e-Book

FILOSOFÍA

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DESDE LA MARGINALIDAD INTELECTUAL. LAS IDENTIFICACIONES MARGINALES DEL DISCURSO BENJAMINIANO

Julio Alejandro Paez

Secretaría de Investigación, Ciencia y Tecnica

Editorial Filosofía y Humanidades | UNC

ffyh Facultad de Filosofía y Humanidades | UNC

El presente trabajo propone reconstruir el pensamiento filosófico benjaminiano desde la categoría de ‘marginalidad’. De esta manera, se interpreta a su pensamiento inclinado (voluntad que se sitúa, se localiza, se instala) a buscar constantemente los márgenes de distintos bloques para que a partir de ellos, desde esta nueva posición, pueda construir algo totalmente distinto (ejercer su poder). En tal sentido dicho pensamiento sería ‘extraño’ y acorde a su propia existencia, descentrada y marginal, una existencia que lo encuentra como *outsider*.

El abordaje plantea principalmente un ‘eje conceptual’ (identificación genealógica de ideas y conceptos, con los cuales Benjamin estableció identificaciones y construyó afinidades electivas) complementado por otro ‘biográfico-contextual’ (producción benjaminiana en relación con los estados marginativos que afectaron su vida personal y social) centrado en la coyuntura histórica, socio-política, que rodeó su producción. El resultado es ese pensamiento de los márgenes que a medida que va pasando su vida es más o menos consecuente con su existencia: al principio busca los márgenes en el espacio académico, luego en el espacio de la República de Weimar y, por último, en el espacio del exilio (ausencia de espacio). Así una vez construido su pensamiento desde el lugar de la ‘marginalidad intelectual’, ésta ya no será considerada desgraciada o anecdótica, sino todo lo contrario será el fundamento necesario buscado consciente y deliberadamente para que una vez ubicado en esa posición pueda formular una alternativa original de pensamiento y expresión

Julio Alejandro Paez es ‘Doctor en Filosofía’ (Universidad Nacional de Córdoba), ‘Magíster en Filosofía con mención en Axiología y Filosofía Política’ (Universidad de Chile), ‘Licenciado en Filosofía’ (Universidad Nacional de San Juan) y maestrando en la ‘Maestría en Estética y Teoría de las Artes’ (Universidad Nacional de La Plata). Actualmente se desempeña como docente-investigador en la Facultad de Filosofía de la UNSJ, participa en las Cátedras de “Estética”, “Filosofía de la Historia”, “Filosofía del Lenguaje” y “Antecedentes Filosóficos Contemporáneos”; como Investigador integra distintos Proyectos de Investigación. En el Instituto de Filosofía (FFHA-UNSJ) desempeña funciones de Subdirector. Dentro de sus áreas de especialización, ‘Estética’ y la ‘Filosofía de la Historia’, ha profundizado su estudio en el pensamiento de Walter Benjamin.

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DESDE LA MARGINALIDAD INTELECTUAL

LAS IDENTIFICACIONES MARGINALES DEL DISCURSO BENJAMINIANO

Julio Alejandro Paez

Paez, Julio Alejandro
El pensamiento filosófico desde la marginalidad intelectual. Las identificaciones marginales del discurso Benjaminiano / Julio Alejandro Paez. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-33-1237-7

1. Filosofía. 2. Discurso. I. Título.
CDD 101

Diseño de portada: Manuel Coll

Digramación: Noelia García

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DESDE LA MARGINALIDAD INTELECTUAL. LAS IDENTIFI-CACIONES MARGINALES DEL DISCURSO BENJAMINIANO por Julio Alejandro Paez se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

DECANO
Dr. Diego Tatián

VICEDECANA
Dra. Alejandra Castro

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA
EDITORIAL
Mgtr. Candelaria de Olmos

A Carmen, a mis padres, y al Chino, Ricardo y Osvaldo… Y a aquellas que hace poco me dejaron Tías (Luisa, Elena y Ñata)…

Viejos y nuevos afectos, todos compañeros de los márgenes…

SUMARIO

PRELIMINAR / 9

Capítulo I: El Intelectual Académico / 20

1. La *'jugendliche Erfahrung'* y la 'jugendbewegung' / 21

2. La catástrofe de 1914 / 48

3. La 'neue Erfahrung' y la 'Kunstkritik' / 50

3.1. En busca de la experiencia perdida / 55

3.2. La 'neue Erfahrung': presupuestos y consecuencias / 66

3.3. En busca de la Academia perdida / 95

Recapitulación de: El intelectual académico marginal / 140

Capítulo II: El intelectual Crítico / 149

1. Aquellos años dorados / 150

2. La construcción del 'intelectual profano' / 165

3. Desde las nuevas experiencias: lo otro actual y hacia la reafirmación y apertura intelectual / 207

3.1. Politización del arte y estetización objetual / 228

4. Resignación como destino humano y renovación de la esperanza 1930 /251

4.1. Politización del arte y estetización objetual II / 271

5. La autoconciencia marginal / 293

Recapitulación de: El intelectual crítico marginal / 306

Capítulo III: El Intelectual exiliado / 318

1. El espacio del exilio: Benjamin y París / 319

2. El intelectual en el exilio primeros pasos / 325

3. En busca de la génesis de la marginalidad y la conciencia marginal / 353

4. Hacia la marginalidad del pensamiento / 392

Recapitulación de: El intelectual Exiliado / 418

Conclusión / 428

Bibliografía / 440

Bibliografía de Benjamin / 440

Bibliografía de referencia general / 441

PRELIMINAR

El concepto de marginación es a menudo utilizado por las Ciencias Sociales para explicar el funcionamiento de distintos grupos, 'marginal' sería aquél individuo, individuos o grupos que quedan al margen del resto. Según Nilda Guglielmi[1] no siempre esta ubicación en 'zonas marginales', por parte de los individuos, es fruto de una violencia ejercida por un grupo de privilegiados, en ocasiones esta posición es buscada conscientemente y cuando esto sucede los marginales se transforman en *alógenos* o *disidentes*.

Los conceptos de 'marginalidad', 'alogeneidad' y 'disidencia' también pueden ser aplicados al ámbito intelectual, en la medida en que se comprenda a la intelectualidad como un grupo social específico y autónomo, tal y como lo hace Thomas Kuhn[2] con su noción de 'comunidad científica' o Michael Foucault[3] con su concepto de 'epistemes', en ambos casos puede presentarse la 'marginación' hacia aquellos intelectuales que no responden a los intereses de los privilegiados (de algunos científicos o de poderes sociales) o la 'alogeneidad' y 'disidencia' de aquellos que se autoexcluyen.

Por su parte el funcionamiento académico, en muchos casos, representa un ejemplo claro de la existencia de estos procesos marginativos[4], cuando genera mecanismos que son internalizados y provocan constantemente la ubicación de algunos intelectuales en zonas marginales; y aunque esta situación se haga consciente, en muchos casos el intelectual no se siente con fuerzas o con ganas para enfrentarla y mucho menos para identificarse con un discurso que reconozca como diferente. Parece el triunfo del pensar único y del fin de la historia. Incluso el discurso 'alógeno' parece perder su fuerza y, en muchas ocasiones, es absorbido como otro producto a explotar.

También la 'recuperación histórica' cumple un rol importante en la producción de marginales y alógenos, puede suceder que aquélla convierta en marginales o

[1] N. Guglielmi, *Marginalidad en la Edad Media* (Bs.As: Biblos, 1998).
[2] T. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (México: FCE., 1990).
[3] M. Foucault, *Las palabras y las cosas* (Bs.As.: Siglo XXI, 2007).
[4] Donde la competencia en cualquier disciplina es cada vez más feroz, manifestada en el ansia por conseguir certificaciones y en la necesidad de estudios de posgrado. Por otro lado las ventajas ofrecidas por la centralización provocan la distancia entre centros del saber frente a la periferia, sin mencionar la inferioridad de las disciplinas del espíritu frente a las técnicas.

alógenos a intelectuales que en su época no lo fueron o que, por el contrario, transforme en parte de la moda o de la tradición a intelectuales que fueron marginales en su tiempo, perdiendo con esto el potencial negativo (crítico-utópico) que tuvieron para la época y tendrían para épocas posteriores.

Pero la idea de marginación, la sensación que generó y genera, no es nueva, ya aparecía en la conciencia de algunos intelectuales de la primera modernidad (ver Berman[5]) y consecuentemente en los discursos que la denunciaban. Si aquella modernidad fue la génesis de los 'márgenes modernos' sufridos hoy por la intelectualidad actual, si los discursos generados por la modernidad ilustrada triunfante, acompañados por los cambios sociales, políticos y económicos provocaron la impresión en algunas subjetividades modernas de ser violentos, y si la misma historia puede ejercer violencia en la recuperación histórica, entonces el forjar zonas marginales es una tarea permanente de la intelectualidad, tanto pasada como presente. Por lo tanto la marginalidad no sería una excepción sino una regla del discurso intelectual.

Siguiendo esta regla varios intelectuales han sufrido o generado discursos marginales, sin embargo hay pocos que consigan asumir el discurso crítico moderno para aplicarlo a su propio presente, que logren vivir y reflexionar un presente de continuos cambios, que sirvan de bisagra articuladora entre el germen de nuestro tema y la actualidad y, por último, que hayan sufrido de manera extrema la zona marginal. Walter Benjamin cumple con todas estas exigencias y más, él era un marginal por lo que fue y por lo que llegó a ser, era un judío alemán, un simpatizante marxista, un exiliado, él sufrió de manera corporal e intelectual el rechazo situándose por ello en el margen, en el margen de una sociedad y una época cuyo discurso legítimo pasaba por otro lado.

Así Benjamin fue un intelectual marginal por su condición de judío en la Alemania de la primera mitad de siglo XX, la la causa para dicha marginación Traverso[6] la encuentra en la *"no simbiosis"* de los dos pueblos, marcada por el rechazo acentuado hacia los judíos. Este rechazo provoca en muchos judíos y en particular en su *inteligencia* una pluralidad de reacciones, entre las que se encontraría la

[5] M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Bs. As.: Siglo XXI, 1989).
[6] E. Traverso, *Los judíos y Alemania. Ensayo sobre la "simbiosis judío-alemana"* (Valencia: Pre-Textos, 2005).

reacción benjaminiana. Pero esto es sólo una orientación de la marginalidad judía[7], la otra es la sufrida dentro de la misma inteligencia judía alemana, estos marginales no se dejaron absorber del todo ni por el mesianismo ni por el marxismo, construyendo su propio pensamiento en la encrucijada de varios caminos, a partir de sus propias afinidades, como lo hiciero Benjamin y Kafka.

La situación alemana le permite a Arendt[8] distinguir dos reacciones, una la adoptada por el *'parvenu'* que es aquel judío que tiene la esperanza de estar integrado a la burguesía (intento por demás frustrado), y la otra la asumida por el *'paria'* que tomó en serio la emancipación y se consideró a sí mismo como hombre, éste se ubicaría en una *"tradición oculta"* que intenta rescatar Arendt. El concepto de *'paria'*, que abarcaría a la persona de Benjamin, implicaría para Arendt quedarse fuera de las jerarquías, de la vida llamada real, y tener una mirada descomprometida, desde un afuera, que luchará por las causas de los oprimidos, por la justicia, contra la necesidad de la máquina del mundo, contra la burguesía y llevando sobre sí la mirada social que lo descubre como criminal o sospechoso.

Si bien comparto que Benjamin sea ubicado dentro de una 'tradición oculta' como 'paria' pongo en cuestión la característica de 'intelectual descomprometido' que incluye Arendt para definir al 'paria Benjamin', considero que en esa misma tradición Benjamin expresa un pensamiento particular, al margen de varios intelectuales judíos.

