjamin sobre la infancia existen fuertes conexiones entre la educación, la literatura infantil y lo visual. Escribe que los niños “aprenden de los colores brillantes” (Benjamin, 1996, p. 410) de los libros ilustrados. Aprenden menos sobre el mundo exterior, como se muestra, y más sobre sus capacidades internas para la fantasía y la contemplación. Las ilustraciones en blanco y negro, por otro lado, parecen incompletas y llevan a los niños a completarlas con sus propios garabatos. Este tipo de garabatos es el primer paso para aprender a escribir. Benjamin (1996) lo resume así: “ninguna otra imagen puede introducir a los niños tanto en el lenguaje como en la escritura como estas [ilustraciones en blanco y negro]” (p. 412). De hecho, es en el mundo de las imágenes monocromáticas donde “los niños despiertan” (p. 412) de la fantasía interna y onírica del color para enfrentarse al mundo externo.

Aunque nunca se ha comentado en la literatura secundaria, me gustaría argumentar aquí que la pedagogía

radiofónica de Benjamin plantea un problema distinto: si los niños están fenomenológicamente orientados hacia la dimensión visual de la imaginación, entonces ¿qué sucede cuando uno pasa a la auditiva? ¿Qué está en juego en esta alternancia sensorial? ¿Existe otro “despertar” que se produce cuando se privilegia escuchar sobre ver? Por supuesto, uno podría argumentar fácilmente que el giro hacia la radio se basó en consideraciones prácticas y financieras y, por lo tanto, no era una salida ideal para la práctica pedagógica de Benjamin. En circunstancias históricas más favorables, tal vez Benjamin habría sido ilustrador de libros para niños. Aunque se trata de una especulación interesante que cuenta con un respaldo sustancial de las propias reflexiones de Benjamin sobre la infancia y la pedagogía, me gustaría explorar las implicaciones educativas y filosóficas del paso a la radio. Como se indicó anteriormente, la receptividad pura de la infancia se expresa mejor a través de la comprensión visual del color por parte de los niños, el ojo del niño es colorido para Benjamin, y que cuando esta receptividad se relaciona con la música, el sonido, de alguna manera se esteriliza; es menos vívida y menos inmediata. Si tomamos la palabra de Benjamin aquí, se pueden sacar varias conclusiones. En primer lugar, la experiencia de *oír* es excepcionalmente diferente para los niños de la de *ver* y, por lo tanto, la pedagogía radiofónica tiene una función única para desempeñar en la vida de un niño. En lugar de celebrar y fomentar la experiencia estética del mundo interior de color imaginativo, la pedagogía radiofónica ofrece una experiencia auditiva del mundo, que supone un *alejamiento* estético de las sensibilidades infantiles. ¿Qué logra entonces este cambio que la mera inmersión en lo visual no permitiría?

La raíz de la pedagogía radiofónica de Benjamin es una preocupación por la *historia* o por una introducción del pensamiento histórico en la infancia. Según Benjamin, la

infancia se define por una experiencia pura del color que es atemporal. El color es más *espiritual* que *histórico*. De hecho, la distinción entre la experiencia de un arco iris por parte de un niño y la experiencia de un adulto depende de la cuestión de la temporalidad y el espacio. Benjamin (1996) escribe:

Su color es totalmente contorno; para quien ve con ojos de niño, marca límites, no es una capa de algo superpuesto a la materia, como lo es para los adultos. Estos últimos hacen abstracción del color, considerándolo como un manto engañoso para objetos individuales que existen en el tiempo y el espacio (p. 50).

El pensamiento histórico es el pensamiento del objeto *en* el tiempo y el espacio y, por tanto, supone una ruptura con la dimensión espiritual de la infancia hacia una forma diferente de experimentar el mundo. De hecho, varias de las obras de radio se preocupan abiertamente por el paso de ver a oír. Así, en la obra titulada “Visita a una fundición de latón”, Benjamin (2014) comienza con el siguiente desafío:

Me imagino que al escuchar algo como “Visita a una fundición de latón” en la radio, un oyente podría pensar: “Dios mío, otro de esos temas descabellados. Tienes que ver algo así, no puedes describirlo”. Si ese oyente no apagó su radio hace unos segundos, entonces le ruego [sic] que tenga la amabilidad de darme unos momentos más, porque es precisamente a él [sic] a quien quiero hablar (p. 70).

Sería un error suponer que la siguiente descripción detallada de los trabajos de latón es una mera sustitución del ver. Si bien aparentemente resalta las limitaciones de lo auditivo sobre lo visual, Benjamin invierte abruptamente esta línea de razonamiento, sugiriendo que cuando uno ve las obras de latón en primera persona, uno queda abrumado por la experiencia sensorial y, por lo tanto, es incapaz de contemplar la totalidad de las obras. Benjamin (2014) dice

entonces: “se puede decir que cuanto más se quiere conocer lo que sucede en una planta tan inmensa”, si algún día se presencia tal operación, “y cuanto más se anhela comprender un poco de ello, tanto más tendrá que alejarse de su vista exterior” (p. 71). Escuchar la radio proporciona la distancia crítica necesaria para sacarlo a uno de la inmediatez de ver y poder reflexionar sobre la *historia* de las obras de latón. Aquí Benjamin destaca las propiedades pedagógicas únicas de la distancia auditiva introducida a través de la radio.

Basándonos en esta línea de razonamiento, podemos ofrecer una justificación educativa y filosófica para la pedagogía radiofónica, en lugar de una simple pragmática/biográfica. Solo a través de la experiencia auditiva el niño puede empezar a experimentar el tiempo. El sonido debe desplegarse, y este despliegue nos hace conscientes de la temporalidad de la existencia de una manera que el color no puede. La elección de la radio para inaugurar un giro hacia lo histórico no es, pues, una coincidencia. Con cada palabra que pronuncia Benjamín, la emisión de radio anticipa su propio *final*. De hecho, Benjamín frecuentemente hace comentarios a su audiencia sobre el tiempo que queda o que no hay tiempo suficiente. Por ejemplo, en la obra sobre el latón, Benjamin (2014) afirma:

Si ahora sabes cuánto habría infinitamente que decir [sobre este tema], preguntar sobre todo esto, y si recuerdas que solo tenemos veinte minutos, para nuestra conversación, entonces verás que no tiene sentido avanzar con nuestras botas de siete leguas, y que más bien deberíamos tomarnos nuestro tiempo en algunas estaciones individuales (p. 72).

Benjamin llama la atención sobre la finitud del tiempo y lo que se puede hacer en un lapso determinado. Aunque las posibilidades son infinitas, el tiempo ofrece ciertas limitaciones que requieren opciones sobre dónde empezar y

qué hacer. Llamar la atención sobre el tiempo también llama la atención sobre la necesidad de tomar decisiones y acciones, sobre qué hacer con el tiempo que queda. En resumen, dirige a su audiencia hacia el problema —y las posibilidades— de existir dentro de un desarrollo temporal. En tales apartes, queda claro que la preocupación pedagógica de Benjamin es doble: enseñar sobre las obras de latón, pero también, y quizás más importante, llamar la atención sobre el medio de la radio: el sonido dentro del tiempo. Es el medio mismo de la transmisión de radio el que podría tener el efecto más violento pero educativo en los niños que de otro modo se verían atraídos por la experiencia espiritualmente trascendente del color.

Esto también significa que debemos reconocer que la pedagogía radiofónica subyacente es un tipo de violencia educativa, como podría argumentar Matthew Carlin. Carlin (2010) se apropia de la noción de violencia divina de Benjamin para complicar los fundamentos funcionalistas y evolutivos del aprendizaje transformador. Según la visión de inspiración benjaminiana de Carlin, la transformación ocurre en momentos abruptos —y por lo tanto violentos— de suspensión, despertares, como diría Benjamin, que pueden ser impredecibles y políticamente perturbadores. Según mi lectura, el cambio en la orientación perceptual entre la niñez y la edad adulta significa que la educación no es el desarrollo teleológico del adulto desde dentro del niño, sino más bien una especie de ruptura con la niñez a través de una repartición estética o una alteración sensorial. Las obras de radio se dirigen así a alguien que ya no es estrictamente un niño ni todavía un adulto, alguien cuyo aparato visual está siendo desorientado a través de una experiencia de temporalidad claramente auditiva. Una experiencia así bien podría ser una especie de *shock* educativo para el sistema, obligando a recalibrar la relación entre los sentidos. Por esta razón, la forma misma de las emisiones

de radio en cuanto auditivas es en sí misma tan relevante desde el punto de vista educativo como el contenido. Desde este punto de vista, los principios esbozados a continuación son igualmente pedagógicos y éticos porque se refieren al uso *apropiado* de la violencia en la práctica educativa.

Principios de la pedagogía radiofónica

Como se indicó anteriormente, el objetivo de la pedagogía radiofónica es provocar un momento en el que los niños se alejan de la inmersión en la atemporalidad espiritual del campo de color. De pronto la experiencia se temporaliza y por eso surge la posibilidad de pensar la diferencia histórica. Benjamín suele comenzar sus transmisiones de radio con algún tipo de acertijo o desafío a pensar históricamente. Por ejemplo, al iniciar la emisión titulada “Un pilluelo berlinés”, Benjamín, en tono juguetón y provocador, le dice a su audiencia: “apuesto a que si lo intentas, recordarás haber visto armarios o armerías con escenas coloridas, paisajes, retratos, flores, frutas u otros diseños similares incrustados en la madera de sus puertas” (Benjamin, 2014, p. 30). En este desafío, Benjamín intenta suscitar la memoria histórica de las cosas que pasan. Semejante desafío no puede ser fácil para los niños que, si Benjamin está en lo cierto, están cautivados por el trascendental campo cromático. El cambio fundamental de la inmersión visual en el reino intemporal del color a una experiencia auditiva del tiempo significa que el pedagogo debe tener cuidado de que la violencia de esta ruptura estética no paralice completamente al niño. A continuación, se proporciona un conjunto de principios pedagógicos extraídos de las transmisiones de radio que podrían leerse como reglas generales educativas, pero también como medidas éticas contra la parálisis.

El principio de la narración

A académicos como Richard Wolin (1994) les ha resultado difícil cuadrar el interés simultáneo de Benjamin por redimir la potencialidad del pasado a través de la práctica pre-capitalista de la narración de historias y su entusiasta adopción de las formas más avanzadas de cultura modernista e innovación tecnológica. Si bien esto sigue siendo algo así como una aporía teórica —con Benjamin a menudo yendo y viniendo de estas dos perspectivas como si fueran *Gestalts* mutuamente excluyentes—, lo que quiero argumentar aquí es que en realidad encuentra una manera de mediar entre ellas en su práctica de pedagogía radiofónica. Como se argumentó al principio de este texto, si nos dirigimos directamente a la práctica de la enseñanza, entonces se pueden generar nuevas investigaciones y nuevos conocimientos. En este sentido, podemos recurrir a la pedagogía radiofónica de Benjamin para “resolver” potencialmente ciertas aporías que aparecen en su teoría.

En su famoso ensayo sobre la narración, Benjamin (1968) destaca cómo nuestra “capacidad de intercambiar experiencias” está desapareciendo y cómo la sabiduría intergeneracional está “extinguiéndose” porque el capitalismo ha “eliminado la narrativa del ámbito del discurso vivo” (pp. 86-87). En otras palabras, existe una brecha creciente entre un sentido fragmentado, decadente y cosificado de la experiencia personal y un sentido colectivo de la historia que es intergeneracional y permite al individuo mediar la experiencia a través de los significados y tradiciones del pasado. Para abordar este problema, Benjamin opta por una estrategia redentora que encuentra esperanza en la práctica marginal de contar historias.

Para Benjamin, el relato, a diferencia de la epopeya, la novela o la mera información, tiene una estructura particular. Las historias presentan la vida como un todo inteligible

y coherente donde la experiencia y el significado están interconectados. Esto es lo que hace que las historias sean fácilmente comunicables a las generaciones más jóvenes. También son una forma de artesanía premoderna que involucra manos, cuerpos, gestos y palabras habladas. En definitiva, son performances colectivas y encarnadas. Y lo más importante, el narrador es un maestro (Benjamin, 1968, p. 108) que inicia un tipo especial de *comunicación intergeneracional* a través del cual puede viajar la experiencia histórica. El narrador también tiene un “aura incomparable” (Benjamin, 1968, p. 109). Como sabemos por el trabajo de Benjamin sobre el arte en la era de la reproducción técnica, el aura está vinculada a una sensación de distancia, realización ritual, permanencia, autenticidad, presencia y singularidad irremplazable. Podemos imaginar fácilmente que estas mismas características se atribuyen al narrador, otorgándole una cierta cantidad de lo que Benjamin podría denominar “valor de culto” (Benjamin, 1968, p. 223), pero también valor pedagógico.