Por otro lado deducir necesariamente que la marginalidad del pensamiento de Benjamin es consecuencia de la certeza de que Benjamin es un intelectual marginal por ser un 'intelectual judío' es simplificar la complejidad del pensamiento benjaminiano.

De este modo en el presente trabajo propongo dejar al descubierto la 'posición' que ocupó Walter Benjamin en los difíciles años de entreguerras, entendiendo que la misma fue determinante para su producción. Pero no sólo eso, sostengo que Benjamin es un 'ícono' de una posición 'marginal', es decir de una 'posición intelectual' que se ubica siempre en los márgenes, no sólo por ser un judío alemán, un simpatizante marxista o un exiliado, que sufrió de manera corporal e intelectual el rechazo, sino principalmente por su propuesta y ubicación teórica. Para probar esto

[7] M. Löwy, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva* (Bs.As.: El cielo por asalto, 1997).
[8] H. Arendt, 'La tradición oculta', (Bs.As.: Paidós, 2000).

planteo poner el acento en su producción porque es ella la que hace que su pensamiento sea marginal.

Con esto no sugiero que 'lo marginal' haya sido dejado de lado por sus intérpretes, todo lo contrario, pero ellos han puesto el mayor acento en su vida, puntualizando la variable social de lo marginal y ubicando en ocasiones a esa variable en la externalidad de su producción.

Sin duda esas interpretaciones tienen su valía, como lo afirma Pierre Missac, ya que en Benjamin no se pueden descuidar esas circunstancias materiales [9], como ejemplos de ellas puedo mencionar su precaria situación económica (después de los procesos inflacionarios alemanes y de la caída de la bolsa), su rechazo en la habilitación académica, las consecuencias de un divorcio traumático, su falta de trabajo bajo el régimen nazi, su forzado exilio, y como corolario de todo esto está su huida, muerte y posterior olvido. Dada la mencionada valía el presente estudio tiene en cuenta estas 'circunstancias', pero incorporadas en su producción.

Debo aclarar que este enfoque que une el acontecimiento (vida-pensamiento) podría ser impugnado por el propio Benjamin, porque esta perspectiva se acercaría mucho a la mirada biográfica y personal criticada a Gundolf, respecto de Goethe, y a Max Brod, respecto de Kafka. Sin embargo, y a pesar de Benjamin, considero con Missac que *"…no se deberían descuidar las circunstancias materiales, el acontecimiento, aunque sólo sea porque llegado el caso no dejan de llamar cruelmente la atención…"*[10]

De todos modos entiendo que la presente propuesta se alejaría de la mencionada impugnación ya que si bien existe esta estrecha relación entre su pensamiento (expresión textual), y su vida personal (caracterizada por 'situaciones límites'), aquí su vida estaría resuelta 'desde' los mismos 'lugares textuales'. Así al profundizar en estos lugares reinterpreto su 'marginalidad' como 'propuesta filosófica', entendiendo no sólo que es posible reconstruir su pensamiento filosófico desde el acento puesto en lo marginal de su producción, sino también que la comprensión del carácter marginal, como fundamental en la obra, alteraría la lectura de la misma obra.

[9] "…Esto es especialmente válido en el caso de Benjamín a quien la vida no trató con miramientos, hostigándolo sin descanso, incitándolo a refugiarse en el tiempo suspendido de los viajes, forzándolo a ir sin pausa de un lado a otro o impidiendo que lo hiciera, haciendo en definitiva de este flâneur nato un caminante y de éste un fugitivo…" [P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 12.]

[10] Ibid.

Con dicha posición no me entrego a 'parcialidades' tal como acontece con algunas exégesis tradicionales como las de Arendt, Adorno o Scholem fundadas en algún acontecimiento de su vida o en algún vínculo personal. Siguiendo estas líneas a Scholem se unieron las interpretaciones que se acercaban a la mística judía, a Adorno aquellas relacionadas al marxismo, a Wyneken y su espíritu juvenil las asociadas a la recuperación arendtiana y a Brecht se vincularon la de los teóricos marxistas del arte. Sobre estos numerosos estudios, que se consolidaron como puntas de lanzas para exégesis posteriores entiendo, como lo hace Habermas[11], que se corre el riesgo de caer en *parcialidades*.

Relacionado con lo anterior tampoco sucumbo a los 'reduccionismos' amenazantes presentes en la búsqueda de 'influencias'. Esto sucede cuando el discurso benjaminiano o ha intentado ser enmarcado dentro de distintas matrices teóricas (marxismo, judaísmo, romanticismo, etc.) o ha quedado reducido a ser expresión de otros filósofos (Kant, Marx). Todas estas lecturas interpelan al pensador desde perspectivas teóricas foráneas al mismo pensador, en algunos casos ellas intentan facilitar la lectura, 'reduciéndola' a aquello conocido. Sin embargo, no explican el por qué este pensador se acercó a estas perspectivas, dándoles a ellas un sesgo particular que es lo que en definitiva caracterizaría a este pensador y a su filosofía. De este modo por lo general la particularidad de Benjamin queda reducida bajo la perspectiva identificada negando pragmáticamente dicha particularidad. Es más aceptar la noción de 'influencia' significaría anular la noción de lateralidad, marginalidad, y por lo tanto negar su modo de filosofar propio al quedar reducida al centro de dicha influencia.

Frente al concepto de 'influencias'[12] prefiero hablar de 'afinidades momentáneas', que por ello serían marginales a dichos pensamientos (influencias), esas afinidades tendrán un carácter particular e histórico, ellas expresarían las múltiples caras de este pensador. Y unidas a estas afinidades momentáneas aparecen las ideas de caducidad, de abandono y de desamparo, ideas alejadas a la de influencia.

[11] J. Habermas, *Perfiles filosófico-políticos* (Madrid: Taurus, 2000).

[12] "…Benjamin nada hace para facilitar las cosas. Incluso durante su "período marxista", estudiaba y admiraba con toda objetividad —así lo hace notar Scholem— a autores muy alejados de su propia orientación, por ejemplo Max Kommerell. En sentido contrario, está lejos de emitir un juicio absolutamente positivo sobre Fourier y Blanqui cuyas ideas lo impresionaron, o más adelante sobre Proust y Kafka, tan afines a él…" [P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 31.]

Teniendo en consideración todos estos enfoques el presente trabajo se aproximaría más a la 'neutralización binaria' enfoque que previene nuevamente Missac[13] y que consiste en tener en cuenta la no adhesión a un sistema único, sino a dos, *situados en las antípodas y recíprocamente neutralizados*; así esta confrontación opone *voluntad de acción práctica a una visión teológica*, la del judaísmo.[14] Al combinar ambas esferas surgen expresiones sobre la persona de Benjamin como la de *'rabino marxista'* y sobre su visión de mundo como *'materialismo mesiánico'*.

Sin embargo considero que la mencionada 'neutralización binaria' reducida sólo a dos componentes y expresando una única neutralización, no expone la complejidad que supone el pensamiento benjaminiano. En cambio si concibo la 'neutralización binaria' como la expresión de un 'nuevo espacio', un 'no-lugar' distinto a los lugares ofrecidos en la oposición, y si entiendo que este 'no-lugar' construido no sería el único, entonces amplío el abanico para que distintas neutralizaciones, no sólo las más reconocidas (judaísmo-marxismo), aparezcan creando nuevos espacios.

Por todo esto el abordaje benjaminiano desde la 'marginalidad intelectual' no puedo realizarlo desde una mirada que busque la esencia del sujeto, mirada sustancialista, sino sólo a través de un tratamiento enunciativo de sus discursos, examinando las distintas identificaciones marginales (Arfuch[15]) que adquiere este autor, buscadas o no.

En este sentido reconozco para el análisis de los textos la fecundidad de los conceptos, además del de marginalidad, los de identificación, afinidad, alogeneidad, disidencia y otredad. Así frente a las visiones tradicionales que discuten si Benjamin era un marxista o un pensador eminentemente judío o la mezcla entre ambos, propongo una lectura más plural, que intente localizar las identificaciones adoptadas por el autor en algunos textos (de su obra) y dentro de un mismo texto. Complemento de esta lectura interna le agrego una lectura externa de las ideas de la época en la cual se inserta, lectura aportada por la historia de las ideas, que completará la obra y los textos benjaminianos trabajados dentro de su horizonte, como también de los horizontes pasados y futuros a los que se dirige. Considerando esta perspectiva, el resultado esperado deriva en el encuentro de varios modelos

[13] Ibid., pp. 27-28.
[14] Ibid., p. 28.
[15] L. Arfuch, *Identidades, sujetos y subjetividades* (Bs.As.: Prometeo, 2002). y L. Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Bs.As.: FCE, 2005).

marginales aparecidos en este autor, dejando abierta la posibilidad de que inclusive se hagan presentes posiciones pendulares que lo acerquen y hasta lo conviertan en un representante del discurso hegemónico.

De este modo la presente propuesta está atravesada principalmente por un 'eje conceptual' (identificación genealógica de ideas y conceptos, con los cuales Benjamin estableció identificaciones y construyó afinidades electivas), completado por otro 'biográfico-contextual' (producción benjaminiana en relación con los estados marginativos que afectaron su vida personal y social) centrado en la coyuntura histórica, socio-política, que rodeó su producción. Las pistas que proporciona Missac para el abordaje benjaminiano son reveladoras: el *marco del universo intelectual de Benjamin y luego su ambiente parisino*.[16]

En definitiva entiendo que el pensamiento benjamininano está inclinado (voluntad que se sitúa, se localiza, se instala) a buscar constantemente los márgenes de distintos bloques para que a partir de ellos, desde esta nueva posición, pueda construir algo totalmente distinto (ejercer su poder). Esto implica que su pensamiento expresa vinculaciones con ciertas identificaciones marginales, las cuales influirían en la construcción de su filosofía. En consecuencia, con este estudio intento exponer el contenido filosófico de las 'identificaciones marginales' del discurso benjaminiano, pretendiendo revelar una nueva forma de experiencia filosófica, debido a que el llamado 'contenido filosófico' quedaría alterado por dichas identificaciones.

En este sentido Walter Benjamin expresaría una filosofía 'extraña', acorde a su propia existencia, una existencia descentrada, una existencia marginal, una existencia que lo encuentra como *outsider*, existencia expresada en su propia filosofía. Por ello muestro este modo de ser filosófico, filósofo de la lateralidad, haciendo intervenir elementos pertenecientes primero a su pensamiento, y segundo a su contexto y a su vida. Además si pretendo serle fiel he de contemporaneizar todas estas variables para al fin poder construir una nueva alegoría filosófica de este pensador.

De este modo, esta perspectiva está lejos de minimizar lo marginal en Benjamin (intelectual o corporal), lejos de una lectura romántica que rescate su suicidio y su vida como un hecho heroico o desgraciado, para luego menospreciarlo, separarlo de

[16] P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 30.

su producción e interpretarlo como: *"a pesar de" esas desgracias pudo producir un pensamiento tan original*. Por el contrario, en esta perspectiva intento reemplazar ese 'a pesar de' por un 'gracias a' que una en una síntesis inseparable su vida marginal y su producción. En este sentido estimo que Benjamin es un pensador de los márgenes, desde ellos adquiere fuerza su discurso, desde los márgenes buscados o impuestos es posible rescatar, lejos de toda moda desvirtuadora de su mensaje, una comprensión de su obra y de nosotros mismos participantes de una contemporaneidad donde predomina la pobreza de la experiencia y de las palabras.

Benjamin no vislumbró ninguna salida a esta situación, vivida por él mismo, a la que conduce la modernidad con el pensamiento tradicional, por ello propone otro tipo de experiencia, aunque por esto muchos interpreten su pensamiento como no filosófico, por el contrario afirmo que se trata de una nueva experiencia filosófica que niega la filosofía. Así una vez construido su pensamiento desde el lugar de la 'marginalidad intelectual', ésta ya no será considerada desgraciada o anecdótica, sino todo lo contrario será el fundamento necesario buscado consciente y deliberadamente para que una vez ubicado en esa posición puda formular una alternativa original de pensamiento y expresión.

Además al dejar al descubierto los caminos ofrecidos por Benjamin para oponerse al pensamiento tradicional y al reconocer su intención de redefinir la experiencia filosófica, cumplo los objetivos de reconstruir el pensamiento filosófico benjaminiano desde la perspectiva marginal de su condición intelectual, inferir las autovisiones de Benjamin sobre su propia posición intelectual, reconocer sus afinidades intelectuales contemporáneas y pasadas, teniendo presente su marginación como elemento configurador de tales afinidades y, por último, explorar los distintos modos de protesta y crítica que recorrió Benjamin para oponerse a lo establecido desde su posición de intelectual marginal. Con todo esto rescato la importancia del discurso crítico-utópico producido desde la marginalidad intelectual, identifico distintos modelos de oposición al discurso homogéneo y reconozco su posición marginal por su selección histórica.

Considero que las consecuencias de dicho estudio son relevantes para la filosofía ya que exponen el tema de la potencialidad crítica del discurso marginal, en particular del pensamiento filosófico desde la marginalidad intelectual, y viceversa. De este modo, en este trabajo reconstruyo el pensamiento filosófico producido desde la

'perspectiva marginal' como discurso paradigmático del pensamiento crítico, como una forma particular de hacer filosofía y expongo la potencialidad de resistencia del discurso crítico marginal, frente a distintos discursos hegemónicos.

Para justificar las afirmaciones precedentes, a los fines expositivos, divido la exposición en tres partes, partes que no se sublevan a las divisiones tradicionales que se hacen de su pensamiento, pero tiene la característica de que en ellas se expone una constante: la experiencia de los márgenes; constante que a medida que va pasando su vida es más o menos consecuente con su existencia. Así las figuras que transita su pensamiento marginal son las de 'El Intelectual Académico', 'El Intelectual Profano' y 'El Intelectual Marginal'.

El *"Capítulo I: El Intelectual Académico"* comprende 'lo producido' entre 1910 y 1924, es decir desde sus primeras producciones hasta su fallida tesis de habilitación, entre estos años se produce un acontecimiento que no sólo dividirá la producción de estos años sino que también marcará definitivamente su visión de la realidad, este episodio fue la "Gran Guerra Europea". Este episodio divide dos 'experiencias', que a mi entender son experiencias construidas desde la marginalidad, las experiencias están asociadas a la *'Jugendwebegung'* y a la *'Kunstkritik'*, esta última unida a un proceso de formación, apogeo y decadencia. El *"Trauerspielbuch"* expresa el fracaso de la última experiencia, precisamente por dejar al descubierto los 'supuestos teológicos' con los que se configura este trabajo, 'supuestos marginales' a la Academia. Por último, debo aclarar que llamo 'Intelectual Académico' al capítulo porque su producción tiene como referente el ambiente de la educación formal, en tanto institución que solidifica la experiencia burguesa. Así el espacio en el que se desarrollaron tanto la *'jugendliche Erfahrung'* como la *'neue Erfahrung'* fue eminentemente un 'espacio académico', sustentado por la 'experiencia burguesa' y por la 'filosofía dominante' del Imperio. En ese 'espacio' se construyó su pensamiento pero también lo hizo al margen de aquél, con conceptos y actitudes que desafiaban su mismo sustento. A ese 'espacio académico', junto con la experiencia, la sociedad y la cultura burguesa, Benjamin lo interpretó en crisis, su explicación fue que todo eso, producto de la modernidad, se convirtió en mito.

Por su parte el *"Capítulo II: El Intelectual crítico"* comprende algunos textos producidos desde 1925 a 1933, desde que es 'expulsado' de la Academia hacia el ámbito profano hasta la fecha que tiene que abandonar Alemania y vivir en el exilio.

En este ámbito de lo profano, de la República de Weimar, me interesa mostrar, por un lado, que Benjamin logra reinventarse, ya que el público y el soporte de sus publicaciones varía (periódicos, radios, revistas), alcanzando como otros intelectuales cierto reconocimiento, hasta llegar a convertirse a su juicio en el mayor crítico de la Literatura Alemana; pero por otro lado, ésto no significó que su pensamiento haya dejado de ser marginal. En este sentido quiero sostener la hipótesis de que *inclusive en este nuevo espacio de la República de Weimar el pensamiento benjaminiano se construye como marginal*. Aunque, las características propias del nuevo espacio harán surgir nuevas cuestiones, nuevas particularidades, nuevas manera de ser y pensar marginales que tienen un sesgo particular. Por último quiero mencionar que si bien la construcción de este Intelectual Crítico se expresa inmediatamente, interviene en ella la experiencia de su viaje a Rusia donde explora 'lo otro' de Occidente, con lo cual después de ese viaje hay una reformulación de este intelectual.

Por último el *"Capítulo III: El intelectual exhiliado"* comprende entre 1933 a 1940, años en los que vivió el exilio obligado hasta su muerte. En este ámbito es cuando vive una verdadera existencia marginal produciéndose una correlación entre su vida y su pensamiento marginal. En lo referente a su pensamiento este capítulo recorre desde sus primeros pasos hasta la conciencia de la necesariadad de la marginalidad, para oponer un espíritu que exija justicia. Aquí sostengo que Benjamin en esta época tuvo conciencia de su marginalidad, pero no sólo de la suya sino también la del intelectual, del hombre en general y del hombre individual, que ha sido expulsado del mundo hacia una existencia que se le ha escapado de las manos, existencia a la medida de la técnica y de la guerra. De este modo este reconocimiento es el paso previo de una mirada que busca en los resquicios que deja el mundo moderno los elementos para el cambio, arrebatándole con ello cualquier interpretación unívoca de la modernidad y sus productos. Todo esto desde un nuevo espacio marginal a cualquier intervención que pretenda su reducción, en este sentido para provocar algún cambio el intelectual debe concebirse como marginal para así sentir y estar al lado de los marginales.

En resumen, en este recorrido que propongo para la presente Tesis pretendo reconstruir el pensamiento filosófico benjaminiano en relación a distintos espacios, pero como una expresión del discurso marginal intelectual moderno y

contemporáneo y, a partir de allí, exponer su potencialidad crítica. Así a esta propuesta no la comprendo como una exégesis del pensamiento benjaminiano sin ninguna conexión con el presente, al contrario, en la actualidad la aplicación del criterio eficientista puede justificar cualquier acto, lo cual incomoda a la conciencia de la intelectualidad crítica que aspira a un mundo mejor; este modo de pensar, este criterio, genera la sensación de producir constantemente 'marginalidad' sobre todo aquello que queda fuera de su ámbito.

Por último me gustaría destacar la importancia de este enfoque y del rescate del pensamiento benjaminiano, pues después de la 'moda' que significó su pensamiento en la década del ochenta el estudio sistemático de todo su recorrido intelectual ha decaído, en castellano son pocas las biografías intelectuales que se encuentran, y aunque sea un autor que aún se sigue trabajando y mucho (hay destacados intelectuales argentinos dedicados a profundizar en su estudio), por lo general su pensamiento sirve como muletilla innegable para el abordaje de otras temáticas, así reducido a una función instrumental sólo brilla el reflejo que pueden dar las obras ya consagradas del intelectual berlinés. Por mi parte considero que Walter Benjamin aún tiene mucho que decir a nosotros como intelectuales y, desde la perspectiva crítica contenida en el enfoque marginal, también a nuestros modos de pensar, desocultando las fisuras de la sociedad, la cultura y las contemporaneas democracias liberales aliadas al capitalismo triunfante.

Capítulo I: El Intelectual Académico

> *Benjamin que no solía «equivocarse de abismo» —la expresión es de Bertolt Brecht—, no adoptó, con absoluta premeditación, el discurso de las cimas; no se entregó al estudio de cuestiones existenciales últimas, acerca del «sentido de la existencia», de las esencias, de lo trascendental. En este sentido, si filósofo fue y metafísico, marcó un nimbo nuevo.*[17]

De acuerdo a lo planteado en el "Preliminar" el abordaje de la obra benjaminiana sería imposible si me aferrara a marcos referenciales exteriores a su pensamiento, porque el mismo, y esta es la hipótesis del presente trabajo, se desarrolla 'fuera' y 'contra' cualquier marco o espacio preestablecido. *De esta manera sostengo que su pensamiento es desplegado 'desde una constante: lo marginal', constante que servirá de guía para revisar los mismos textos benjaminianos (y sus aportes críticos) con el objeto de poner a prueba, de explicitar y, en todo caso, de reforzar la necesidad de tener en cuenta dicha constante para cualquier labor interpretativa.*

En este "Capítulo", intento descubrir la constante 'marginal' en algunos textos producidos por el berlinés en el periodo que va desde sus 'primeros escritos' de 1910 hasta su 'tesis de habilitación' de 1924, periodo en el que precisamente Walter Benjamin no experimentó una vida marginal.

En efecto entiendo que estos textos se expresan en un 'espacio', sobre el cual distingo dos momentos relacionados a dos 'ideas' de *'Erfahrung'* intervenidas por el concepto de 'marginalidad'. En particular me refiero a la *'jugendliche Erfahrung'* (momento de construcción desde lo marginal unido al *'Jugendbewegung'*) y a la *'neue Erfahrung'* (momento de búsqueda, construcción y rechazo, desde, hasta y por su carácter marginal, relacionada con la *'Kunstkritik*). Dichos momentos los dividido por la coyuntura histórica de la *"La catástrofe de 1914"*, catástrofe no sólo por el estallido de la Guerra, sino también por las consecuencias que ella deja y que hacen mella en el pensamiento benjaminiano. Pero ni ella ni su posterior reprobación académica hacen que se suba al carro de los vencedores, al contrario ante las catástrofes, y la necesaria 'conciencia' de las mismas, Benjamin antepone una

[17] P. Carrera Álvarez, 'Walter Benjamin, ¿recuerdan?', *Anthropos* 225, p. 163.

propuesta de salvación, siempre desde los márgenes porque sólo a partir de ellos se puede tener conciencia y aportar una salida, una 'Erlösung'.

Antes de comenzar el desarrollo debo hacer una aclaración, este capítulo que denomino *"El Intelectual Académico"* hace referencia a una clasificación 'espacial', esto es importante tenerlo en cuenta ya que si considero la producción benjaminiana como marginal, lo marginal siempre está referido a un 'espacio'. En este caso la comprensión del concepto de 'espacio académico' no la restrinjo al ámbito académico universitario, éste ámbito, como todo el espacio de la 'educación formal', es expresión de la 'experiencia burguesa' y la 'filosofía dominante', en consecuencia cuando hablo de 'espacio académico' hago referencia al espacio de su 'educación formal'. En este sentido pienso la producción benjaminiana en relación a este espacio entendiéndolo como hipótesis de interpretación de lo marginal.

1. La *'jugendliche Erfahrung'* y la 'jugendbewegung'

Si parto del supuesto de que Walter Benjamin es un 'intelectual marginal' y a su pensamiento es expresión de una 'marginalidad filosófica', entonces la primera cuestión a resolver sería determinar ¿desde cuándo lo es?, es decir desde cuándo es un 'intelectual marginal' y desde cuándo su pensamiento expresa una 'marginalidad filosófica', estos cuestionamientos conducirían a dilucidar el 'origen' de su pensar filosófico y consecuentemente si el mismo fue marginal.