La redención de una práctica marginal y anticuada como la narración de historias, y su valor de culto, para resolver los problemas apremiantes de la modernidad contrasta marcadamente con la propuesta abiertamente marxista de Benjamin en “El autor como productor”. Aquí sostiene que solo las técnicas literarias más avanzadas pueden determinar si un artista sigue o no la tendencia política correcta; y podríamos agregar, la tendencia educativa. Lo que el arte comunista necesita no es “renovación espiritual” sino más bien “innovaciones técnicas” (Benjamin, 1978, p. 228). Una obra de arte literario será políticamente progresista si sigue las técnicas artísticas más avanzadas y regresiva si sigue prácticas artísticas tradicionales y anticuadas. Revolucionar los procesos y técnicas de los modos artísticos de producción y, por tanto, luchar con los problemas internos de forma que plantea la introducción de

nuevos materiales, estilos, modos de (re)producción técnica, etc., interpone un fragmento utópico de un futuro posible en el momento presente. En lugar de regresar al poder aurático del ritual, la tradición y la narración, tenemos una visión del arte que explota el aura en nombre de la experimentación colectiva y la apropiación política de los modos de producción artística.

Si bien es posible que Benjamin no haya sido capaz de mediar *teóricamente* entre estas dos posiciones, sus obras de radio las median a través de la *práctica* pedagógica. Las reproducciones de radio redimen la narración de historias, pero a través de la herramienta de comunicación masiva más avanzada disponible. Pero este extraño híbrido transforma tanto la comprensión de Benjamin sobre la narración como las innovaciones técnicas y artísticas. Por ejemplo, la narración ya no está estrictamente ligada a la encarnación de gestos. En cambio, la voz es claramente incorpórea. Benjamin lo señala explícitamente cuando comenta que los niños nunca lo conocerán si se lo encuentran en la calle. Al dirigirse directamente a su audiencia, Benjamin (2014) especula: “tal vez algún día me encuentre con uno de ustedes allí [en los mercados del viejo Berlín]. Pero no nos reconoceremos. Esa es la desventaja de la radio” (p. 14). Si bien Benjamin parece lamentar la pérdida de la identificación gestual, yo diría que esta dimensión de escuchar la radio —*ver* menos— solo realza el aspecto temporal de la experiencia. Además, el aura del narrador único e irremplazable también se marchita. El filtrado técnico de la voz incorpórea permite el encantamiento/apego aurático al narrador, permitiendo que la historia cobre vida propia más allá de este.

Al igual que el cine en el ensayo de Benjamin “La obra de arte en la era de su reproducción técnica”, las obras de radio carecen de unicidad, autenticidad, singularidad y distancia ritualizada. El marchitamiento del aura libera la

historia de la atemporalidad de la repetición y permanencia ritual. De este modo, el valor de culto de la historia disminuye mientras que su valor pedagógico aumenta. Mientras que el aura encierra la historia dentro de ciclos interminables de repetición, exclusivamente vinculados a un modo de producción agrario premoderno y preindustrial y a la permanencia del ritual religioso, la pérdida del aura proyecta la historia hacia atrás en el tiempo y la transformación histórica. Al alejar la historia de sus raíces en la épica sin colapsarla en la novela, la naturaleza radicalmente pública de la radio y su énfasis en la escucha colectiva ofrece un género de narrativa totalmente nuevo que Benjamin representa, pero no logra teorizar adecuadamente. En resumen, la radio redime el valor pedagógico de la narración, pero en una forma transformada, que no está sujeta ni a las especificidades de un cuerpo específico, como el sabio de una secta, ni al poder del aura para encantar.

El principio de catástrofe

Muchas de las emisiones de radio se refieren a catástrofes, incluida la erupción del Vesubio que cubrió de lava a Pompeya, el terremoto que destruyó la capital de Portugal en el siglo XVIII, el incendio de un teatro en Cantón en 1845, un desastre ferroviario en Escocia en 1879 y el desbordamiento del Mississippi en 1927. El énfasis de Benjamin en las catástrofes es interesante por dos razones. En primer lugar, la categoría de catástrofe cruza la división natural e histórica y, por tanto, está conectada con la narración de historias. En las reflexiones de Benjamin sobre la historia de Nikolái Leskov "Alejandrita", Benjamin enfatiza un extraño detalle de esta piedra tan peculiar, que concede una "profecía natural de la naturaleza petrificada y sin vida sobre el mundo histórico" (Benjamin, 1968, p. 107). En otras palabras, la piedra encarna un sentido paradójico de la *historia natural* en el que la atemporalidad de la naturaleza,

sin vida y petrificada, revela la temporalidad de la historia humana. Las historias a menudo median entre este par dicotómico de opuestos, demostrando cómo la naturaleza revela lo histórico y cómo la historia a menudo puede volverse petrificada y sin vida, adquiriendo una segunda naturaleza. La catástrofe descansa así en una cúspide dialéctica que separa y une naturaleza e historia y, como tal, sirve como una poderosa herramienta pedagógica para presentar lo histórico al niño, que en gran medida está fuera del tiempo.

Para Benjamin, los volcanes en particular parecen estar situados entre la naturaleza y la cultura. En *El Libro de los pasajes*, Benjamin sostiene que la belleza de París es similar a la belleza de los grandes paisajes y, en particular, los “paisajes volcánicos” (Benjamin, 2002, p. 83). Y añade:

París es una contraparte en el orden social de lo que el Vesubio es en el orden geográfico: un macizo amenazador y peligroso, un foco de revolución siempre activo. Pero, así como las laderas del Vesubio, gracias a las capas de lava que las cubren, se han transformado en huertos paradisíacos, la lava de las revoluciones proporciona un terreno excepcionalmente fértil para el florecimiento del arte, la festividad y la moda (Benjamin, 2002, p. 83).

Aquí la naturaleza alegórica de la revolución —que es en gran medida imposible de imaginar— se equipara con la lava y el florecimiento generativo de la experimentación que permite la destrucción volcánica. Ni el tiempo plenamente humano/histórico, ni el tiempo meramente geológico/natural, el tiempo de una erupción catastrófica es el tiempo de una revolución potencial.

De esta manera, la catástrofe implica una ruptura con las temporalidades tanto geológicas como cronológicas. Las catástrofes que preocupan a Benjamin son acontecimientos abruptos y violentos que sacuden la civilización y

abren posibilidades nuevas e imprevistas. Aquí no hay progreso ni desarrollo, solo emergencias repetidas que nos recuerdan la finitud y precariedad de la existencia. En este sentido, enseñan que lo imposible sucede. Respecto al desastre ferroviario en el Firth of Tay, Benjamin (2014) escribe: “hoy les hablaré de una catástrofe ferroviaria, pero no solo porque sea una historia horrible y aterradora. También quiero ubicarlo dentro de la historia de la tecnología, específicamente de la construcción ferroviaria” (p. 171). En lugar de detenerse en el sensacionalismo de un episodio en particular, encuadra la catástrofe como *reveladora* de algo sobre la historia de la tecnología como tal. Continúa diciendo: “quiero presentar este accidente solo como un incidente menor en una gran lucha, una lucha en la que los humanos han salido victoriosos y seguirán victoriosos si no destruyen una vez más los frutos de su propio trabajo” (Benjamin, 2014, p. 171). La nota esperanzadora de optimismo sobre las capacidades humanas para el progreso se ve socavada por el giro final de la frase que advierte sobre la propensión del trabajo humano a destruirse a sí mismo. Por tanto, la catástrofe es interna más que externa al devenir histórico de la tecnología.

Finalmente, debido a que la historia está compuesta de catástrofes, no puede haber ningún retorno nostálgico a una época libre de los poderes destructivos de las catástrofes para interrumpir, perturbar y corromper los sistemas sociales, económicos y políticos humanos. Recordar sin nostalgia ni arrepentimiento es una lección fundamental de la pedagogía radiofónica de Benjamin. Así, Benjamin escribe sobre los dialectos que están desapareciendo y que se encuentran en los mercados de Berlín: “cuando escuchas un discurso como este, no hay necesidad de llorar al viejo Berlín, porque todavía se puede encontrar aquí en el nuevo Berlín, donde es tan indestructible como el refuerzo del cuello de nuestro orador” (Benjamin, 2014, p. 16). Si las

catástrofes son la regla y no la excepción, entonces también queda un núcleo o remanente indestructible que persiste a pesar de la destrucción: un núcleo incumplido que no se encuentra en el pasado, sino que emerge en el presente como una promesa de un futuro diferente. Uno de los objetivos de la pedagogía radiofónica de Benjamin es sensibilizar al oyente a la dialéctica entre la destrucción catastrófica y la persistencia de una potencialidad insatisfecha entre los escombros, que es indestructible. Este fragmento de lo perdido, olvidado y en descomposición, aunque indestructible, tiene lo que Paul North (2011) podría denominar un aura negativa, o un aura que no se niega ni se restaura. Esta sería un aura que *no es* un aura, o un aura cuyo valor de culto ha sido erosionado por continuas perturbaciones cataclísmicas. El aura negativa decae, pero su vida media atómica prolonga su existencia en un lapso de tiempo aparentemente indestructible, preservando así la esperanza de un futuro diferente. En este sentido, la pedagogía radiofónica sensibiliza al oyente sobre sus trazas, transformando el oído en un contador de violinista mesiánico.

Lo importante al centrarse en las catástrofes como paradigmas de la temporalidad es que no presentan el tiempo ni como un estancamiento geológico ni como un desarrollo cronológico. La primera lección del tiempo es que el tiempo es una ruptura, una contingencia y, por tanto, una apertura radical capaz de redimir una potencialidad indestructible. Si bien la forma de la pedagogía radiofónica genera su propio cambio sísmico de ver a oír, del espíritu a la historia, el contenido de esta pedagogía también proporciona imágenes dialécticas de rupturas igualmente volcánicas en la escala más amplia de los mundos humanos. De esta manera, la forma y el contenido se imitan mutuamente, reforzando la importancia única del tiempo en los experimentos de radio de Benjamin.

El principio de irrelevancia

En sus programas de radio, Benjamin elogia la obra del escritor alemán E.T.A Hoffmann porque sabe sacar lo extraordinario de lo común. Benjamin observa que lo que hizo a Hoffmann tan único fue su “don de contemplar en cada fenómeno, ya sea una persona, un hecho o un suceso, las cosas más inusuales, con las que no tenemos relación en nuestra vida cotidiana” (Benjamin, 2014, p. 27). Podía descubrir lo demoníaco y lo sobrenatural dentro de los gestos y hábitos más dados por sentado y aparentemente banales de su entorno. Para Benjamin (2014), era un “fisonomista de Berlín” (p. 27), que transformaba detalles irrelevantes y superficiales en signos maravillosos. Aquí lo común y corriente es redimido de las representaciones rituales sin sentido de la vida urbana de Berlín. La clave para desbloquear una realidad alternativa reside en cultivar una sensibilidad aguda hacia lo supuestamente irrelevante. Cualquiera que estuviera demasiado preocupado por la cuestión de arreglárselas o llevarse bien con la pragmática de la vida urbana se perdería las fantásticas posibilidades reveladas por el fisonomista. Hoffmann tenía la asombrosa habilidad de centrarse en trivialidades y, a través de esta investigación, profesar sus destinos.

Al igual que Hoffmann, Benjamin también elogia al olvidado ilustrador y pintor de libros Theodor Hosemann por su apreciación fisonómica de la belleza de los detalles comunes y cotidianos de Berlín. Mientras que los críticos de élite descartaron el arte de Hosemann como *kitsch*, Benjamin destaca su vulgaridad, su falta de elegancia y su falta de refinamiento como algo que de alguna manera contiene una potencialidad social y política radical. Las personas cultas desaprovechan esta potencialidad, pero pueden apreciarla “la gente común y los niños” (Benjamin, 2014, p. 66).

El principio de irrelevancia compartido por Hoffmann y Hosemann enfatiza lo que los museos y las escuelas ignoran. Al comentar un libro de texto de uso común de la época, Benjamin (2014) recuerda lo siguiente:

En aquel entonces, lo que más me llamó la atención del libro fue que la mayoría de sus páginas estaban divididas en letra grande y pequeña. Las partes en letra grande cubrían príncipes, guerras, tratados de paz, alianzas, fechas, etc., que teníamos que aprender, aunque a mí no me gustaba hacerlo. Las partes escritas en letra pequeña trataban de la llamada historia cultural, incluidos los hábitos y costumbres de la gente de épocas anteriores, sus convicciones, su arte, sus conocimientos, sus edificios, etc. No era necesario aprender estas cosas. Solo tuvimos que releerlas y lo disfruté muchísimo. En lo que a mí concernía, allí podría haber habido aún más, sin importar cuán pequeña fuera la letra (p. 119).

Hay varios puntos importantes que deben extraerse de este pasaje. En primer lugar, el pensamiento histórico se refiere a los marginales, que siempre quedan eclipsados por grandes acontecimientos, héroes épicos y grandes gestos políticos. Al igual que Hoffmann, Benjamin encuentra un aura negativa dentro de lo que se ha dejado al margen de las narrativas históricas oficiales. Estas cuestiones efímeras proporcionan momentos de ruptura con las cronologías de los libros escolares, manteniendo un núcleo revolucionario dentro de lo cotidiano. En segundo lugar, esta investigación de la historia menor es placentera precisamente porque *no* es obligatoria y, por lo tanto, es un tipo de experiencia educativa *libre* de la necesidad de producir resultados de aprendizaje. No tiene ningún propósito práctico y, debido a esto, pasa desapercibida en la medición y el cálculo educativos. Como tal, la historia menor es ilícita. Si se tolera la historia menor, es solo en letra pequeña, como un aparte al que nadie presta atención; excepto Benjamin, por supuesto.

La historia menor es la historia contada desde abajo para recoger las huellas de lo que de otro modo se consideraría sin sentido o insignificante. Si bien equiparar la historia con la fisonomía puede parecer sospechoso, el punto de Benjamin aquí es que su noción de una historia menor no es reducible a un conjunto de meros hechos sociológicos sobre un lugar y un tiempo. En parte observación empírica y en parte narración imaginativa, la historia menor no puede ser meramente aditiva. El principio de irrelevancia que subyace a la historia menor exige un cambio de paradigma en quién es visto como historiador, cómo se escribe la historia y las lecciones fundamentales que transmite. Comenzar desde los márgenes es remodelar el alcance y la forma de la historia tal como la describe el libro de texto. Estos asuntos marginales incluyen héroes, artistas y gente común que han sido olvidados. Benjamin parece deleitarse con la historia desde un ángulo oblicuo, centrándose en figuras olvidadas y oscuras como el ilustrador de libros infantiles Theodor Hosemann, el caso inusual de Kaspar Hauser, contrabandistas, gitanos, brujas y bandidos. En todos los casos, evita interpretaciones moralistas fáciles de aquellos individuos y grupos que la historia ha considerado *malvados*, *locos* o *criminales*. En cambio, la mayoría de estas figuras y grupos llegan a representar la intolerancia de poderosas instituciones religiosas o estatales. Esto no significa que estén romantizados, sino más bien que la fisonomía de la pedagogía radiofónica nos sensibiliza ante lo no dicho que permanece en las sombras de las historias que la Ilustración occidental cuenta sobre sí misma.

Benjamin insta a sus jóvenes oyentes a convertirse en historiadores *menores* —en ambos sentidos de la palabra— y a escribir sus propias historias desde abajo y desde fuera de las instituciones oficiales. Para ello, la ciudad de Berlín se convierte en una escuela que presenta una narrativa no oficial y no autorizada de la civilización. “Simplemente

abre los ojos y los oídos”, suplica Benjamin a su joven audiencia, “cuando camines por Berlín y recopilas muchas más historias de este tipo de las que has escuchado hoy en la radio” (Benjamin, 2014, p. 10). Los niños deberían convertirse en fisonomistas de sus propios mundos. De oyentes de radio, ellos también pueden convertirse en productores de historias menores. La actividad de escuchar conduce al descubrimiento y a la creación. Y cuando escriban sus propias historias, lo ordinario se volverá extraordinario, lo irrelevante quedará cargado del aura negativa de lo fantástico. El mercado puede convertirse en una “verdadera academia del dialecto berlinés” (Benjamin, 2014, p. 15): una contrainstitución diaspórica de la escuela. Aquí, en las calles, no hay nadie que certifique qué se ha aprendido, cómo aprender, cuándo aprender o dónde aprender. En este sentido, hay una completa descentralización del aprendizaje, así como resistencia a cualquier control oficial sobre el conocimiento. Solo existe el placer de tropezar repentinamente con los fragmentos milagrosos o demoníacos de un universo alternativo que divide el presente con una potencialidad imprevista para algo más/en otro lugar que puede aparecer junto a los vendedores ambulantes y pilluelos callejeros del mercado. Como resume Benjamin (2014): “incluso el mercado semanal más corriente tiene algo de la magia de los mercados orientales, como los bazares de Samarkanda” (p. 11). En resumen, la fisonomía del detalle irrelevante puede ser transformadora.

El principio de incrustación

Para Benjamin, la historia no es una historia lineal y teleológica de progreso incremental y acumulativo. Es una serie de catástrofes que pueden ser menores o mayores dependiendo de quién cuente la historia. Pero estas catástrofes no ocurren simplemente una tras otra. Tampoco tienen lugar en el vacío. Las historias se superponen, contaminando el presente con astillas, fragmentos y restos. Para intentar

transmitir pedagógicamente la naturaleza sobredeterminada del presente histórico, Benjamin equipara el pensamiento histórico con la artesanía de la incrustación. Aquí me gustaría volver a un pasaje citado anteriormente en este texto:

Apuesto a que, si lo intentas, recordarás haber visto armarios o armerías con escenas coloridas, paisajes, retratos, flores, frutas u otros diseños similares incrustados en la madera de sus puertas. Marquetería es el nombre que se da a estos trabajos. Hoy me gustaría presentarles algunas escenas incrustadas no en madera, sino en palabras (Benjamin, 2014, p. 31).

Benjamin procede entonces a extraer una descripción del *Tiergarten* de Berlín de la autobiografía de Ludwig Reilstab de hace 120 años y luego a insertar en esta descripción otra descripción del *Tiergarten* del presente. Esta técnica de incrustación permite realizar comparaciones a lo largo del tiempo para ilustrar diferencias y continuidades, pero también para ilustrar cómo las relaciones espaciales se temporalizan y viceversa. Los momentos históricos no son idénticos ni absolutamente diferentes de ellos mismos. Cada momento se compone de la superposición *asincrónica* de diferentes momentos históricos que pueden aprovecharse a través del trabajo de incrustación.

La pedagogía radiofónica es una colocación cuidadosa de capas temporales superpuestas con el fin de interrumpir la habituación al pensamiento lineal que se encuentra en los libros de texto que enfatizan el progreso histórico. Si bien los libros de texto hablan de una narrativa única que se desarrolla, para Benjamin nada muere ni desaparece por completo. Más bien, quedan sombras y ecos que interrumpen la continuidad de la experiencia. Benjamin utiliza el medio auditivo de la radio para superponer sonoramente momentos históricos. Esta técnica de superposición hace que la temporalidad del presente esté preñada de

posibilidades revolucionarias. Por lo tanto, la incrustación es a la vez un remanente de una catástrofe, las cenizas de la lucha de clases, pero también la esperanza utópica de algo diferente, una sociedad sin clases. Funciona como un recordatorio de lo que fue y lo que podría ser, ambos experimentados ahora, en la potencialidad del presente.

El principio de la rememoración

Uno de los enemigos clave de la obra de Benjamin en su conjunto es la mercantilización de la realidad social o, dicho de otra manera, la universalización de la forma mercancía. Debido a este fenómeno, es particularmente sorprendente que Benjamin pasara tanto tiempo coleccionando, escribiendo y discutiendo sobre juguetes, que se han convertido en el ejemplo supremo de la mercantilización de la infancia. De hecho, incluso especula que debería haber un espectáculo especial dedicado a este tema para los niños. Si bien esta idea puede parecernos ingenua hoy en día, ya que los niños suelen verse inundados con nada más que anuncios de juguetes, es interesante ver la novedad de la idea desde la perspectiva de Benjamin. Quizás aquí esté en juego algo más que una fantasía ingenua... algo que está claramente relacionado con un interés materialista histórico por el tiempo.

Para Benjamin, los juguetes no son simplemente mercancías. Más bien, contienen en su interior una cierta potencialidad mesiánica para alterar su propia condición de mercancía. Así, en "Juguetes antiguos", Benjamin (1999) sostiene que "una vez extraviada, rota y reparada, incluso la muñeca más principesca se convierte en un camarada proletario en la comuna de juegos infantiles" (p. 101). Los juguetes antiguos no se limitan a imitar la realidad adulta, sino que contienen en su interior la promesa de una sociedad poscapitalista en forma de miniatura. Lo decisivo en este análisis es que dicha potencialidad se activa a través

del juego del niño. Así, Benjamin (1999) escribe: “no debemos olvidar que las modificaciones más duraderas en los juguetes nunca son obra de adultos, ya sean educadores, fabricantes o escritores, sino que son el resultado de los niños jugando” (p. 101). Es el juego el que transforma el típico muñeco principesco en el presagio de una utopía comunista. Esto no significa que el juguete no intervenga en este proceso. Pero aquí debemos tener cuidado. Benjamin escribe sobre *juguetes antiguos*. La transformación del príncipe en proletariado solo puede ocurrir cuando el juguete ha sido “extraviado, roto y reparado”, un punto que han pasado por alto astutos eruditos benjaminianos como Carlo Salzani (2009). El juguete debe ser extemporáneo o fuera de tiempo para poder jugar con él. Debe romperse, o fragmentarse de algún modo, para que el juego lo transforme en un remanente de otro futuro dentro del presente.

Lo importante de esta observación es que el juguete debe tener una cierta *distancia temporal* desde su punto de compra. Para que el juego desvele la potencialidad secreta del juguete, este debe estar separado del proceso de producción y circulación. Así, el único juguete real es el que ha sido abandonado, guardado, perdido y redescubierto años más tarde. La razón precisa de esto es que el juguete como mercancía forma parte demasiado de la economía *adulta* como para ser verdaderamente un juguete y, por tanto, un objeto del mundo del *niño*. Por lo tanto, decir que un juguete es viejo es una redundancia, ya que solo los juguetes antiguos pueden ser juguetes. Solo cuando se redescubre un juguete del pasado se abre al juego. Como tales, los juguetes son objetos claramente temporales; claramente históricos. Quizás incluso podamos decir que jugar con juguetes es *incrustar* una temporalidad diferente y explosiva en el presente, una temporalidad que no está cosificada bajo la forma de mercancía.

Los guiones de radio de Benjamin que tratan sobre juguetes abordan esta tensión precisa entre el juguete como mercancía y el juguete como juguete. Señala esta cuestión al final de la primera entrega de su “Juguetes de Berlín”:

Estoy muy preocupado de que pronto me inundarán de correo, cartas del tipo: “¿Qué? ¿Estás completamente loco? ¿Crees que los niños no se quejan ya desde la mañana hasta la noche? ¿Y ahora les estás metiendo ideas en la cabeza y contándoles sobre miles de juguetes sobre los que, hasta ahora, gracias a Dios, no sabían nada, y ahora los quieren todos, y probablemente cosas que ya ni siquiera existen?” ¿Cómo debería responderles? Podría tomar el camino más fácil y rogarles [a los niños del público] que no repitan ni una palabra de nuestra historia... y entonces podremos continuar la próxima semana como hoy. Pero eso sería cruel. Así que me queda a mí decir con calma lo que realmente pienso: cuanto más entiende alguien algo y cuanto más sabe [sic] de un tipo particular de belleza —ya sean flores, libros, ropa o juguetes— más puede regocijarse en todo lo que sabe y ve, y menos se obsesiona con poseerlo, comprarlo [sic] o recibirlo como regalo (Benjamin, 2014, p. 43).