Algunos intérpretes como Amengual y Scholem dejan implícito que en el periodo juvenil, *antes de 1914, las reflexiones benjaminianas no tendrían ningún rigor filosófico*, esto fundado en el abordaje del concepto de *'Erfahrung'*. Así para Amengual la primera vez que Benjamín aborda esta cuestión *'con rigor filosófico y de manera sistemática'*, sería a través de Kant y del neokantismo, en *"Sobre el programa de filosofía venidera"* [18] , recién en 1917. La misma impresión es compartida por Scholem, al reflexionar sobre este texto dice que *"…se trata de la exposición más clara de una filosofía sistemática que Benjamin realizó cuando aún lo consideraba posible…"*[19] Ahora bien '¿qué es el rigor filosófico?' Para estos

[18] Amengual, Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición, 2008, p. 30.
[19] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 43.

autores consistiría en ubicar teóricamente un determinado concepto dentro de la tradición filosófica, si esto tuviera lugar entonces sí se llegaría a tal *'rigor filosófico'*.

Por otro lado, otros intérpretes entienden que antes de 1914 ya aparece un 'pensar filosófico' en el berlinés, tal postura es sostenida por Witte (para quien Benjamin '*es él mismo'* desde su adhesión al 'Movimiento juvenil'[20]) y por Nogueira Dobarro quien entiende que Benjamin

> "…Desde el inicio de su actividad intelectual observa su realidad entorno con una mirada disidente y crítica… [en] su juvenil concepto de experiencia... ya podemos advertir su proyecto crítico. Actitud ésta que siempre le va a acompañar a lo largo de su historia vital y creativa…"[21]

Pero la sola 'actitud' tal como la plantea este intérprete ¿es condición suficiente para la filosofía o es necesario que se haga presente la 'tradición' filosófica? A mi entender es necesaria la complementación de ambas, pues cada perspectiva está ubicada en distintos planos, el plano 'conceptual' (en el que el 'origen' filosófico se encontraría sólo en conceptos) y el plano 'actitudinal' (en el que el "origen" filosófico estaría en la actitud, en el carácter). Estos dos planos que analíticamente muestro disociados pragmáticamente nunca lo están, el plano 'actitudinal' tendría consecuencias 'conceptuales' y viceversa, por lo que considero que sería más provechoso la complementación de ambos para buscar aquel 'origen'.

La consecuencia de dicha complementación establece que el 'origen' cronológico de su pensar lo puedo localizar en sus primeros escritos, así en ellos ya aparecería una 'actitud' y un 'pensamiento' crítico, una 'actitud filosófica', es decir una *'actitud crítica' al 'margen' de la 'experiencia burguesa' y de la 'filosofía imperante'*, de las cuales proviene el propio Benjamin. Dicha 'actitud filosófica' es expresada alrededor de lo que denomino la 'idea' de *'jugendliche Erfahrung'* (hasta 1914).

Cuando digo que esta 'actitud crítica' es al 'margen de la experiencia burguesa' quiero significar que Benjamin no se presenta exclusivamente ni alemán ni judío y mucho menos como 'judío asimilado', al contrario su *'jugendliche Erfahrung'* era destructora de estas tradiciones. Esto sustenta Scholem para quien Benjamin, como Freud y Kafka, se mantuvo alejado de lo alemán, de su fraseología y nunca tuvo la

[20] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 23.
[21] Á. Nogueira Dobarro, 'Walter Benjamin. Crítica cultural y literaria del proyecto moderno. Diferentes miradas y lecturas desde la contemporaneidad de su pensamiento y estilo creativo de su obra', *Anthropos* 225, p. 20.

ilusión de estar en su patria[22], agrega el estudioso de la Cábala que *"…en sus veinticinco años de vida adulta -desde 1915, cuando lo conocí, hasta su muerte en 1940- por la cabeza de Benjamin nunca pasó la idea de considerarse como un alemán…"*[23].

Inclusive si pienso en la 'experiencia de Benjamin con su ciudad natal', desarrollada en otro espacio en textos como *"Infancia en Berlín hacia el 1900"*, destaco su 'necesidad teórica' de considerarse un 'extranjero' en su propia ciudad. Esto lo resalta Kohan cuando afirma que la ciudad de Berlín también, como Ibiza y París, es un espacio de aprendizaje para Benjamin, pero ese aprendizaje planteado por el berlinés es paradójico ya que sólo se logra cuando uno puede aprender a perderse en la ciudad que conoce, a la que pertenece, el mismo Benjamin dice *"…No lograr orientarse en una ciudad no es gran cosa. Más para perderse en una ciudad, al modo de aquel que se pierde en un bosque, hay que ejercitarse…"*[24] Con esto él quiere enseñar un nuevo modo de mirar y leer la ciudad berlinesa, ese aprender a perderse tiene que ver con el olvido, *"Infancia en Berlín hacia el 1900"* es un claro ejemplo de un descubrir nuevo de su ciudad para extraer de ella sus secretos[25], tal como lo manifiesta también Adorno en *"En memoria de Benjamin (1940)"*[26].

Pero este extrañamiento para Kohan no tiene que ver con el extrañamiento que sufre por los constantes cambios el flâneur en París[27], porque Benjamin parte de experiencias personales, de su historia subjetiva y de su posición teórica para su reflexión, no de la modernización de la ciudad. Así para Kohan

> "…Esta tensión entre pertenencia y ajenidad define la impronta de la representación de Berlín que hace Walter Benjamin. Benjamin asume la mirada del viajero, como si Berlín fuese una ciudad a la que se llega, y no una ciudad en la que se está…"[28]

[22] G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 28.
[23] G. Scholem, '"El alemán Walter Benjamin" de Peter von Haselberg (1978)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 190.
[24] W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: 2010), p. 179.
[25] M. Kohan, *Zona urbana. ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (Bs. As.: Norma, 2004), pp. 55-57.
[26] T. Adorno, 'En memoria de Benjamin (1940)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 70.
[27] "…Una cosa es la ciudad objetivamente transformada por el impacto de la modernización, y otra cosa es la transformación de una ciudad por medio de ciertos mecanismos de la percepción, de la memoria y de la experiencia del sujeto…" [M. Kohan, *Zona urbana. ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (Bs. As.: Norma, 2004), p. 64]
[28] Ibid., p. 66.

En este caso el viaje consiste en crear distancias respecto del lugar que se conoce, pero para poder regresar con un conocimiento nuevo, Kohan identifica a Berlín como la ciudad en la que todavía es posible el aura.[29] De este modo la autobiografía es el regreso del viajero a los lugares de la infancia, es el contacto del adulto y el niño en Berlín. La autobiografía es un nuevo modo de conectarse con la ciudad, pero desde un perderse, como acontece con 'El despertar del sexo', aquí sucede que el perderse desemboca en el placer, en algo nuevo.[30] Así el perderse es requisito para lo nuevo. En este sentido Berlín era el espacio del aprendizaje

> "…aprendizaje social (ese contacto con la pobreza que se resume en la figura de los mendigos), aprendizaje sexual (el despertar de una pulsión que se resume en la figura de las prostitutas), aprendizaje urbano porque, aunque parezca contradictorio, sólo el que se pierde en una ciudad puede decir que la conoce…"[31]

Del mismo modo el berlinés era destructor de la tradición puramente judía, como lo fueron Scholem, Buber, Bloch, Rosenzweig y Kafka, cuando dentro de ella se cultivan corrientes apocalípticas y místicas, contrarias al espíritu práctico y a la respetabilidad de los judíos liberales asimilados.[32] Tal vez sirva para entender esta actitud el 'carácter propio' de Benjamin, sobre él Fernández Martorell relata que en su infancia sus escritos aparecen llenos de 'soledad' por ese ambiente burgués[33], lo mismo cuenta Sontag relacionando esa soledad con la 'tristeza' y la 'melancolía', a la que se agrega la 'lentitud', el 'disimulo' y el 'secreto', todo esto lo explica el propio Benjamin, no por la psicología sino por la astrología *"…Yo vine bajo el signo de Saturno: la estrella de revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras…"*[34] Por todo esto afirmo la intención benjaminiana de mantenerse alejado de su tradición burguesa asimilada, siendo para ella un *"outsider"*, un extraño del centro de su propia tradición.

---

[29] "…Benjamin en Berlín no solamente mira, reconoce, recuerda; sino que también es mirado, reconocido, recordado por la ciudad. Esta ciudad es aurática porque devuelve la mirada; y es aurática porque preserva cierta lejanía, por mucho que se aproxime a ella la mirada microscópica de Benjamin…" [Ibid., p. 74]

[30] "…Benjamin desorientado, desencuentra a su familiar, se sale del ámbito familiar, se sale asimismo del ámbito de la ceremonia religiosa, y entregado ya sin temores a las calles de la ciudad, descubre la presencia de las prostitutas o, en realidad, el despertar de sus propias pulsiones…" [Ibid., p. 95]

[31] Ibid., p. 104.

[32] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 34.

[33] Ibid., p. 17.

[34] S. Sontag, *Bajo el signo de saturno* (Bs. As.: Debolsillo, 2007), pp. 118-119.

Por otro lado, cuando expreso que su *'actitud crítica' es al 'margen' de la 'filosofía imperante'* quiero significar que Benjamin era 'extraño a la cultura burguesa imperante', 'cultura en crisis', producto, para Amengual, de una *'pérdida de la experiencia'* propia del siglo XIX[35]. Ahora las pautas de las nueva cultura vienen dadas por principios fácticos (económicos, sociales, políticos, etc.), en un ambiente caracterizado como *'carente de sujeto'* [36] . En este sentido los factores más destacados son *"las formas de vida industrializadas y destradicionalizadas"*[37] que amenazan especialmente, según Buck-Morss, a dos fenómenos culturales caros al sentir benjaminiano, el arte y la filosofía, así

> "…Mientras que el arte se veía amenazado desde afuera por una tecnología que mecanizaba su producción y alteraba la experiencia estética, el movimiento expresionista de la preguerra había liquidado las formas burguesas de la música, la pintura y la literatura desde adentro…"[38]

En cuanto a la filosofía *"…ya no se pretendía que proporcionara un sistema omnicomprensivo de todo el conocimiento…"*[39], pero esto no le preocupaba a Benjamin, al contrario compartiría esta idea, lo que le inquietaba eran las alternativas: retroceso a la 'lógica formal', reducción a las 'ciencias sociales' o renovación de un 'relativismo histórico' (Dilthey) y 'científico' (Einstein).

Ahora bien pregunta Buck-Morss ¿hay que aplaudir o lamentar la sociedad en crisis fruto de la cultura en crisis?[40] Sin duda Benjamin no siempre la aplaudió, en él los cuestionamientos a la sociedad burguesa no implicaban necesariamente una crítica total a la modernidad, máxime si Benjamin piensa en un proyecto moderno inconcluso, tal cual es la idea que sostiene Kozlarek apoyándose en las interpretaciones de Habermas y Löwy.[41] De ellas destaco la visión de Habermas, para quién en la distinción entre 'modernidad' y 'modernización' se encuentra la clave de la posición benjaminiana, para Habermas el berlinés es un crítico 'avant la

[35] "…Las situaciones que explican pérdidas de experiencias se podrían agrupar en tres épocas: las que marcan el auge de la modernidad (siglo XVII-siglo XVIII: ilustración, empirismo, social e industrial, novela); otras más propias del siglo XIX (clasificación, desarrollo de la técnica, la prensa); finalmente las que marcaron el segundo y cuarto decenio del siglo XX (la guerra y el nazismo)…" [G. Amengual, M. Cabot y J. L. Vermal, *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger* (Madrid: Trotta, 2008), p. 57.]
[36] G. Amengual, M. Cabot y J. L. Vermal, 'Introcucción.', *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 12.
[37] Ibid., p. 11.
[38] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 26.
[39] Ibid.
[40] Ibid.
[41] O. Koszarek, 'Walter Benjamin y América Latina: experiencias, descubrimientos', *Anthropos* 225, p. 129.

lettre' de las teorías de la modernización[42], como él mismo, más no de la modernidad.[43] El peligro es que el derrumbe de la cultura burguesa implicaba que lo mejor de ella también desaparecería.