Aquí Benjamin advierte contra la ecuación rápida y fácil entre juguetes y mercancías. Pero su análisis radiofónico sobre el problema de la mercantilización es distinto de sus ensayos sobre juguetes antiguos y coleccionismo de juguetes. En lugar de descubrir juguetes antiguos para jugar físicamente con ellos o coleccionarlos, opta por *rememorarlos*. El recuerdo de los juguetes antiguos trae alegría. Mientras que cualquier juguete físico contiene residuos de mercantilización en su interior y, por lo tanto, siempre está preparado para volver a entrar en una relación de intercambio con otras mercancías, la memoria pura tiene un “tipo particular de belleza” que preserva la autonomía del juguete de la lógica del mercado, evitando el deseo de poseer, comprar y poseer el juguete. Obsesionarse con la posesión

significa estar obsesionado con el lado mercantil del juguete más que con el lado lúdico. Sin embargo, rememorar es una forma de poseer algo sin poseerlo, una forma de poseer aquello que está ausente. Como tal, se trata de un uso no mercantilizado de los juguetes. Quizás incluso podríamos ir tan lejos como para argumentar que *solo en la memoria podemos realmente jugar con juguetes*.

Podemos impulsar esta línea de investigación aún más. Rememorar juguetes antiguos significa que la cualidad intempestiva del juguete pasa a primer plano y que esta temporalidad única en última instancia eclipsa la presencia física del objeto de juguete, volviéndolo redundante. El juguete se disuelve en el tiempo. Cuando rememoramos juguetes antiguos jugamos con ellos, pero con lo que realmente estamos jugando es con el tiempo mismo.

Esta noción de juego tal vez sea demasiado interna y privativa para algunos. ¿Cómo se juega con otros cuando los juguetes no están físicamente presentes para mediar entre los niños? Se puede jugar compartiendo recuerdos. En otras palabras, se puede jugar cuando se comparten historias. El intercambio lúdico de recuerdos a través de la narración de historias no equivale al intercambio dentro de un sistema capitalista, ya que a los recuerdos no se les puede asignar un valor abstracto, ni el intercambio de historias puede evaluarse cuantitativamente.

La memoria de los juguetes los *redime* de su destino como meras mercancías, y su intercambio a través de historias abre un espacio intersubjetivo que no se puede reducir a relaciones de intercambio de mercancías. Aquí hay un tipo diferente de juego: un juego que no se basa en la presencia de objetos o su producción y circulación dentro de las relaciones de intercambio, sino más bien en sus huellas temporales dejadas incrustadas en la memoria. Las transmisiones de radio sobre juguetes son, por lo tanto, la forma

en que Benjamin juega con los juguetes compartiendo recuerdos. Compartir es quizás la forma más directa de reactivar el sentido de la historia, especialmente en los niños que, como apuesta Benjamin, encuentran un placer particular simplemente escuchando sus descripciones de juguetes de hace mucho tiempo.

Conclusión: ¿Benjamin digital?

En el ensayo “El autor como productor”, Benjamin sostiene que las tendencias políticas del arte solo están garantizadas a través de tendencias literarias correctas. Los artistas que trabajan con las tecnologías y técnicas más avanzadas son, por tanto, más progresistas políticamente que aquellos que podrían abrazar lemas políticos, pero trabajan con formas estéticas reaccionarias. A partir de las transmisiones de radio, tal vez podamos llegar a una nueva comprensión del *maestro como productor*, lo que significa que el trabajo político de la enseñanza solo está garantizado a través de un compromiso con las últimas tecnologías y una exploración de sus potenciales progresistas, si no revolucionarios. Si la reproducción técnica y las tecnologías de masas hacen cada vez más difícil la transmisión de experiencias, entonces en estas transmisiones encontramos que el maestro como productor puede asumir estas amenazas tecnológicas y encontrar en ellas recursos para reinventar la narración para una nueva era, abriendo así la posibilidad de una lección de materialismo histórico. Nótese que tal intervención no predica la ideología marxista. Tampoco ofrece críticas al capitalismo. Más bien, las transmisiones de radio abren la mente del niño a pensar en la diferencia histórica a través de un cambio sensorial de la vista al oído.

Las reflexiones sobre el maestro como productor podrían ser relevantes en los debates sobre las humanidades digitales y la necesidad de reinventar modos de producción educativos que tengan en cuenta las realidades

virtuales, o al menos las formas digitales de comunicación como los *podcasts*. Esto no significa la adopción total de estas tecnologías tal como existen actualmente, sino más bien su apropiación y reinención por parte de los maestros como productores. Por esta razón, sugeriría que Benjamin es relevante para los educadores de hoy, porque ofrece un ejemplo claro de cómo interactuar con las tecnologías de la información de masas para transformar las experiencias tanto conscientes como fenomenológicas del mundo.

Mi apuesta aquí es simple: que Benjamin no rehuiría las formas digitales de las telecomunicaciones, sino que vería en ellas recursos para explorar más a fondo las pedagogías materialistas apropiadas para el actual momento posmoderno. De hecho, si aceptamos la afirmación central de Fredric Jameson (1991) de que ahora vivimos en una era donde la categoría de espacio domina por encima de la categoría de tiempo, entonces las ideas de Benjamin sobre la relación entre lo auditivo y lo temporal podrían ser particularmente relevantes. Según Jameson, este dominio de lo espacial sobre lo temporal ha llevado a una aguda crisis de la memoria y de nuestra capacidad de pensar históricamente. Podríamos agregar que esta condición solo se intensifica a través de la proliferación ubicua de pantallas, en sí mismas un síntoma tecnológico de la planitud del posmodernismo (Turkle, 1997), y su flujo vibrante y seductor de imágenes interminables que parecen fusionarse sin esfuerzo con los deseos, las intensidades afectivas y los comportamientos corporales del espectador.

Dado este estado de cosas, podríamos incluso argumentar que el análisis de Benjamin de la espacialidad de la experiencia visual de los niños se ha convertido ahora en una especie de condición fenomenológicamente dominante en el capitalismo tardío, borrando la unicidad sensorial de la edad adulta, y con ella, las posibilidades de distancia crítica y reflexión. Como tal, podría ser más oportuno que

nunca volver a la cuestión de hablar, escuchar y oír como un rechazo sensorial del dominio espacial posmoderno en nombre de impulsar una conciencia renovada de las diferencias temporales; también conocidas como historia. En este frente, me alejo del llamamiento de Jameson a favor de una “estética del mapeo cognitivo” (Jameson, 1991, p. 54) que se inspira en la cartografía y, en cambio, recorro a la radio, y sus equivalentes digitales, en busca de un nuevo tipo de experiencia auditiva; eso podría potencialmente transformar nuestro sentido del tiempo desde un presente perpetuo a un sentido histórico de transformaciones, interrupciones y revoluciones catastróficas. Quizás incluso podríamos apropiarnos de un conocido eslogan de la izquierda y reescribirlo como una especie de desafío pedagógico sonoro: “¡Así *suen*a la democracia!” ¿Cómo puede el maestro como productor ocupar las ondas sonoras del capitalismo tardío para explotar los potenciales políticos de nuestra sensorialidad auditiva? ¿Cómo pueden los *podcasts* y los formatos digitales aumentar, en lugar de disminuir, la conciencia histórica en niños —y adultos— criados en un entorno espacial visualmente saturado y temporalmente adormecedor? Con los principios que he esbozado en las transmisiones de radio de Benjamin, tal vez tengamos un punto de partida para reflexionar sobre estas preguntas.

Referencias

- Benjamin, W. (1968). *Illuminations: Essays and Reflections*. Schocken Books.
- Benjamin, W. (1978). *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Schocken Books.
- Benjamin, W. (1996). *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1, 1913-1926*. Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999). *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2, 1927-1934*. Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Belknap Press of Harvard University.
- Benjamin, W. (2011). *The rainbow: Dialogue on fantasy*. Fenves, P. *The Messianic Reduction: Walter Benjamin and the Shape of Time*. Stanford University Press, 247-253.
- Carlin, M. (2010). In the blink of an eye: The *Augenblick* of sudden change and transformative learning in Lukacs and Benjamin. *Culture, Theory, and Critique*, 51(3), 239-256.
- Charles, M. (2016). Towards a critique of educative violence: Walter Benjamin and 'second education'. *Pedagogy, Culture & Society*, 24(4), 525-536.
- Doderer, K. (1996). Walter Benjamin and children's literature. Fischer, G. (Ed.). *'With the Sharpened Axe of Reason': Approaches to Walter Benjamin*. Berg, 169-175.
- Dolbear, S. & Proctor, H. (2016). 'Cracking open the natural teleology': Walter Benjamin, Charles Fourier and the figure of the child. *Pedagogy, Culture and Society*, 24(4), 495-503.
- Fischer, G. (1996). Benjamin's utopia of education as *theatrum mundi et vitae*: On the programme of a proletarian children's theatre. Fischer, G. (Ed.). *'With the Sharpened Axe of Reason': Approaches to Walter Benjamin*. Berg, 201-217.
- Gilloch, G. (2002). *Walter Benjamin: Critical Constellations*. Polity Press.

- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Kang, J. (2014). *Walter Benjamin and the Media: The Spectacle of Modernity*. Polity Press.
- Lathey, G. (2016) Enlightening city childhoods: Walter Benjamin's Berlin and Erich Kastner's Dresden. *Pedagogy, Culture and Society*, 24(4), 485-493.
- Lehmann, H-T. (1996) An interrupted performance: On Walter Benjamin's idea of children's theatre. Fischer, G. (Ed.). *'With the Sharpened Axe of Reason': Approaches to Walter Benjamin*. Berg, 179-200.
- Leslie, E. (2016). Colonial and communist pedagogy. *Pedagogy, Culture and Society*, 24(4), 517-24.
- Lewis, T. (2017). *Inoperative Learning: A Radical Rethinking of Educational Potentiality*. Routledge.
- Mehlman, J. (1993). *Walter Benjamin for Children: An Essay on His Radio Years*. University of Chicago Press.
- Neary, M. & Winn, J. (2009). The student as producer: Re-inventing the student experience in higher education. Bell, L., Stevenson, H. & Neary, M. (Eds.). *The Future of Higher Education: Policy, Pedagogy, and the Student Experience*. Continuum, 126-138.
- North, P. (2011). *The Problem of Distraction*. Stanford University Press.
- Rosenthal, L. (2014). Walter Benjamin on the radio: An introduction. Rosenthal, L. (Ed.). *Radio Benjamin*. Verso, ix-xxix.
- Salzani, C. (2009). Experience and play: Walter Benjamin and the prelapsarian child. Benjamin, A. & Rice, C. (Eds.). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. re.press, 175-198.
- Schiller-Lerg, S. (1989). Walter Benjamin, radio journalist: Theory and practice of Weimar radio. *Journal of Communication Inquiry*, 13(1), 43-50.

- Tribunella, E. (2016). Benjamin, Benson, and the child's gaze: Childhood desire and pleasure in the David Blaize books. *Pedagogy, Culture and Society*, 24(4), 505-515.
- Turkle, S. (1997). *Life on Screen: Identity in the Age of the Internet*. Simon & Shuster.
- Wolin, R. (1994). *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. University of California Press.

Walter Benjamin y el Antropoceno

Nitzan Lebovic¹

Menos de un siglo después de la invención de la guerra total industrializada, una serie de catástrofes ambientales ofrecieron un terreno fértil para la imaginación postapocalíptica; un teórico ha comentado: “ahora todo está en juego. Cada metro cúbico de aire y agua, y cada hectárea de tierra” (Hamilton, 2015, p. 36). La vida humana y la naturaleza convergen, una vez más, en la catástrofe provocada por el hombre y en un renovado sentido de finalidad como parte del *tiempo profundo* o *tiempo geológico*. A medida que la temporalidad del siglo XX asumió una forma bastante diferente a la de siglos anteriores, “nuestras prácticas históricas habituales para visualizar el tiempo, pasado y futuro, tiempos inaccesibles para nosotros personalmente... se ven arrojados a una profunda contradicción y confusión” (Chakrabarty, 2009, p. 198). El Antropoceno, la era en la que las acciones humanas han cambiado profundamente la geología, el agua y la atmósfera de la Tierra, ha estado marcado por un desorden tanto en el espacio como en el tiempo. En el presente, el desorden se extiende hasta las vidas humanas. Académicos como Anne Fremaux y John Barry muestran que “la humanidad está abandonando el ‘espacio operativo seguro’ del entorno estable y acogedor

¹ Este texto se publicó con el título “Walter Benjamin and the Anthropocene” en: Johannßen, D. & Zechner, D. (Eds.). *Forces of Education. Walter Benjamin and the Politics of Pedagogy*. Bloomsbury Publishing, 2023, pp. 211-224 (N. de los T.)

que ofreció el Holoceno, [avanzando hacia] una ruptura radical, un punto sin retorno, una agitación peligrosa que llama para repensar nuestros paradigmas de pensamiento y acción”². Quienes creen que el ser humano, gracias a su racionalidad, puede hacer frente a cualquier problema son, como declaró Clive Hamilton en una conferencia titulada “El destino humano en el Antropoceno” (2013), “como el ángel de la historia de Walter Benjamin, volando hacia el futuro, pero mirando hacia atrás, huyendo de un pasado horrible de sufrimiento y opresión, pero incapaz de ver la destrucción que le espera” (Hamilton, 2015, p. 43).

1. Benjamín, aura y Antropoceno

Elizabeth DeLoughrey, Thomas Ford y Tobias Menely han discutido recientemente el Antropoceno en conexión directa con la teoría de la historia de Benjamin. DeLoughrey sostiene que “Benjamin ha sentado las bases para teorizar el discurso del Antropoceno en el sentido de que este último también señala una disyunción entre los humanos (historia) y el planeta (naturaleza)”. Para ella, la comprensión de Benjamin de la historia y la naturaleza siempre se enmarca en relación con la decadencia y las ruinas: “la decadencia se representa en la alegoría benjaminiana y en el estudio del Antropoceno como ruinas”³. Ford y Menely también discuten la importancia de la decadencia para

² Los estudiosos recientes han acusado al Estado y a las instituciones sociales, encargadas de educar a la gente, de fomentar un “entorno complaciente” y una “gobernanza ecogereñcial” (Fremaux & Barry, 2019, p. 172).

³ DeLoughrey está más interesada en las alegorías que en Benjamin, pero este último tuvo un papel crucial en la comprensión de que “la alegoría moderna desencadenó una nueva relación con la naturaleza no humana que la reconoció como un ideal histórico en lugar de abstracto. Cuando la alegoría moderna aborda la naturaleza como historia (lo que Benjamin denominó ‘historia de la naturaleza’), entonces la historia se vuelve sujeta a la naturaleza y, por lo tanto, a la decadencia” (DeLoughrey, 2019, p. 6).

Benjamin, pero evitan un vínculo directo entre las formas de representación, la decadencia y el Antropoceno. En cambio, se centran en la comprensión de Benjamin del aura, un “extraño tejido de espacio y tiempo” expuesto durante épocas de reproducción industrial y decadencia cultural (Benjamin, 1999b, p. 518)⁴. Ford piensa que el concepto dialéctico del Antropoceno se originó en la época de la reproducción industrial, es decir, cuando el aura estaba en decadencia. El elemento fundamental de ambos es la convergencia y el colapso de los marcos temporales “en el mismo momento en que escalas temporales discrepantes se cruzan repentinamente y distintas formas de decir el tiempo se entrelazan, concretamente, entre sí” (Ford, 2013, p. 66). Con esto se refiere no solo a la ruptura y plegamiento de las divisiones tradicionales entre escalas de tiempo — geológicas y existenciales —, de marcos temporales — el pasado profundo y el presente vivo —, u objetos de conocimiento — naturales y culturales —, fuerza, causa, y agencia — geofísica y política —, pero también el colapso de las escalas de tiempo en el Antropoceno. Ford identifica la convergencia temporal de Benjamin en el tiempo aurático, la fusión de la distancia y la cercanía, del yo y el otro, con los orígenes del Antropoceno. La crítica de Benjamin sigue una crítica posnietzscheana del progreso, el historicismo, la metafísica y la “atmósfera ahistórica” y predice el compromiso fundamental con la época del Antropoceno. La era de decadencia sigue basándose en la “acción a distancia” y está condenada a terminar, según Nietzsche y Benjamin, con “una estrella sin atmósfera”, es decir, sin aura, aliento o una comprensión adecuada de la escala de tiempo planetaria⁵. Menely (2014) lee el aura como una expresión

⁴ Citado en Thomas H. Ford (2013, p. 71).

⁵ Ford demostró que Nietzsche mencionó “la estrella sin atmósfera” dos veces, y que Benjamin leyó ambos textos en los que aparecía la frase. Benjamin recicló esta metáfora. Véase “Sobre algunos temas en Baudelaire” (Benjamin, 2003, p. 343. (Ford, 2013, p. 77).

de “la fenomenología del aire”, un “soplo de tiempo perdido”, y su decadencia y mercantilización como una señal de advertencia sobre la naturaleza acumulativa de la catástrofe, o simplemente “el principio acumulativo” (p. 93). A diferencia de la mayoría de las crisis, que de repente divergen del pasado, explica, la disminución del aura muestra “la acumulación del pasado, un espesamiento del aire”; mezclando tiempo y propiedades físicas, Menely (2014) declara que “la temporalidad del Antropoceno [es] el efecto retardado y desagregado del capitalismo fósil, la acumulación de gases de efecto invernadero, la acidificación y el calentamiento de los océanos” (p. 100). Los tres investigadores ven la historia del aura de Benjamin como una advertencia y, a pesar de sus diferentes énfasis, todos identifican la decadencia —un concepto romano revivido en el siglo XIX— con la catástrofe del Antropoceno, un concepto del siglo XXI⁶.

Leer a Benjamin en el contexto del Antropoceno requiere, como lo hacen los comentaristas que mencioné anteriormente, un movimiento hermenéutico audaz. Sin embargo, la cuestión del contexto también importa aquí. Después de todo, como demostró Ian Balfour (2002), “el momento de decadencia o transición es, paradójicamente, el momento en que la totalidad se presenta” (p. 242). Para la poesía romántica, como la de Hölderlin, un poeta importante para el joven Benjamín, significaba una totalidad lingüística (Balfour, 2002, p. 242).

⁶ Para el concepto de decadencia en la retórica política de Cicerón, véase Schneider (2000): *Cicero: Haruspex' vicissitudinum mutationisque rei publicae: A Study of Cicero's Merit as Political Analyst*, una disertación presentada en la Universidad de Stellenbosch: <https://core.ac.uk/download/pdf/37373232.pdf>. Último acceso el 10 de julio de 2019. Para el uso de la decadencia en la poesía romántica, véase, por ejemplo, el reciente Jonathan Sachs (2018), *The Poetics of Decline in British Romanticism*.

La lectura catastrófica de la historia que hizo Benjamin, su estética de las ruinas, su visión del ángel de la historia y su análisis de la decadencia se inspiraron en el pesimismo del siglo XIX, por un lado, y en su sentido del lenguaje, por el otro. Es imposible entender su catastrófica interpretación del progreso sin el fuerte aporte del romanticismo y el nietzscheanismo. Pero ¿nos ayuda la comprensión de Benjamin de la historia y la naturaleza, su inversión en la terminología romántica y nietzscheana, en la época del Antropoceno? ¿Seguimos atrapados entre la decadencia y la totalidad lingüística? Sobre la base de los trabajos teóricos recientes mencionados anteriormente, los cuatro argumentos principales de este capítulo son tanto históricos como analíticos. En primer lugar, en línea con los tres textos mencionados anteriormente, sostengo que un componente clave de la retórica de la catástrofe del siglo XXI, incluido el Antropoceno, sigue una crítica romántica, posnietzscheana y benjaminiana del progreso. Sin embargo, más allá del alcance de investigaciones anteriores, una comprensión de la decadencia y de la catástrofe del Antropoceno se basa en una crítica similar, pero no en los mismos medios de corrección. En pocas palabras, Benjamin no podría haber previsto las repercusiones de la industrialización y la economía neoliberal posteriores a la década de 1950. En segundo lugar, y dentro del alcance de los estudios de Benjamin, sostengo que ya en sus primeros ensayos pedagógicos Benjamin explicó la base fundamental de su crítica del progreso. Incluso si no estaba familiarizado con las condiciones de la economía globalizada, quería alertar a sus lectores sobre el error de caer presa de marcos temporales lineales, antropocéntricos y positivistas que separaban la ciencia y la humanidad de la naturaleza. Aquí demuestro que el temprano énfasis posromántico y posnietzscheano de Benjamin en una temporalidad planetaria estaba destinado a resistir el orden antropogénico y un análisis antropocéntrico tanto de la historia como de la naturaleza. En

tercer lugar, desarrollo un argumento analítico para unir mis dos afirmaciones históricas anteriores, apoyándome en el interés de Benjamin por las categorías temporales, por ejemplo, *Rhythmus* —ritmo— y *Aufblitzen* —destello—, como un desarrollo adicional del interés del siglo XIX en la dialéctica de las relaciones hombre-naturaleza, es decir, progreso y decadencia. Este interés es un hilo inusualmente coherente que recorre la obra de Benjamin; una revisión cuidadosa muestra que el tema se desarrolló gradualmente, en respuesta a la política, los cambios sociales, los movimientos económicos y las presiones estéticas. Finalmente, el uso de la temporalidad, en lugar de conceptos relacionados con la ideología, el materialismo o la dialéctica —pensemos en la famosa *dialéctica en detenimiento*— permitió a Benjamin considerar las limitaciones de su propia crítica. Un conjunto de términos temporales, funcionan, en sus escritos, como contrapeso al último hombre nietzscheano, cargado de crítica, y al *carácter destructivo*. El enfoque de Benjamin en la temporalidad como principio de reflexión crítica es responsable de su principal contribución a la idea de un Antropoceno.

2. Pedagogía y tiempo

2.a. “La metafísica de la juventud”

Un argumento coherente que recorre toda la obra de Benjamin, desde el principio hasta el final, sostiene que el progreso —y de hecho todo el tiempo lineal— implica una catástrofe, o “un intervalo” en el flujo del tiempo. En un pasaje de “La metafísica de la juventud” (1913-1914), escrito más de veinticinco años antes de las “Tesis sobre la filosofía de la historia”, Benjamin (1996) escribió que “la nueva tormenta arrecia en el yo agitado” (p. 15). La tormenta, imagen romántica, introduce una amenaza permanente que surge desde el interior del paisaje del yo y lleva a reconsiderar la relación entre el pasado y el futuro.

Si el *yo* se emite como tiempo, las cosas se precipitan en él, contrarrestando su distanciamiento, su humilde comportamiento, en dirección al centro del intervalo, hacia el seno del tiempo, desde donde el *yo* irradia hacia afuera... Para él todo futuro es pasado. El pasado de las cosas es el futuro del *yo* —tiempo—. Pero las cosas pasadas se vuelven futuras. Envían de nuevo el tiempo del *yo* cuando han entrado en la distancia, en el intervalo (Benjamin, 1996, p. 15).

El discurso críptico de Benjamin sobre el tiempo del *yo* presupone que en el corazón o en el *vientre del tiempo* yace una fuerza exterior, ya sea una tormenta o un intervalo. El intervalo contrasta con la comprensión lineal habitual del progreso y del *yo* ilustrado. En otras palabras, una fuerza natural resiste, activamente, cualquier intento razonable de domesticar al *yo*. Su arma de resistencia preferida es la distribución anárquica de intervalos.

2.b. Neokantismo y posnietzscheanismo

Los biógrafos de Benjamin nos cuentan que los conceptos temporales que desarrolló en su juventud surgieron de los círculos neokantianos y posnietzscheanos. Estudió los primeros para oponerse, los segundos para adaptarse y cambiar. En la Universidad de Friburgo, Benjamin asistió a cursos de religión, literatura, historia y filosofía. Se sintió atraído por la filosofía kantiana y antikantiana y, en un curso impartido por el neokantiano Heinrich Rickert, conoció a Martin Heidegger, tres años mayor que él. Los dos jóvenes pensadores asistieron a algunas clases con Rickert, entre ellas un seminario sobre Henri Bergson (Eiland & Jennings, 2014, p. 33). Fue durante ese período que Benjamin se sintió atraído por las reformas pedagógicas de Gustav Wyneken y el pensamiento de Friedrich Nietzsche, que utilizó para contrarrestar el apoyo de Wyneken a la Primera Guerra Mundial. La naturaleza paradójica de la filosofía de Nietzsche y su interés subversivo en la identidad —“Nuestro propio *yo* (es incierto)”— tendrían una

profunda influencia en Benjamin (Eiland & Jennings, 2014, p. 48).