Con todo esto no pretendo afirmar la 'exclusividad' de la 'actitud crítica' benjaminiana desarrollada al 'margen de la filosofía imperante'. Al contrario, esta reacción a la presente crisis de la cultura burguesa era compartida por toda una generación filosófica que trataba de escapar al idealismo y al sistema. Como su generación Benjamin ignoraba la tradición filosófica[44], *"…criticaba a los metafísicos constructores de sistemas (mencionaba específicamente a Platón, a Leibniz y a Hegel) por menospreciar el reino empírico y por considerar a la verdad y al ser como absolutos no empíricos…"*[45] Pero ellos no fueron los primeros, ese camino antiidealista y antisistemático ya había sido trazado por sus antecesores, por ello puede decirse, con Adorno, que Benjamin es deudor de la Fenomenología, en particular de su *"procedimiento de determinación objetivo-significativo-analítica de los entes, orientada por el lenguaje, opuesta al embellecimiento arbitrario de términos"*[46]; de la Escuela de George, por su monumentalidad de lo momentáneo[47]; de Simmel, por su antisistematicidad y antiabstraccionismo[48]. Sin embargo, como

[42] Así escribe: «[La teoría de la modernización] desprende a la modernidad de sus orígenes modernos-europeos y la estiliza como un patrón neutral de procesos de desarrollo social. Además, ella destruye las relaciones internas entre la modernidad y el contexto histórico del racionalismo occidental de tal manera que los procesos de la modernización ya no son comprendidos como una objetivación histórica de estructuras racionales». Estos dos puntos que informan a la crítica de las teorías de la modernización por parte de Habermas son compatibles con las ideas de Benjamin. [ibid., pp. 128-129.]

[43] "…Mientras para Habermas la tarea de la modernidad consiste en entender mejor y fortalecer a la racionalidad, para Benjamin las potencialidades de la(s) modernidad(es) van mucho más allá. La modernidad es tan rica como la vida humana, llena de sorpresas que pueden ser malas o buenas. De lo que se trata es de empezar a desarrollar una conciencia de esta riqueza inagotable. En vez de fijar el sentido de la modernidad solamente en una noción abstracta y normativamente cargada como la de racionalidad comunicativa, Benjamin se inserta plenamente en la aventura de descubrir y de explorar los mundos modernos…" [ibid., p. 129.]

[44] "…ella le irritaba lo que de estéril, inútil, desleído tenía, y porque la fuerza de la verdad despreocupada y no elaborada era demasiado poderosa en él como para dejarse atemorizar por el índice alzado del control intelectual…" [T. Adorno, 'Introducción a los *Escritos* de Benjamin (1955)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 38.]

[45] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 230.

[46] "…La Crítica de la violencia representa de modo ejemplar este procedimiento. Benjamin siempre ha dispuesto de una fuerza de definición arcaicamente estricta, desde la del destino como «continuidad de culpa de lo vivo» hasta la tardía del «Aura»…" [T. Adorno, 'Introducción a los *Escritos* de Benjamin (1955)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), pp. 39-40.]

[47] Ibid., p. 40.

[48] "…Con Simmel, el antisistemático, está emparentada su aspiración de sacar a la Filosofía del «desierto helado de la abstracción» y llevar el pensamiento a imágenes históricas concretas…"[ibid.] Pero afirma Buck-Morss, "…Mientras que el análisis de Simmel apunta hacia una verdad eterna de la existencia humana (subjetiva), la observación alentada por Benjamin permanece en el nivel del

afirma Adorno, Benjamin se 'distanció' de las corrientes con las que aparentemente más coincidió, tal fue el caso de Husserl y la Fenomenología Contemporánea que evitaba lo concreto y lo inintencional[49], dos elementos importantes en la teoría benjaminiana. Lo mismo tomó distancia de aquéllos que también utilizando estos antecedentes elaboraron algo distinto, 'otras' marginalidades, otros pensamientos marginales, algunos de ellos muy cercanos al benjaminiano, en esta senda Adorno ubica a Franz Rosenzweig con su tendencia a transformar la especulación en doctrina teológica y a Ernst Bloch con su 'teoricismo mesiánico', entre otros[50]. Inclusive hay pensamientos de derecha y de izquierda que se acercan al berlinés en el rechazo a la metafísica del conocimiento del idealismo alemán, que sin caer en el positivismo parten de la "facticidad de la existencia humana", este es el caso de Heidegger y Rosenzweig[51], en el mismo contexto menciona Löwith a Eugen Rosenstock, Buber, Hans Ehrenberg y otros[52]; todos ellos tienden hacia lo concreto[53], sin embargo lo que distingue a Benjamin es ese peso específico que le dará a lo concreto, dirá Adorno *"…Nunca rebajó lo concreto como ejemplo del*

acontecimiento histórico particular (objetivo) (…) Benjamin era capaz de extraer un significado mucho más que tautológico, que trascendía los objetos "dados" de modo inmediato sin trascender su particularidad. La mesa con los restos de la cena no ofrecía testimonio de algún principio general acerca de la naturaleza de la sociedad, sino que podía revelar la naturaleza de esa sociedad particular cuyos miembros habían dejado rastros en el comedor…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), pp. 186-187.]

[49] T. Adorno, 'Introducción a los *Escritos* de Benjamin (1955)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 41.

[50] Ibid., p. 40.

[51] Como Bloch, Rosenzweig en 1920 con Der Stern der Erlösung [La estrella de la redención] introdujo elementos religiosos en la filosofía "…volvía al pensamiento religioso específicamente judío en un intento por redimir a la filosofía de su atrofia en curso…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 29.] Pero a pesar de la influencia de Hegel "…Rosenzweig insistía en que la realidad era fragmentaria, compuesta por una "plenitud" de fenómenos individuales…" "…El conocimiento del objeto (este era un tema místico) estaba ligado al "nombre", singular y particular, "incapaz de ulterior absorción en la categoría, ya que no puede haber para él categoría alguna a la que pertenecer; es su propia categoría". El conocimiento era "revelación" que "mira hacia el pasado... Pero el pasado se hace visible a la revelación solo y cuando la revelación lo ilumina con la luz del presente". Todos estos conceptos eran también característicos de la teoría de Adorno, pero no fue el judaísmo el que lo condujo a ellas. Fue, en cambio, su amistad con Walter Benjamín…" [ibid., p. 30.]

[52] T. Adorno, 'Acerca del libro epistolar de Benjamin *Alemanes* (1962)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 56.

[53] "…Este motivo crea uno de los movimientos de los años veinte, como el llamado círculo de Patmos, Hofmannsthal —que coincidió con aquél a través de Florens Christian Rang, un amigo de Benjamin—, los teólogos dialécticos y la Fenomenología, muy alejada de ellos. Todos sus esfuerzos están expresamente bajo la máxima de que el individuo no es ni mero ejemplar de su especie ni mera existencia. Su sentido, aquello que hace que el individuo sea más que solamente él mismo, se busca en las disposiciones de su aquí y ahora, no en el orden clasificatorio. Benjamin siguió este impulso con menos contemplaciones que otros…" [ibid., p. 57.]

concepto…"[54] También Hannah Arendt manifiesta la importancia y particularidad de lo concreto en Benjamin.[55] Con lo cual puedo decir que dentro de las marginalidades él construyó la suya propia.

Una vez establecido este ambiente intelectual que rodeó su actitud filosófica, ahora llega el momento de preguntar ¿cómo Benjamin canaliza esta actitud en su contexto? Esta pregunta remite en este momento al origen cronológico de la *'jugendliche Erfahrung'*, el cual lo establezco en torno a tres momentos.

En un *primer momento* no deja de llamar la atención en la experiencia benjaminiana los primeros contactos con la educación formal, la cual no fue satisfactoria. Efectivamente Benjamin comenzó sus primeros estudios en el *Kaiser Friedrich Wilhelm Gymnasium* de Berlín en 1902 (antes sólo recibió enseñanza particular), de este *Gymnasium,* además de los castigos y azotes, sus recuerdos están asociados a la muerte de una compañera Luise von Landau[56], lo más importante es que el joven enfermizo berlinés no logró adaptarse al sistema escolar público,[57] sin embargo para Witte esta experiencia fue reveladora

> "…El gimnasio guillermino… llenó al alumno Benjamin de desazón y espanto… Se le representa melancólicamente como la imagen significativa de «la intimidad protegida por la fuerza» y le abre los ojos acerca de la organización de la escuela y de la sociedad a comienzos del siglo…"[58]

Sin embargo para Witte no fueron particularmente las medidas coertivas las que chocaron tanto a Benjamin sino el verse encerrado en la masa de condiscípulos, *"…De esta negativa instintiva a pertenecer a una clase nace luego la aguda conciencia del valor de la propia individualidad…"*[59]

Luego, en un *segundo momento*, sus necesidades individuales fueron satisfechas en su estancia de dos años en Haubinda, institución reformista que combinaba el 'Gimnasio clásico' y la 'escuela moderna', en ella predominaban los objetivos espirituales y Benjamin pudo desarrollar libremente su idealismo, allí *"…alumnos y profesores podían alternar como interlocutores libres con derechos iguales, unidos*

[54] Ibid.
[55] "…Benjamin no se interesaba mucho en las teorías o «ideas» que no adoptaban de inmediato la forma externa más precisa imaginable…" [H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), p. 174.]
[56] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), pp. 18-19.
[57] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 17-18.
[58] Ibid., p. 18.
[59] Ibid., pp. 18-19.

por los mismos objetivos espirituales…"[60]. Este segundo momento se desarrolló al margen de la educación formal clásica, mas no de la educación.

Por último, pasados dos años regresa al *Gimnasio*, *tercer momento*, pero 'desde un nuevo espacio disidente' que se materializa en el *'Jugendbewegung'*[61] (Movimiento de la Juventud) por la Reforma Escolar. Pertenecía (quizá el único momento en el que alineó filas con otros) al "ala izquierda" de ese 'Movimiento' cuyo mentor fue el pedagogo Gustav Wyneken[62]. Su propia militancia se concibe, en expresión de Witte, como la de un misionero del mensaje de Wyneken.[63] Esto lo hace defensor de la 'Reforma Escolar'[64], su punto de partida es el "optimismo pedagógico ilustrado"[65]

[60] Ibid., p. 19.