El cambio en la retórica de Benjamin durante este período se expresa con bastante claridad cuando se observa su uso de conceptos temporales para cuestionar tanto el progresismo kantiano como el pesimismo cultural nietzscheano. Curiosamente, para Benjamin esta doble crítica funcionó como una lección pedagógica. Un año después de “La metafísica de la juventud”, analizó la educación como un “vivir y hacer *sub specie aeternitatis*” (Benjamin, 2011, p. 58). Lo que parece ser una defensa de una idea atemporal conlleva en realidad el orden temporal opuesto: lo que Benjamin entendía por eternidad contrastaba directamente con la comprensión kantiana del autocultivo y el lenguaje de la autorrealización. El comienzo mismo de “La metafísica de la juventud” es un grito de rebeldía contra la herencia del legado idealista: “Lo que hacemos y pensamos está lleno del ser de nuestros padres y antepasados. Un simbolismo incomprendido nos esclaviza sin ceremonia” (Benjamin, 1996, p. 6). La receta de Benjamin para contrarrestar esta *esclavitud* fue despertar al poder del tiempo; algunos biógrafos concluyeron:

Los escritos juveniles de Benjamin constituyen el taller de su filosofía posterior... Lo que está en juego en [su] dialéctica histórica es ‘el arte de experimentar el presente como mundo despierto’, lo que él llegará a llamar ‘tiempo del ahora’” (Eiland & Jennings, 2014, p. 42).

Es un tiempo hecho de catástrofes y de tempestades, de intervalos y del signo de la eternidad, es decir, de la cancelación de toda la temporalidad tradicional.

2.c. Catástrofe permanente

Si en las primeras observaciones el yo sigue siendo el marco organizador de todos los *intervalos*, los textos posteriores, especialmente los compuestos después de 1918,

hablan del intervalo como una condición existente, que ya no depende del yo. En una carta escrita en 1913, Benjamin informó que durante un período en el que había leído la *Crítica de la razón pura* y la “Lógica de los números” de Rickert, había encontrado en sí mismo la ausencia total de “cualquier tipo de placer en la naturaleza”⁷. Empezó a considerar las pausas temporales como una ruta alternativa a esa experiencia placentera, o a cualquier otra, de la naturaleza. Más tarde, sus análisis ampliarían “el intervalo” hasta la catástrofe y el desplacer kantiano hasta el desastre “que está dado” (*das Gegebene*). En “Para una crítica de la violencia” (1921) se pueden enumerar distintos tipos de Estados asesinos, pero nunca se pierde de vista ni un solo minuto la violencia que se encuentra en el corazón de cada Estado. La violencia, ya sea humana o divina, judicial o ejecutiva, presenta a la estructura de gobierno la idea de una ruptura recurrente en el orden de las cosas. La ausencia de placer ha sido sistematizada y organizada como una forma institucional.

Para Benjamin, era imposible entender la política después de la Primera Guerra Mundial sin entender la relación entre el progreso, el *statu quo* y la catástrofe: “El concepto de progreso debe basarse en la idea de catástrofe. Que las cosas estén en el ‘*statu quo*’ es la catástrofe” (Benjamin, 2003, p. 184). Esto convirtió al yo y al mundo, al pasado y al futuro, a la historia y a la naturaleza en una única catástrofe (Benjamin, 2003, p. 392). La catástrofe, o la temporalidad rota, le permitió a Benjamin señalar la artificialidad de la reproducción, el “extraño entramado de espacio y tiempo” mencionado anteriormente, pero que ahora se extiende más allá de las primeras etapas del capitalismo hacia una totalidad que lo abarca todo. Michael Jennings

⁷ Para el testimonio inicial, véase la carta de Walter Benjamin a Herbert Belmore del 30 de julio de 1913 (Benjamin, 1994, p. 48). Para el análisis posterior de la catástrofe, véase “Central Park” (Benjamin, 2003, p. 185).

(1987) explica: “el desarrollo de un nuevo modo de producción bajo el capitalismo, muy parecido al estado de conflicto manifiesto que dominó el siglo XVII, solo produce un ‘enorme montón de escombros’ que se precipita hacia nuevas pérdidas y degradación” (p. 56). Fue allí, cuando la violencia estatal se encontró con el auge de la reproducción mecánica, que Benjamin aplicó el catastrofismo poshumanista de Nietzsche (“No soy un hombre; soy dinamita”) para confrontar el momento presente. Como explica Deborah Cohen (2014): “es solo en el *momento del peligro* cuando este *recuerdo* catastrófico se hace visible, cuando la historia de repente se vuelve evidente como algo distinto de la historia triunfante contada por sus vencedores” (p. 15). Benjamin utilizó principios temporales como el ritmo y el *destello* para superar las limitaciones que el pensamiento progresista humanista adoptó voluntariamente.

3. *Rhythmus*

3.a. Anti-idealismo/existencialismo

El concepto de tiempo catastrófico de Benjamin se basa en el rechazo del progreso, la linealidad, el idealismo y la ideología⁸. Desde su temprana rebelión contra la obsesión kantiana-fichteana con el yo —“La nueva tormenta se desata en el yo agitado”— hasta la extensión del “intervalo” hasta “el último día de la humanidad” (“Karl Kraus”, 1931), o “el último hombre” —*Libro de los pasajes*—, que es también “el buen europeo”, Benjamin concibió una temporalidad verdaderamente revolucionaria (Benjamin, 1999b, p. 444, 1999a, p. 315, J47a, 3)⁹. La crítica nietzscheana

⁸ Sobre Benjamin como crítico de la ideología, véase Sigrid Weigel (1996).

⁹ Benjamin presenta la posición de Kraus como la de un *juicio final*, pero secular, pues “éste es el último acto oficial de este fanático: poner al sistema legal bajo acusación”. En el pasaje del *Libro de los pasajes*, Benjamin

del idealismo en los primeros textos, la escatología del ensayo sobre Karl Kraus y la perspectiva metahistórica, casi mítica, del proyecto inacabado de sobre los pasajes parecen tener poco en común, pero entretejiendo todo eso hay un rechazo coherente, de largo plazo y políticamente motivado de las normas, incluidas las convenciones de la Ilustración y la creación de mitos reaccionarios de la contrailustración, todo ello apuntalado por una apreciación del tiempo roto y repetitivo. Como dijo Beatrice Hanssen, la visión de Benjamin de la naturaleza y la historia se rebelaba tanto contra la comprensión neokantiana de la temporalidad como contra la existencial. Al conectar, al estilo de Nietzsche, los conceptos de vida y más allá (*Überleben*, *Fortleben*) o creación y origen (*Ursprung*), Benjamin rastreó “lo que emerge del proceso de devenir y desaparición”¹⁰.

Considerar la historia humana como una tormenta permanente, una catástrofe permanente, rompe con cualquier argumento utilitarista, y hace que la historia pase de una noción antropocéntrica del tiempo a una noción ambientalista. En ese sentido, la hipótesis básica de Benjamin, que data de principios del siglo XX, era notablemente cercana a lo que se lee hoy en día en relación con el Antropoceno.

Anticipándose a la ruptura de las relaciones entre el hombre, la historia y la naturaleza, Benjamin propuso hace más de un siglo una teoría política antiprogresista y poshumanista que podía hacer frente al doble peligro de la confianza ciega, progresista y capitalista en el crecimiento, o su contrapartida, el anhelo conservador de un pasado inexistente. Como principio pedagógico rector, Benjamin (1978) reiteró: “una máxima brechtiana: no construir sobre

conecta a Baudelaire: “este mundo está llegando a su fin”; y a Nietzsche: “el último hombre” (Benjamin, 1999b, p. 444; 1999a, p. 315).

¹⁰ Hanssen, al igual que Eiland y Jennings, contrasta esta comprensión del tiempo con el “proceso por el cual lo existente llegó a existir” de Heidegger (Hanssen, 1998, p. 41).

los buenos viejos tiempos, sino sobre los malos nuevos" (p. 219). La tarea del estudiante, el buen europeo que se convierte en el último hombre, es ver la realidad tal como es y proponer cambios, en lugar de negarla o refugiarse en mitos del pasado. Para ello, afirmaba Benjamin, había que tener en cuenta los ritmos equivocados de la experiencia pasada y el ritmo adecuado del cambio.

3.b. Estudiando el ritmo

Benjamin entendió la modernidad, en primer lugar y sobre todo, como una cuestión de tiempo. En lugar de la repetitividad del pasado, que facilitaba las predicciones, el hombre moderno se encontró bailando al ritmo de ritmos inestables. El concepto de ritmo muestra cómo el *eterno retorno* del corazón palpitante del cuerpo y el ciclo de las estaciones naturales contrastan y completan la voluntad de poder nietzscheana. Como dijo Nietzsche, "el mundo... vive de sí mismo: sus excrementos son su alimento", con la idea de que la naturaleza, a diferencia de la humanidad, "no tiene objetivo... no tiene voluntad", y que el eterno retorno puede definirse como ese momento en el que "todos los rasgos del mundo se vuelven inmóviles, una agonía gélida" (Nietzsche, 1925, p. 188)¹¹. El ciclo de vida y muerte, excremento y alimento, se opone a la voluntad humana y a su deseo de romper con ese ciclo.

La comprensión de Benjamin del intervalo inherente al *útero del tiempo* nos lleva un paso más allá: el intervalo expone la promesa y el ritmo del flujo, o su ausencia¹². Por

¹¹ Me baso aquí en la traducción proporcionada en Benjamin (1999a, p. 115, D2, 4-6).

¹² Esto es lo que Rancière llegó a identificar en su libro *En los bordes de lo político* como "el tiempo, entonces, es un vuelo precipitado, se convierte en la sustancia de la última utopía. Todo lo que necesitamos es que no nos falte... Quisiéramos que la era de las promesas y el progreso haya terminado... Pero lo que ha expirado no es tanto una fe progresista en

eso Benjamin convirtió el ritmo en un principio hermenéutico: en obras tempranas como “La metafísica de la juventud”, “Experiencia” (1913), “Dos poemas de Friedrich Hölderlin” (1914) y “La vida de los estudiantes” (1915), el ritmo era la marca del tiempo, o como Benjamin (1996) lo expresó en “La metafísica de la juventud”:

Cuando nuestro tiempo nos expulsó de nuestro aislamiento al paisaje y nuestro amado caminó hacia nosotros... pudimos sentir cómo el tiempo, que nos envió, regresaba a nosotros en tropel. Este ritmo del tiempo, que regresa a casa desde todos los rincones de la tierra, nos arrulla hasta el sueño (p. 13).

Como escribió Johannes Steizinger en *Revolte, Eros und Sprache* (2013), “el joven Benjamin se encontró” comprometido con “la crítica del progreso y su modelo histórico... Fundamentar la historia en un ritmo disruptivo significaba que este modelo se basaba en una ruptura creativa [*schöpferischen Bruch*] en lugar de un proceso lineal, continuo y causal” (p. 56)¹³.

Benjamin continuó desarrollando la hermenéutica del ritmo y del tiempo en sus siguientes obras. En “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (1916), el concepto de ritmo es central para su ontología del lenguaje, junto con su poder de nombrar como creación. Agregando a su comentario sobre “la curiosa revolución en el acto de la creación, en lo que concierne al hombre”, escribió sobre “el ritmo múltiple del acto de la creación” y “el ritmo por el cual se logra la creación de la naturaleza

los poderes del tiempo como el vínculo que esa fe alguna vez mantuvo con la idea de un criterio, un *telos*” (Rancière, 1995, p. 25).

¹³ Samuel Weber explicó que el estudiante ayuda a perturbar la convergencia de la ley y la vida, o la del carismático *Führer* y su orden biopolítico. El gesto del estudiante “no conduce a nada que se pueda separar de su propia recreación repetitiva y espectral... lo que subvierte la noción misma de ‘acto’ como ‘actualización’” (Weber, 2008, p. 206).

(en Génesis 1)” (Benjamin, 1996, p. 68). Aquí, la palabra *ritmo* indicaba el pluralismo integral de la creación y en “*Las afinidades electivas* de Goethe” (1919-1922) Benjamin mencionaba la “secuencia rítmica de representaciones” y los “ritmos comunitarios” de la arquitectura¹⁴. En “El derecho de usar la fuerza” (1920) explicó que “lo que está en juego es el ritmo violento de la impaciencia en el que la ley existe y tiene su orden temporal, en oposición al buen ritmo de la espera en el que se desarrollan los acontecimientos mesiánicos” (Benjamin, 1996, p. 231). Recordemos que el ritmo es un principio operativo que está más allá del bien y del mal, pero también más allá de la humanidad. Su pluralismo no tiene por qué seguir nuestras formas imaginadas ni nuestras necesidades.

Benjamin aprendió a utilizar *Rhythmus* como término antihistoricista del círculo en torno al poeta Stefan George, y específicamente de su discípulo, el pensador posnietzscheano Ludwig Klages (1872-1956). En 1912 viajó a Heidelberg, donde, desde lejos, observó a George caminando con su grupo de discípulos a su alrededor. Intentó reunirse con Klages varias veces, hasta que este último aceptó, finalmente, en 1914. Los biógrafos de Benjamin identificaron este interés con “la visión de culto del poeta... que abarca desde el Zarathustra de Nietzsche, pasando por las figuras caballerescas del *Jugendstil*, hasta Stefan George” (Eiland & Jennings, 2014, p. 73). Como he comentado en otras ocasiones, para Klages el ritmo era una válvula de escape extática esencial para la vida. Esperaba que este ritmo vital permitiera a los hombres vivir la vida al máximo, enfrentándose a la muerte de una manera directa y sin vacilaciones (Lebovic, 2013, pp. 191-195, 260-270). Benjamin continuó

¹⁴ “El ritmo múltiple del acto de creación... establece una especie de forma básica, de la que el acto que crea al hombre diverge significativamente” (Benjamin, 1996, p. 68). Para profundizar en la idea del *ritmo comunitario*, véase Benjamin (1996, p. 416).

intercambiando ideas con Klages, a pesar de su explícito antisemitismo, y en 1930 lo recomendó a Gershom Scholem como un gran pensador (Lebovic, 2013, p. 8). El *Rhythmus* era, para George y Klages, un principio nietzscheano de movimiento no lineal que desafiaba las normas progresistas, ilustradas y racionales, siguiendo en cambio impulsos estéticos e irracionales, e implicaba un punto esencial en el que el hombre y la naturaleza se superponían. Políticamente, la idea del ritmo fue adoptada por radicales de diferentes sectores sociales, ideologías políticas e identidades etno-religiosas. No es casualidad que el círculo en torno a George y Klages incluyera a pensadores y artistas clave tanto de la izquierda radical como de la derecha radical, conservacionistas y activistas del movimiento juvenil, bohemios y militantes. Lo que todas esas diferentes personas compartían era la creencia de que el progreso industrializado y el Estado burgués significaban la perdición tanto para la humanidad como para la naturaleza. Benjamin utilizó el ritmo para marcar tanto el ritmo de la creación como la danza extática del último hombre. Mirar el lenguaje mismo desde la perspectiva del principio y el fin le permitió evitar cualquier teleología o triunfalismo.

3.c. El último hombre/el buen europeo

En el *Libro de los pasajes*, Benjamin conectó tres ideas separadas: la convicción de Baudelaire de que el mundo terminaría inminentemente, la noción de Nietzsche del “último hombre”, del prólogo de *Así habló Zaratustra*, y el “buen europeo” de Nietzsche en *Humano, demasiado humano y Más allá del bien y del mal*¹⁵. En estos fragmentos, Benjamin

¹⁵ “Ser un buen europeo significa, para Nietzsche, ser alguien que forma parte de esta autosuperación del cristianismo. Con ello se abraza la noción del espíritu libre” (Sedgwick, 2009, p. 56).

rechazó la tentación de pasar a la dialéctica congelándola¹⁶. En cambio, recurrió a la noción de ritmo, una herramienta crítica que le permitió evitar una teleología idealista; conectar “La Fin du monde” de Baudelaire y “El último hombre” de Nietzsche le permitió a Benjamin discutir “la sociedad venidera”, que para él señalaba la peor de todas las sociedades posibles: “esta crítica muestra, en parte, características proféticas... [cuando] cualquier justicia prohibirá la existencia de ciudadanos que no sean capaces de hacer una fortuna” (Benjamin, 1999a, p. 315, J47a, 3). En esta sociedad, “los gobernantes se verán obligados, para mantener su posición y crear una apariencia de orden, a recurrir a métodos que horrorizarían a la humanidad actual” (Benjamin, 1999, p. 315, J47a, 3). Frente al énfasis idealista en la realización a través del autocultivo (*Bildung*) o la santificación capitalista del crecimiento y la riqueza, propuso el ritmo cíclico de la naturaleza o fatalismo teológico. El último hombre, como el ángel de la historia, es aquel que es arrojado al futuro de espaldas a él, comprometido hasta su último aliento con la conmemoración de un mundo en decadencia que deja atrás, pero que no puede soltar por completo. De manera similar al aura, la imagen de un mundo en decadencia es el último vestigio de la esperanza pasada y de la promesa —fallida—.

3.d. El carácter destructivo

La crítica de Benjamin al idealismo debe leerse como un intento de liberar al yo de los límites que le impone el antropomorfismo humanista. Como prueban sus primeros textos, se dedicó a la pedagogía y la solidaridad antes de cualquier pensamiento final sobre el último hombre y su destrucción. Desde “La vida de los estudiantes” (1916) hasta “El carácter destructivo” (1931), Benjamin abogó por

¹⁶ “Debemos tomar en serio el carácter antidialéctico de la filosofía de Nietzsche” (Deleuze, 2006, p. 8).

la liberación del futuro “de su deformación en el presente”, instando en cambio a lo que llamó “habitar destructivamente, un modo de habitar que indudablemente impide el desarrollo de cualquier hábito” (Benjamin, 2011, p. 198; 1999b, p. 480)¹⁷. El primero de esos hábitos es nuestra suposición de que el lenguaje transmite un *telos*, un mensaje. El análisis del lenguaje, escriben sus biógrafos, es “inseparable de la problemática del tiempo”, pues el ritmo temporal equivocado —el hábito— no nos llevará al “modo de habitar” correcto (Eiland & Jennings, 2014, p. 91).

4. *Aufblitzen* (destellos)

4.a. La dialéctica en detenimiento

Como ya se ha dicho, el Antropoceno está marcado por el colapso de las divisiones tradicionales, en primer lugar, la que separa al hombre de la naturaleza. Como han señalado destacados historiadores y críticos, el Antropoceno nos obliga a reconsiderar las divisiones y los límites del tiempo humano, tecnológico y geológico¹⁸. El intento de Benjamin de educar a sus compañeros de estudios sobre la hermenéutica del tiempo estaba en línea con lo que hoy identificaríamos como deconstrucción, pero su esfuerzo se desarrolló siguiendo líneas ontológicas más básicas. La petición de Benjamin de dejar atrás las viejas nociones antropogénicas y su profunda desconfianza hacia todas las instituciones abrieron el camino a una forma diferente de

¹⁷ Un error común que cometen los intérpretes de Benjamin es considerar afirmativa su lectura reflexiva del carácter destructivo. Si bien Benjamin sin duda aprobaba la desfamiliarización de las normas sociales, la caracterización del carácter destructivo es más nihilista que la suya. Para saber por qué la temporalidad de Benjamin difiere de la temporalidad de la destrucción, véase Nitzan Lebovic (2011, pp. 145-58).

¹⁸ Véase, por ejemplo, el llamamiento a la investigación interdisciplinaria que se encuentra en el sitio web de The Anthropocene Curriculum: <https://www.anthropocene-curriculum.org>. Último acceso: 8 de julio de 2019.

hermenéutica, basada en categorías temporales. Su investigación se basó en conceptos no teleológicos¹⁹. Como complemento a su sentido antiteleológico del ritmo, propuso el *Aufblitzen*, tomado de Wyneken. “Al igual que Nietzsche”, escribieron los biógrafos de Benjamin, “Wyneken critica ‘el viejo orden humanista’, [prefiriendo] el *Aufblitzen*, un repentino estallido de ideas”; tales intuiciones surgían de “la oscura corriente de la vida” (Eiland & Jennings, 2014, p. 26)²⁰. El destello es un concepto anterior al análisis posterior de Benjamin sobre el *shock*, a sus reflexiones sobre el fascismo o a su crítica a Martin Heidegger y Ernst Jünger; esto nos dice algo sobre su motivación anterior²¹. Como lo expresó en un plan para la reforma educativa: “se trata de encontrar una salida a la oposición entre el desarrollo natural y verdadero, por un lado, y la tarea de transformar al individuo natural en individuo cultural... [Esto] nunca se completará sin violencia” (Benjamin, 2011, p. 59)²². ¿Qué tipo de violencia? La superación de la oposición entre el tiempo biológico/natural y el orden de la *Bildung* ilustrada solo podía lograrse mediante la creación de un nuevo sistema de educación y reflexión basado en el ritmo roto y el poder de la inmediatez. Haciendo sonar las campanas

¹⁹ John McCole identifica muchos de esos conceptos con un sistema antinómico, más que dialéctico (McCole, 1993).

²⁰ Jennings y Eiland muestran que la atracción de Wyneken por el *Aufblitzen* estaba vinculada a sus propias inclinaciones místicas, especialmente a “una nueva religiosidad crítico-histórica más allá de los dogmas odiosos de las iglesias”. Sabemos que la crítica de Benjamin a Martin Buber rechazaba cualquier forma de religiosidad como *Unsinm*. Véase Benjamin (1996, pp. 226-227).

²¹ Para David Ferris, “Benjamin ya define su relación con Heidegger según su propio uso frecuente del verbo que denota un destello de luz (*aufblitzen*) cada vez que habla de historia. Es esta imagen repetida la que sitúa a Heidegger dentro de la teoría de Benjamin sobre el conocimiento de la historia” (Ferris, 1996, p. 6).

²² Benjamin volvió al concepto de *Aufblitzen* en su ensayo de 1931 “Sobre la facultad mimética”, que enfatizaba el destello de autorreconocimiento.

nietzscheanas, Benjamin rechazó la violencia del Estado en favor de una revolución de valores: “la reforma escolar [...] se convierte en la revisión de los valores mismos”, lo que significa, ante todo, “viajar en todas las direcciones” (Benjamin, 2011, pp. 58, 60). El cambio de valores implicaba, principalmente, una reconsideración de la temporalidad humana.

Una vez más, la cuestión del contexto es importante aquí: el destello se convirtió en una de las ideas centrales de Benjamin después de la Primera Guerra Mundial. Unió su trabajo sobre la estética en general —y la fotografía, o el montaje, en particular—, su comprensión de la guerra, la política, la epistemología del reconocimiento y, lo más importante, el *Jetztzeit*, su ontología del *tiempo presente*. Considerar el *destello* en conjunción con el *shock* histórico de la violencia masiva y la comprensión filosófica del yo y el mundo modernos conecta su obra temprana y tardía. Como explicó en el Convoluto “N” del *Libro de los pasajes*, en parte como reacción a su propio interés de principios de la década de 1910 en el concepto de *Traumbewusstsein* —conciencia onírica— de Klages: “El momento del despertar sería idéntico al ‘ahora de la reconocibilidad’, en el que las cosas adquieren su verdadero rostro, surrealista” (Benjamin, 1999a, p. 464, N3, a3). Benjamin continuó atacando el principio de la dialéctica y la dialéctica de la historia misma:

La dialéctica hegeliana conoce el tiempo únicamente como el tiempo propiamente histórico, si no psicológico, del pensamiento. En definitiva, el momento temporal (*Zeitmoment*) en la imagen dialéctica solo puede determinarse mediante la confrontación con otro concepto. Este concepto es el “ahora de la reconocibilidad” —*Jetzt der Erkennbarkeit*— (Benjamin, 1999a, p. 867, Q, 21).