[61] "…El Movimiento de la Juventud Alemán fue una de las formas específicas en que se manifestó la protesta de los jóvenes airados de 1900 en el conjunto de Europa, explica Laqueur. Los futuristas italianos, por ejemplo, formaron parte de esta tendencia al culto de la juventud fundada en el rechazo al caduco espíritu del mundo de sus mayores (Laqueur, 1984: 4). La variante alemana ha sido definida por Crossman como «un movimiento de la juventud, por la juventud y para la juventud» no subordinado a organización confesional o política alguna. Era un fenómeno de clase media burguesa —no consiguió conectar con la clase trabajadora alemana— surgido en el contexto de la profunda crisis que la democracia de Weimar heredó de la monarquía guillermina. Una de las consecuencias de esta crisis fue, a ojos de este autor, la incapacidad del sistema educativo alemán para proporcionar a la juventud un marco ético y social desde el cual canalizar su rebelión contra la familia y la autoridad, característica de la edad adolescente en las sociedades burguesas de la época. De manera que el Movimiento de la Juventud asume esta función (Crossman, 1984)…" [J. M. Pérez-Agote Aguirre, 'Las inquietudes pedagógicas del joven Benjamin: el poder redentor', *Anthropos* 225, pp. 205-206.]

[62] "…Wyneken idealizó una sociedad jerárquica" y una "sumisión libre al caudillo elegido por uno mismo". En estas ideas del Movimiento Juvenil se anunciaban ciertos elementos de la ideología conservadora que experimentarían más adelante, con el fascismo, una radicalización y brutalización políticas. En el fondo se trataba de una actitud intelectual difundida entre muchos destacados escritores y filósofos de la época. En la Alemania de aquel entonces no pudo imponerse una afinidad al liberalismo y a la democracia tal y como estaba en la tradición británica… también en la francesa, y que se traslucía en la literatura de aquel tiempo. En Alemania, por el contrario, el panorama intelectual puede caracterizarse con la constatación de que la mayoría de los intelectuales de orientación derechista –baste con citar Max Weber, Spengler, Jünger, Carl Schmitt o Heidegger- sólo tenía un punto en común con la minoría izquierdista, y es que no eran liberales…" [J. M. Valverde, 'Walter Benjamin -"un héroe de nuestro tiempo"', *Para Walter Benjamin*, I. N. S. y. K. Scheuerman (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 19.]

[63] J. M. Pérez-Agote Aguirre, 'Las inquietudes pedagógicas del joven Benjamin: el poder redentor', *Anthropos* 225, p. 205.

[64] "…En su artículo sobre la reforma educativa, publicado un año antes, ya había tratado el tema de los valores y la educación desde la posición idealista. La educación entendida como la reproducción de los valores espirituales, idea que toma del crítico de la cultura Rudolf Pannwitz, indica para el joven Benjamin la cualidad colectiva y universal que posee el género humano como especie para desarrollarse más allá del presente. La misión de la educación, mención aparte de los intereses utilitarios orientados hacia el mundo profesional que la falsifican —juicio que desarrolla en otro lugar, como ya hemos comentado—, es la de asegurar su continuidad respecto al pasado de la historia y al futuro del progreso. Así lo da a entender afirmando que la reforma cultural aspira a conseguir una continuidad llena de sentido (2007: 14). Por una parte se identifica con la expresión idealista de la cultura como progreso del género humano y de la educación como manifestación de la voluntad de perseguirlo. Pero, por otra parte, de esta voluntad nace un conflicto entre la naturaleza y la cultura —entre el desarrollo natural del individuo y su culturación— que sólo puede resolverse mediante la autoridad de la tradición, que transmite los valores espirituales a las nuevas generaciones— y un

sobre la base de "…*la exigencia de un «servicio del espíritu puro» (Dienst am reinen Geist), que sólo podría llevar a cabo una juventud aún no corrompida*…"[66] Lo que proponía, y quizá esto es lo más relevante, era entender a la *'kulturelle Reform'* como una propuesta de 'Transformación' de toda la cultura burguesa imperante en Occidente.[67] Precisamente el título de uno de sus artículos resume esta posición: *"La reforma escolar es un movimiento cultural"* (publicado en 1912 en la revista *Student und Schulreform*), allí describe la *'Reform'* diciendo que

> "…es un ideario, un programa ético de nuestra época", en ella se manifiesta con claridad y urgencia unas necesidades de nuestra época que, al igual que todos sus mayores problemas, pertenecen al ámbito ético-cultural.[68]

Así éste es un proyecto que mejora la escuela, pero con pretensiones de exceder este límite y transformarse en un movimiento cultural. En esta *'Reform'* subyace la idea del joven que intenta cambiar al mundo, responsablemente, desde un ideario que pertenece al ámbito ético-cultural. En su último artículo publicado en *Der Anfang "La libre comunidad escolar"* (1911), según Witte trabajo poco original apoyado en los *"Cuadernos para una libre comunidad escolar"* de Wyneken, hay una mezcla de metafísica de corte hegeliano y creencia en el progreso técnico, allí Benjamin deduce la misión del individuo en el tiempo presente diciendo

> "…El individuo debe ponerse al servicio de este espíritu objetivo y cumplir con su deber en el trabajo que debe aplicarse a los bienes más elevados. En la deducción consciente de este pensamiento perteneciente a la esfera metafísica hay una dimensión religiosa…"[69]

Pero el influjo de Wyneken no se agota en la transmisión de los planteamientos del idealismo hegeliano, también despertó su interés por temas románticos.[70] De este

---

simultáneo ejercicio de la libertad entendida como un autodesarrollo de la juventud, cuyo poder creador y de generación de lo nuevo posibilita la renovación de esos mismos valores…" [ibid., p. 211.]

[65] "…Claro que en esto es muy poco original, pues por entonces estaba totalmente sometido al influjo del pedagogo Gustav Wyneken. Tan pronto como se consumó la ruptura entre ambos, el interés de Benjamin por la educación de la juventud como motor de la modernidad declinó considerablemente. Sin embargo durante la década de los veinte retornará a ello, especialmente para elaborar la crítica de la pedagogía burguesa de su infancia desde una perspectiva revolucionaria que encontrará en el teatro, los libros y los juegos infantiles aquello que «despierta la poderosa fuerza del futuro en los niños» (Benjamin, 1989: 103)…" [ibid., p. 205.]

[66] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 24.

[67] Ibid., p. 25.

[68] W. Benjamin, 'La reforma escolar, un movimiento cultural', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), pp. 13-14.

[69] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 21.

[70] "…—como el progreso del Espíritu, la autenticidad y el papel del genio y del héroe en la historia—y su propio estilo literario, como denota la imitación de algunas expresiones latinas habituales en Wyneken (el famoso sub especie aetemitatis, por ejemplo)…" [J. M. Pérez-Agote Aguirre, 'Las inquietudes pedagógicas del joven Benjamin: el poder redentor', *Anthropos* 225, p. 205.]

compromiso con los ideales juveniles deduce Witte que Benjamin, el solitario idealista, encuentra el sentido de su actividad social y la seguridad en una comunidad. Sin embargo, a mi entender, en él dominan más las tendencias individualistas, que en un futuro se levantarán contra las tendencias fascistas, ayudadas por el progreso técnico y el trabajo industrial.[71] De todos modos debo decir que ese espacio disidente, materializado en el *'Jugendwebegung'*, no era una excepción especialmente para hijos de familias acomodadas[72], esto lo testimonia Crossmann al afirmar que el 'Movimiento Juvenil' estaba en sintonía con los ideales juveniles y canalizaba en Alemania la rebelión contra la familia y la autoridad, desde el deseo de un sistema ético y social.[73]

Sin embargo, en este 'nuevo espacio' también se distanció de los distintos movimientos políticos emergentes que seducían a los jóvenes judíos. Puedo decir, con Buck-Morss, que en esos años tenía una política anarco-socialista que se rebelaba contra la escuela y la familia, más no contra el sistema económico, y proponía una renovación social como generación, mas no de clase, incluso le había prestado poca atención a la Revolución Bolchevique y consideraba estéril su recepción por parte del Partido Social Demócrata[74] -este distanciamiento del Partido Demócrata lo mantendrá durante toda su vida-. De este modo demostraba su escepticismo hacia *"toda especie de política partidista",* señala la autora que en 1913 escribió *"…En el sentido más profundo, la política es la elección del mal menor. Nunca aparece la Idea, siempre el Partido»…"* [75] Esto lo hace discrepar permanentemente con Bloch, quien le reprochaba su inactividad política[76], Lilla

[71] "…El progreso técnico, a su juicio, tendría su asiento sobre la institucionalización de una concepción industrial del trabajo que, sin embargo, hallaría su reverso en unas condiciones económicas alienantes para el individuo… Lo que trata de condenar es la emergente visión del mundo nacida de la vertiente más negativa de la modernidad y marcada ésta por una totalitaria lógica industrial…" [Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', ibid., p. 79.]

[72] G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 41.

[73] J. M. Pérez-Agote Aguirre, 'Las inquietudes pedagógicas del joven Benjamin: el poder redentor', *Anthropos* 225, pp. 205-206.

[74] "…Benjamin había prestado muy poca atención a la Revolución Bolchevique en su momento, aun cuando admiraba la conducta de los comunistas alemanes de extrema izquierda, particularmente el rechazo de Karl Liebknecht a aprobar los créditos de guerra en el Reichstag. Pero estaba predispuesto a considerar estéril y poco interesante la recepción positivista y neokantiana del marxismo que caracterizó al Partido Social Demócrata. Pero a pesar de ello, su persistente crítica al mundo burgués en el que había crecido y cuya decadencia veía, lo acercaban a la percepción marxista…"[S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), pp. 28-29.]

[75] Ibid., p. 29.

[76] Ibid.

entiende que Benjamin intentaba evadirse de la atmósfera de su época, en sus cartas descubre la 'ausencia' de todo comentario político, incluso cuando comenzaba la "Gran Guerra Europea".[77]

Este reproche también era compartido por el "joven sionista Scholem", para quien ninguno de los miembros de *Der Anfang* poseía conciencia histórica[78], ellos entendían que *"…su mera «juventud» parecía ya garantía suficiente en orden a un renacimiento creativo…"*[79] Scholen cuenta que cuando conoce a Benjamin en 1913 lo hace en una reunión entre el grupo de jóvenes sionistas (al cual él pertenecía),y el grupo de la '*Jugendbewegung*' (del cual era parte Benjamin) allí éste a impresión de Scholem*"…Desarrolló un discurso bastante tortuoso que, sin rechazar de antemano el sionismo, parecía inclinarse a dejarlo de lado…"*[80] De este modo frente al Sionismo siempre tuvo grandes reservas

> "...en razón de su 'papel político nacionalista'... Benjamin decía –recuerda Scholem- "que había en el sionismo tres cosas que debían ser extirpadas: la orientación agrícola, la ideología de raza y los argumentos buberianos de la sangre y de la vivencia…"[81]

A pesar de esta negación categórica hacia el Sionismo, Lilla observa que en Benjamin, junto a otros judíos alemanes de 1912, hay un acercamiento al movimiento sionista[82] inspirado por los primeros ensayos de Buber[83], pero ese

[77] "…Por eso Benjamín aparece al principio como un «apolítico», casi como Thomas Mann y como muchos otros de su generación, que abandonaban las endebles instituciones de la Europa burguesa para experimentar estéticamente el irracionalismo de las «filosofías de vida» (Lebensphilosophien)…" [M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), p. 84.]

[78] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 22.

[79] G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 33.

[80] Ibid., p. 31.

[81] Ibid., p. 28. "…el rechazo de tales cuestiones responde claramente a las otras dos grandes fuentes de su pensamiento: el marxismo y la teoría de la experiencia. El interés de Benjamin por la cuestión judía se centraba esencialmente en la teología, evitando las reivindicaciones de tipo sionista…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 28.] También esto es relatado por Scholem. [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 66.]

[82] "…Fue en el verano de 1912 —cuenta a Herbert Belmore en una carta desde Stolpmünde, donde había ido a pasar unas vacaciones con sus amigos judíos Tuchler y Sachs— cuando conoció por primera vez la posibilidad misma del sionismo (B, 44), y será en el curso académico que siguió cuando comience a tomar contacto con los temas de la tradición judía, al integrarse en el Jugendbewegung especialmente compuesto por estudiantes judíos. Esta primera incursión en el judaísmo se vio reforzada poco después por la amistad que le unió a Gerhard Scholem a partir de 1915…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 27.] "…Ya en 1913 Benjamin juzgó la posición del sionismo «como una posibilidad y por lo tanto tal vez un compromiso necesario» (Briefe, I, 44) en el sentido de esta rebelión doble contra el hogar paterno y la vida literaria judío-alemana… Un hecho decisivo fue que estos hombres no desearan «regresar» a los rangos del pueblo judío o al judaísmo y no podían desearlo no porque creyeran en el «progreso» y en una desaparición automática del antisemitismo o porque ellos también

acercamiento será solo hacia el sionismo cultural[84], no hacia el político y social porque *"…el «nacionalismo» de dicho movimiento se oponía diametralmente a la vocación del judaísmo con «una voluntad de cultura radical» supranacional…"*[85] Así Benjamin propiciaba un sionismo de la cultura, un judaísmo que desarrollara la cultura europea.[86] En este sentido más que el Sionismo fue la propia cultura judía (su tradición y su teología) la que le aportó mas a su marco teórico,

> "…En ello Scholem le facilitó una ayuda que Benjamin no desperdició en lo más mínimo. Le introdujo en el sinuoso y secreto mundo de la Cábala y le influyó en su apego hacia ciertas nociones teológicas…"[87]

Nociones presentes en su concepción de *'lenguaje'* y de *'historia'*. Ahora bien ¿en qué lugar del pensamiento benjaminiano colocar la impronta judía?, impronta imposible de negar. Dos posiciones se contraponen al respecto, la de Scholem que destaca el compromiso benjaminiano con la teología judía[88] y la de Buck-Morss para quien su judaísmo es secundario comparado con la experiencia filosófica-histórica[89]. En mi opinión su judaísmo es necesario para su pensamiento sin embargo la importancia de esta importancia variará según la época y el escrito.

Pero así como se negó a participar políticamente en el sionismo también lo hizo con el socialismo,[90] desde ese 'su' 'espacio disidente' él prefería mantenerse fiel al espíritu de la juventud, *"…tenía sobre todo el sentido de fundar teóricamente el deber del individuo que tenía que actuar y pensar según su propia*

---

eran «asimilados» y se sentían ajenos a la herencia judía, sino porque todas las tradiciones y culturas así como todo «pertenecer» era igualmente cuestionable para ellos…" [H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), p. 196.]

[83] "…Benjamin era particularmente severo en su rechazo del culto de la «vivencia» que imperaba en aquella época (sobre todo desde 1910 a 1917) en los escritos de Buber. Decía sarcásticamente que, si por Buber fuera, la primera pregunta que habría que hacer a todo judío debería ser: «¿Ha tenido usted ya su vivencia judía?»…" [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), pp. 66-67.]

[84] En una carta a Ludwig Strauss afirma "…«Veo tres formas sionistas de judaísmo: el sionismo palestino (una necesidad natural); el sionismo alemán, en su carácter escindido, y el sionismo cultural, que ve los valores judíos por doquier y trabaja por ellos. Aquí estoy, y creo que aquí debo permanecer». Esta seguiría siendo su posición durante toda su vida…" [M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), pp. 83-84.]

[85] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 28.

[86] Ibid.

[87] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 34.

[88] G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), pp. 30-31.

[89] "…Por supuesto, lo mismo ocurría con su recepción de Marx. Lo obligatorio no era el "dogma" sino la "actitud" (Haltung) del Comunismo (carta a Max Rychner, 7 de mayo de 1931, Briefe, vol. 2, p. 524)…" [S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 31.]

[90] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 30-31.

responsabilidad…"[91] Esto también muestra sus distancias con la 'inteligencia judía', pues tanto el sionismo como el comunismo eran los caminos comunes que tomaba dicha 'inteligencia' como reacción a las limitaciones que tenían en el ámbito social[92], limitaciones ignoradas por la burguesía judía asimilada[93], me refiero en particular a lo que provocaba la 'cuestión judía' en el intelectual judío.[94] Pero esas vías de escape ofrecidas por el sionismo y el comunismo, ambas condenadas por la generación de los padres, estaban en la época de Benjamin enfrentadas[95], lo que le llamó la atención de ellas fue su "factor negativo" en tanto actitud crítica de las condiciones existentes.[96]

Por otro lado, Benjamin también se mantuvo alejado del 'movimiento expresionista' (que había erosionado al arte desde dentro), aunque tuviera puntos en común con él[97] como su protesta contra las formas de vida burguesa. Para Witte

> "…Al carácter muy general del pathos de humanidad, propio de los expresionistas, el joven de veinte años oponía ya muy conscientemente un pathos de la verdad fundado religiosamente…"[98]

Pero Benjamin no se queda en esta mera diferencia sino que más adelante elaborará un anteproyecto que se opondrá decisivamente al arte expresivo de sus contemporáneos *"…un contraproyecto metafísicamente expuesto en su propia teoría*

[91] Ibid., p. 31.
[92] H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), pp. 198-199.
[93] "…Lo que confería a sus críticas su amarga agudeza nunca era el antisemitismo como tal, sino la reacción que provocaba en la clase media judía, con la cual no se identificaban los intelectuales… la mentirosa negación de la existencia misma del muy difundido antisemitismo, del aislamiento frente a la realidad organizado con todos los artificios de la autodecepción de la burguesía judía…" [ibid., p. 193.]
[94] "…El problema de entonces era el mismo que desde la década de 1870 o de 1880 había sido denominado la cuestión judía y sólo existía en esa forma en la Europa Central de habla alemana de esas décadas… Además, nunca fue otra cosa que la preocupación de la intelligentsia judía y carecía de importancia para la mayoría de los judíos de Europa Central. Para los intelectuales, sin embargo, tenía mucha importancia, porque su condición de judíos, que casi no jugaba ningún papel en su régimen espiritual, determinaba su vida social en un grado extraordinario y por lo tanto se presentaba ante ellos como una cuestión moral de primer orden…" [ibid., pp. 190-191.]
[95] "…los comunistas difamaban a los sionistas como judíos fascistas y los sionistas llamaban a los jóvenes judíos comunistas «asimilacionistas rojos»…" [ibid., p. 195.]
[96] Ibid.
[97] "…Sin embargo, sentía una gran admiración por la pintura expresionista de Kandinsky, Marc, Chagall y Paul Klee en algunas de sus fases… Con todo, permanece irresuelto el enigma de la poesía de Fritz Heinle, que para Benjamin debía de contener elementos de una grandeza que le separaba del grueso de los expresionistas…" [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), pp. 115-116.]
[98] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 23.

del arte y enunciado por el concepto de lo «inexpresivo» (das Ausdruckslose)…"[99] -concepto que trataré más adelante-.

De este modo tal como afirma Adorno es *"imposible establecer una relación directa entre Benjamin y las 'orientaciones espirituales predominantes en Berlín anteriores a la Primera Guerra'"*[100], debido al 'nuevo espacio construido'. Para sintetizar la postura de Benjamin basten las siguientes palabras de Adorno

> "…No fue el talento que se forma en el silencio, sino el genio que, nadando desesperado contra la corriente, llega hasta sí mismo. Asumió reflejándolas todas las tendencias espirituales de sus años juveniles, se formó en ellas, a ninguna de ellas ha sido atribuible. Mientras su genio era demasiado profundo y de demasiada autoconciencia crítica como para aislarse, al mismo tiempo era demasiado fuerte como para acomodarse, aunque él mismo lo hubiera querido…"[101]

Esta reticencia hacia lo grupal tiene consecuencias en toda su vida ya que *"…Creado para expresar lo general a través del extremo de lo particular, su propio yo, Benjamin sufría tanto por ello que, sin duda en vano, buscó febrilmente lo colectivo; incluso en su edad madura…"*[102]

En consecuencia las sospechas sobre los distintos movimientos se extenderían al 'movimiento' de Wyneken, al respecto es relevante una carta de Benjamin a Carla Seligson citada por Witte

> "…A manera de profesión de fe le escribe a Carla Seligson en setiembre de 1913: «Lo más importante: no fiarnos de ningún pensamiento determinado; hasta el pensamiento de una cultura de la juventud debe ser para nosotros sólo una iluminación que llega hasta el espíritu más alejado y lo atrae por su brillo. Pero para muchos, hasta el Sprechsaal, hasta Wyneken son definitivamente un "movimiento"; han quedado fijos en eso y ya no ven dónde se manifiesta el espíritu con más libertad aun y en una abstracción más serena. Lo que a mí me gustaría llamar juventud es esa perpetua vibración del sentimiento dispuesto a la abstracción del espíritu en su pureza»…"[103]

Esta característica distancia ante las tendencias epocales, agregada a la sensación de opresión (en la escuela y en la casa paterna) y al rechazo de la experiencia filistea (con su moral de mercaderes), manifiestan su personalidad fuerte en conflicto con lo exterior establecido. Ahora bien ¿cuáles son los argumentos benjaminianos

[99] Ibid., p. 24.
[100] T. Adorno, 'À l'écart de tous les courants (1969)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), pp. 98-99.
[101] Ibid., pp. 100-101.
[102] T. Adorno, 'Benjamin el escritor de cartas (1965)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 66.
[103] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 31-32.

para superar la negatividad? ¿en qué consiste su propuesta y a dónde conduce ésta? ¿dónde cree que hay que enfocar la lucha?

Ante estas cuestiones recuerdo las palabras de Amengual que afirmaba que por lo general la ruptura de la tradición, entendida como crisis de la conciencia histórica, *"…se hace especialmente perceptible en el arte…"*[104], y Benjamin era sensible ante los cambios que se daban en este ámbito en particular a los acaecidos a partir del siglo XIX (el arte se convierte en mercancía, su público en masa y cambian las condiciones de producción)[105].

Por ello en el arte Benjamin enfoca su lucha, en particular contra la 'tradición platónica' que separaba ficción y realidad, en la que los artistas quedaban expulsados de la ciudad con lo cual la verdad, la filosofía-ciencia expulsaba al arte del 'espacio de lo real'. Esto también acontecía en la misma época benjaminiana con 'el arte por el arte' -expresión del pensamiento burgués surgido en el siglo XVII-, entendido por el berlinés como continuador de aquella tradición platónica, ante ellas Benjamin se presentaba decididamente como un '*outsider'*. Por ello elabora una posición estética propia donde el arte no será aquello 'inofensivo' tal y como lo entendía la Ilustración[106], por el contrario para Benjamin el arte era, al menos en este periodo, una forma de conocimiento, a él estaba unida la verdad convirtiendo la 'Estética' en una disciplina cognitiva[107] que mina los cimientos de la realidad construida en relación a la tríada verdad, lógica y razón.