Según los traductores y editores del *Libro de los pasajes*, “el famoso ‘ahora de la reconocibilidad’ ... tiene el carácter

de un relámpago [donde] el tiempo histórico se divide en distracciones caleidoscópicas y apariciones momentáneas” (Benjamin, 1999a, p. xii). Si es así, Benjamin intentaba, desde sus primeros escritos sobre pedagogía y hasta su análisis de la dialéctica en escritos posteriores, romper nuestra comprensión del tiempo como vehículo que conecta el yo y el mundo, lo individual y lo colectivo, la naturaleza y la historia. Al igual que Nietzsche y Baudelaire, intentaba ir más allá de la dialéctica, exponiéndola como la función de una visión antropocéntrica del mundo. Si la dialéctica está en detenimiento, entonces su relación de oposición misma responde a la condición temporal de su existencia. El destello arroja una luz repentina y brillante que expone las limitaciones de su aparente movimiento.

5. Un salto cualitativo hacia el siglo XXI

Para entender qué límites impuso Benjamin a su obra y qué significan esas limitaciones, no solo es necesario entender cómo concebía el progreso y la linealidad, la historia y la naturaleza, sino también dónde se detenía su análisis. Comprender esas limitaciones es una tarea necesaria para la generación del Antropoceno. Así como Nietzsche, y Benjamin después de él, pedían el fin de la metafísica y el surgimiento del último hombre —“aquel que prefiere una nada de voluntad, que prefiere desvanecerse pasivamente” —, esas limitaciones parecen haber tenido su propio significado con la llegada del Antropoceno²³. Todo lo

²³ Deleuze va un paso más allá de la identificación que hace Benjamin entre el último hombre y el carácter destructivo. En su lectura atenta de Nietzsche, separa al “último hombre” de la “autodestrucción, la destrucción activa... [por] el hombre que quiere perecer”. Mientras que el último hombre es “el producto final del devenir. Reactivo”, la voluntad activa de aniquilación del hombre que quiere perecer es “el producto de una selección que sin duda pasa por los últimos hombres pero no se detiene allí. Zaratustra elogia al hombre de la destrucción activa” (Deleuze, 2006, p. 174).

que viene después del llamado de Nietzsche y Benjamin pertenece a una lógica totalmente diferente, una lógica sin metafísica, pero también sin Benjamin o más allá de él.

El primer paso para superar los límites del progresismo del siglo XIX fue la constatación de que la concepción romántica de la naturaleza estaba estrechamente ligada a su propia concepción de la historia, el nacionalismo y el individualismo, en su totalidad: “el lugar y lo local, por no hablar de la nación, implican posiciones subjetivas, lugares desde los cuales las ideas románticas de lugar cobran sentido. Por esta razón”, explicó Timothy Morton (2007) en su aclamada *Ecología sin naturaleza*, “es aún más importante considerar profundamente la idea de lugar y, en general, la actitud romántica hacia la naturaleza que prevalece hoy en día” (p. 84). “Qué mejor momento”, observó Morton a mitad del libro, “para centrarse en Benjamin, a quien la deconstrucción y el marxismo han reivindicado de diversas maneras como un teórico con el que la ecocrítica podría interactuar de manera productiva” (p. 161). Morton no se exhibió mucho —después de todo, Benjamin no era el centro de su análisis—, pero incluso en su breve reflexión mencionó el aura y el concepto de distracción (*Zerstreuung*). Habló del primero en relación con la industrialización, la reproducción y la decadencia, y del segundo en relación con “la disolución del dualismo sujeto-objeto del que dependen tanto la estetización como la dominación de la naturaleza” (Morton, 2007, p. 164). En otras palabras, si bien el análisis de Benjamin se basaba en términos románticos, contribuyó al surgimiento de la ecocrítica al enfatizar una temporalidad que ofrecía una alternativa a la oposición romántica del hombre a la naturaleza, del sujeto al objeto. Esta alternativa se basaba en la capacidad de Benjamin de dirigir su mirada crítica tanto hacia el progreso como hacia el holismo cuasi místico romántico: “en lugar de confirmar un mundo holístico en el que objeto y sujeto encajan como

un guante, la reducción de la percepción a una secuencia de puntos nos permite desmitificarlo” (Morton, 2007, p. 166).

Morton abordó el cambio de la terminología de principios del siglo XX a la actual, que ha sido testigo de un colapso de categorías. *La enciclopedia del Antropoceno* coincide con un llamado a “avanzar hacia un nuevo humanismo en la era del cambio climático” (DellaSala & Goldstein, 2017, p. 158). Las nociones de ritmo, destello y conmoción de Benjamin precedieron a la Primera Guerra Mundial, anticipándose a los acontecimientos que alejaron a muchos del empirismo; reconoció que en 1914 la humanidad ya se había reinventado como una forma de vida diferente. Los historiadores de la modernidad han señalado el impacto de la energía a vapor y la electricidad, el telégrafo y el cine, y las nuevas armas en el transporte y la comunicación, pero rara vez se fijan en los conceptos temporales que presuponen la realización material. El problema se agudizó recientemente. J. R. McNeill y Peter Engelke (2016) escribieron

La escalada desde 1945 ha sido tan rápida que a veces se la conoce como la Gran Aceleración. En las últimas tres generaciones humanas, se produjeron tres cuartas partes de la carga de dióxido de carbono en la atmósfera causada por el hombre... Este período desde 1945 corresponde aproximadamente a la esperanza de vida media de un ser humano (p. 4).

Si bien está claro que las condiciones creadas durante el siglo XIX dieron forma al “salto cualitativo” hacia la matanza industrializada y, más tarde, a la destrucción del medio ambiente en su conjunto, un análisis del siglo XXI debe abordar un contexto diferente al de Benjamin²⁴. Para

²⁴ “El salto cualitativo” es un concepto utilizado por los historiadores del Holocausto y el genocidio para explicar el salto entre los asesinatos esporádicos y sistemáticos durante el verano y el otoño de 1941. Véase la forma en que Götz Aly (1999) analizó este “salto” en su *Final Solution*.

entender la diferencia, es importante observar cómo Benjamin dividió la historia de la naturaleza y cómo la visión de la continuidad del siglo XIX difería de la nuestra.

Para concluir, considerando las implicaciones políticas de nuestras nuevas condiciones, los autores de *Leviatán climático*, Joel Wainwright y Geoff Mann, citaron la crítica de Benjamin al idealismo por ayudar a dar forma a un “testigo políticamente resuelto de la crisis, una postura que encuentra afirmación en los llamados contemporáneos a una ‘comunidad venidera’ y un poder destituyente” (Wainwright & Mann, 2018, p. 183). Mientras la relevancia de nuevas categorías políticas, temporales, estéticas y ecológicas se hace cada vez más clara, logramos disfrutar de la celebración de un vínculo entre el hombre y la naturaleza, o de la conclusión de que la vida humana —considerada materialmente— ha mejorado con el tiempo. En el Antropoceno, la humanidad puede verse obligada a considerar nuevamente cómo relacionarse con ese vínculo, y con él el placer de escuchar a los críticos del idealismo del siglo XIX. Escuchar la excepcional comprensión que Benjamin tuvo de su época significa también escuchar con atención dónde establece los límites de su propio análisis. Si su época fue un momento para sondear el siglo XIX, la nuestra debe abordar la tradición humanista y sus críticos. Esa podría muy bien ser la lección pedagógica más importante que Benjamin dejó atrás, un emblema del último hombre que también es el buen europeo.

Nazi Population Policy and the Murder of European Jews (p. 232); o el análisis de Anton Weiss-Wendt (2008) sobre el genocidio armenio en *Historigraphy of Genocide* (p. 55).

Referencias

- Aly, G. (1999). *Final Solution. Nazi Population Policy and the Murder of European Jews*. Arnold.
- Balfour, I. (2002). *The Rhetoric of Romantic Prophecy*. Stanford University Press.
- Benjamin, W. (1978). *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Benjamin, W. (1994). *The Correspondence of Walter Benjamin 1910–1940*. University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1996). *Selected Writings I*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999a). *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999b). *Selected Writings II*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2003). *Selected Writings IV*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2011). *Walter Benjamin: Early Writings 1910–1917*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Chakrabarty, D. (2009). The Climate of History. Four The-
ses. *Critical Inquiry*, 35(2), 197–222.
- Coen, D. (2014). The Storyteller and the Seismograph.
Killen, A. & Lebovic, N. (Eds.). *Catastrophes. A History
and Theory of an Operative Concept*. De Gruyter, 15–31.
- DeLoughrey, E. (2019). *Allegories of the Anthropocene*. Duke
University Press.
- Deleuze, G. (2006). *Nietzsche and Philosophy*. Columbia Uni-
versity Press.
- DellaSala, D. & Goldstein, M. (Eds.). *The Encyclopedia of the
Anthropocene*. Elsevier.
- Eiland, H. & Jennings, M. (2014). *Walter Benjamin. A Critical
Life*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Ferris, D. (1996). Introduction: Aura, Resistance, and the
Event of History. *Walter Benjamin. Theoretical Questions*.
Stanford University Press, 1–26.

- Ford, T. (2013). Aura in the Anthropocene. *Symplokē*, 21(1), 65-82.
- Fremaux, A. & Barry, J. (2019). The 'Good Anthropocene' and Green Political Theory: Rethinking Environmentalism, Resisting Eco-modernism. Biermann, F. & Lövbrand, E. (Eds.). *Anthropocene Encounters. New Directions in Green Political Thinking*. Cambridge University Press, 171-190.
- Hamilton, C. (2015). Human Destiny in the Anthropocene. Hamilton, C., Bonneuil, C. & Gemenne, F. (Eds.). *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*. Routledge, 32-43.
- Hanssen, B. (1998). *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. University of California Press.
- Jennings, M. (1987). *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Cornell University Press.
- Lebovic, N. (2011). Benjamin's Nihilism. Rhythm and Political Stasis. Weidner, D. & Weigel, S. (Ed.). *Benjamin-Studien 2*. Fink, 145-158.
- Lebovic, N. (2013). *The Philosophy of Life and Death: Ludwig Klages and the Rise of a Nazi Biopolitics*. Palgrave Macmillan.
- McCole, J. (1993). *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Cornell University Press.
- McNeill, J. R. & Engelke, P. (2016). *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Menely, T. (2014). Anthropocene Air. *Minnesota Review*, 83, 93-101.
- Morton, T. (2007). *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press.
- Nietzsche, F. (1925). The Will to Power. *Gesammelte Werke*, 14. *Unpublished Papers, 1882-1888*. Musarion Verlag.
- Rancière, J. (1995). *On the Shores of Politics*. Verso.

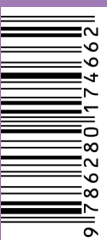
- Sachs, J. (2018). *The Poetics of Decline in British Romanticism*. Cambridge University Press.
- Sedgwick, P. (2009). *Nietzsche. The Key Concepts*. Routledge.
- Steizinger, J. (2013). *Revolte, Eros und Sprache. Walter Benjamins 'Metaphysik der Jugend'*. Kadmos.
- Wainwright, J. & Mann, G. (2018). *Climate Leviathan: A Political Theory of Our Planetary Future*. Verso.
- Weber, S. (2008). *Benjamin's -abilities*. Harvard University Press.
- Weigel, S. (1996). *Body- and Image-Space: Re-Reading Walter Benjamin*. Routledge.
- Weiss-Wendt, A. (2008). Problems in Comparative Genocide Scholarship. Stone, D. (Ed.). *Historiography of Genocide*. Palgrave Macmillan, 42-70.

Medellín, 2025

ennegativo **ediciones**



Durante mucho tiempo, Benjamin pensó en que era posible “organizar biográficamente el espacio de la vida en un mapa”. Nunca llevó a cabo el proyecto de una autobiografía —o de una cartoautobiografía— en sentido estricto, pues, como sugería él mismo, “la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con el transcurso de las cosas, o sea, con todo lo que representa el constante fluir de la vida”, y por ello en los registros “biográficos” como su *Crónica de Berlín*; se trataba más bien sobre la reflexión “de un espacio, de unos instantes y de algo que no fluye”. Aunque sabemos lo importantes que fueron algunos lugares en sus reflexiones (Berlín, Moscú, Ibiza, Nápoles, París, etc.), no por ello es acertado trazar una trayectoria a partir de esquemas rígidos y destinos fechados entre ellos.



ennegativo **ediciones**