Es decir que ante lo real se yergue este 'espacio marginal', el del arte, como lugar de lucha y de resistencia. Según Fernández Martorell, Benjamin con esto defiende su propia posición, la del creativo –es decir "solitario y maduro"-, el diletante que

[104] G. Amengual, M. Cabot y J. L. Vermal, 'Introcucción.', *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 21.
[105] R. Von Sprecher, 'Walter Benjamin: magdalena mojada en el té', *Anthropos* 225, p. 155.
[106] "…Desde el siglo XVII, con el despertar de la revolución newtoniana en la ciencia, los dominios del arte y del conocimiento, de la "mera" ficción y de la "verdad" fáctica, habían sido escindidos en campos opuestos. En el contexto de este dualismo, la razón iluminista había tomado partido por la ciencia. Los philosophes eran hostiles al arte, el cual, secularizado y por lo tanto desprovisto de su aura como símbolo teológico, ya no era considerado como una forma de verdad en sí sino como herramienta pedagógica, como un medio de persuasión moral. En las revoluciones burguesas el arte se transformó en plataforma para la propaganda política. Podría afirmarse que las estéticas marxistas de Lukács y de Brecht estaban todavía dentro de esta tradición jacobina en tanto se comprometían con el arte como un medio de instrucción política (aunque diferían radicalmente en sus definiciones del tipo de arte que satisfacía esta exigencia)…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 301.]
[107] "…una forma de revelación secular, y en insistir en la convergencia estructural de las experiencias científica y estética…" [ibid., p. 18.]

prepara el conocimiento del genio, esto para Pérez-Agote Aguirre será antecedente del *'homme de lettres'*[108]*,* por ello sus ideas parecerán elitistas.

En aquellas características de la personalidad de Benjamin también estarán la 'depresión' y la 'soledad', apoyada sobre las palabras de Sontag *"…Benjamin era lo que los franceses llaman un triste…"* [109] . Quizás las características de esta personalidad contribuyeron a que el joven Benjamin quiera salir de la lógica dependiente, lógica que deviene en injusticias para instalarse al margen de ésta, en la convicción de que los jóvenes -equipados con las armas ofrecidas por la imaginación, la ficción y el arte- poseen un fuerte potencial para la acción política, para su praxis, contra la sociedad moderna devenida en sociedad industrial. Esta *'jugendliche Erfahrung'* expresa un sentimiento que padece la desesperanza, la frustración y la injusticia, provocado por el movimiento lógico de la razón moderna, pero también completado por una disposición a la esperanza cifrada en el mundo ficcional, esperanza que sólo y únicamente puede venir de un afuera de un *'no-lugar'* para destruir la realidad establecida y construir un mundo mejor, un '*otro'*. Esta lucha la entabla en cada uno de los ensayos de aquella época.

Así en *"Diálogo sobre la religiosidad del presente"* (escrito entre 1912 y 1913) afirma que en la gran época moderna la declaración de la *'burgerliche Erfahrung'* para expresar su idea de arte es la del *'arte por el arte'*. Claro que esta emergencia si bien sirvió para independizar al arte de la utilización de ciertos poderes establecidos, también anuló la reflexión sobre la conexión entre el arte y la vida, provocando un doble proceso, primero menguar la fuerza de los poderes precedentes y segundo inmunizar al nuevo poder de elementos opuestos que puedan surgir de la imaginación. De esta forma dice "… *Hemos sido educados para no preguntarnos por el valor del arte, L'art pour l'art!..."*[110]*,* esto sólo es bueno para proteger al arte del

[108] "…Ésta se traduce en su inclinación hacia la posición del homme de lettres que no necesita profesionalizar la escritura para ganarse la vida, glosada penetrantemente por Arendt (2001), y que se atisba ya en la Cándida apología de la figura del diletante que Benjamin nos legó en Veladas literarias estudiantiles. Allí el diletante aparece como aquel que se ennoblece por el esfuerzo de prepararse para alcanzar el conocimiento del genio, momento en el que adquiere la responsabilidad de educar al público para que lo valore como tal, es decir, en la «laboriosa civilidad» que entraña como oficio, pues no es posible iniciarlo en lo que es característicamente genial en el genio…" [J. M. Pérez-Agote Aguirre, 'Las inquietudes pedagógicas del joven Benjamin: el poder redentor', *Anthropos* 225, p. 204.]

[109] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 21.

[110] W. Benjamin, 'Diálogo sobre la religiosidad del presente', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 17.

filisteo, pero la verdadera *'jugendliche Erfahrung'* reclama "*…l' art pour nous! Extraigamos de la obra de arte valores de vida: la belleza, el conocimiento de la forma y el sentimiento...*"[111] En esta actitud Benjamin acusa a su 'propia' 'educación burguesa' y a partir de esta conciencia pone su obra en función de una transformación revolucionaria[112].

En este sentido denuncia que una de las herramientas que tiene la 'experiencia burguesa' contra la '*jugendliche Erfahrung'* es asociar el 'romanticismo' con los jóvenes y con la pérdida del contacto con lo real. Esto es lo que demuestra en *"Romanticismo"* (publicado en la revista juvenil *Der Anfang* en junio de 1913) cuando el adulto busca formar una juventud a-política con una enseñanza que, entre otras cosas, descontextualiza a los autores. Declara Benjamin que con esta actitud *"…quieren educarnos pasivos como imitadores de lo existente…"*[113] y así *"…la juventud será la generación de los filisteos más tardíos…"*[114]. Con estas palabras el autor expresa el potencial de la *'jugendliche Erfahrung'* amenazado por la cultura burguesa que busca adormecer los instintos políticos para asegurarse que las cosas sigan estando como están, transformando la educación en una fábrica que solidifica e internaliza la vida burguesa. Quizá en el contexto de la juventud la expresión más fuerte, contra la asimilación de esta educación, es el peligro de convertirse en un filisteo del futuro, ya que con dicha expresión se sabía denostar a la generación de los padres. Generación que imprime continua y constantemente en distintos niveles (familia, padres, escuela, profesión, etc.) una fuerza para oprimir todo intento de cambio. Pero para Benjamin la opresión no implica destrucción, por lo que siempre y en todo momento está latente la fuerza oprimida que puede producir el cambio, en este periodo esa fuerza está en la 'juventud', en esta 'excluida' pervive la esperanza, el reservorio crítico. La posición expresada en "*Romantik"* produjo varias críticas especialmente una que responde en *"Romanticismo: La respuesta del "Profano""* (publicado en la revista juvenil *Der Anfang* en 1913), esta réplica expresa la necesidad de mirar a la cara y de abordar el sufrimiento del presente, este es el verdadero romanticismo frente a la consideración del arte como narcótico, inofensivo, tal y como lo intenta transmitir la educación.[115] Esto también lo expresa

[111] Ibid., p. 18.
[112] T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 17.
[113] W. Benjamin, 'Romanticismo', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 46.
[114] Ibid., p. 43.
[115] W. Benjamin, 'Romanticismo: la respuesta del "profano"', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada,

en "*Enseñanza y Valoración"* cuando reflexiona sobre la enseñanza del pasado en el Gymnasium planteando la necesidad de unir al hombre con la vida, aquí dice

> "…Nuestro Gymnasium debería apelar a Nietzsche y a su tratado Sobre el provecho y el inconveniente de la historia... Los griegos de este Gymnasium no serían un reino fabuloso hecho de "armonías" e "ideales", sino los griegos aristocráticos de Pericles, que despreciaban a las mujeres y amaban a los hombres; unos griegos con esclavitud y con los mitos oscuros de Esquilo. Nuestro Gymnasium miraría todo esto a la cara. En él se enseñaría al mismo tiempo filosofía griega, algo hoy tan prohibido como leer a Wedekind. Ahora se aprende, mediante un manual, que Tales sostenía que el material primigenio es el agua; Heráclito, el fuego... (Este tipo de enseñanza es de las cosas que más desacreditan a la filosofía)...
>
> ¡Basta de ese humanismo desteñido!... [116]

De este modo, Benjamin pregunta a los pedagogos *"…si se atreven a crear para nosotros semejante escuela que debe ser enemiga del presente, antidemocrática, altanera…"* [117] Es claro que estas afirmaciones son opuestas a las exégesis idealistas del mundo griego (como la de Winckelmann), y aunque se trate de una reflexión que apunta a la enseñanza no deja de reclamar que se rescaten experiencias que conecten al hombre con su realidad, que no la disimulen, porque al desligar al hombre de su realidad e idealizarlo se produce un contraste fuerte entre esa imagen idealizada y la realidad que le toca vivir abandonándolo en un terreno depresivo, nostálgico, que lo debilita, convirtiéndolo en inocente reproductor de lo existente.

De esta forma, Benjamin pensaba que la 'educación burguesa' intentaba aplacar el espíritu juvenil. Precisamente esto es lo que también denuncia en **"*Experiencia*"** (publicado en octubre de 1913 en la revista juvenil *Der Anfang*) cuando la 'experiencia del adulto' intenta adueñarse de la 'verdadera' experiencia, por el sólo hecho de haber vivido más[118], ante esto espera redefinir la 'experiencia juvenil'. Esto le lleva a pensar a Fernández Martorell que ya en *"Experiencia"* está *"…La necesidad de consolidar el conocimiento en base a una experiencia sensible y pasajera…"*[119], pero desde lo 'espiritual' que habita en ella[120], no desde el tiempo de

2007), p. 47.
[116] Ibid., pp. 40-41.
[117] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 26.
[118] W. Benjamin, '"Experiencia"', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 54.
[119] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 44.
[120] "…Lo que «espíritu» significa no está muy claro en este escrito temprano. Pero Benjamin parece sugerir que se trata de algo que pertenece sobre todo a la juventud, y que tiene que ver con una disposición de criticar y consecuentemente de cambiar las cosas. Para Benjamin experiencia y

una determinada edad cronológica, si fuese esto último, tal como es planteado por los adultos que han internalizado la imagen burguesa-ilustrada, entonces no habría esperanzas porque al llegar a una edad determinada se adquiriría a modo de natural legado (así es la vida) la capacidad de apreciar la 'verdadera experiencia'. [121]

Por lo tanto, en este período hay una conciencia que se enfrenta al mundo, una conciencia que exige consciencia-de-mundo que sabe distinguir el ámbito real del ficcional. La ficción 'redefinida' en este 'nuevo espacio' le sirve como ejemplo para el cambio político de lo real, en tal sentido la ficción desde su aporte cultural puede promover un cambio sobre la llamada 'cultura' (civilización) burguesa imperante en occidente. Así este Benjamin, actuante desde la matriz teórica del '*Jugendbewegung'* encontrará en la ficción una herramienta importante para conseguir los fines del 'Movimiento' en el ámbito de lo real.

Pero volviendo a sus cuestionamientos en "*La vida de los estudiantes"* (escrito en 1915 en la revista *Der Neue Merkur*) critica tanto al sistema escolar como al universitario. Su ideal es el *'Geist'* creador frente al profesional, por eso trata de expresar la incongruencia entre el 'interés espiritual' que él impulsaba y el 'interés caritativo' de algunos jóvenes socialistas y burgueses. Para Benjamin la tarea primordial del intelectual, y en particular la del estudiante, está relacionada con fomentar lo espiritual, mientras este quehacer no se practique se traiciona a la misma juventud. De este modo la acción crítica se efectuará en el presente, en él se encontrará lo valioso como creaciones e ideas expuestas a un gran peligro de desaparecer. [122] Por ello el joven intelectual tiene una función central en la historia del hombre [123], en su mundo, en su momento histórico, como estudiante y universitario, haciéndose cargo de esta función podrá liberar al futuro de su presente forma desfigurada, transformando el espíritu conformista en creador. Él es un ente privilegiado y único capaz de realizar esta tarea. Aunque por lo general

cambio son perfectamente compatibles…" [O. Koszarek, 'Walter Benjamin y América Latina: experiencias, descubrimientos', *Anthropos* 225, p. 124.]

[121] W. Benjamin, '"Experiencia"', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 54.

[122] W. Benjamin, 'La vida de los estudiantes', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 77.

[123] "…No se trata de restaurar la unicidad de la historia como un curso temporal evolutivo y dirigido hacia un futuro pre-establecido dentro del pensamiento benjaminiano, sino de señalar la importancia que adquiere en él la idea de un futuro posible narrado como redención y que supone una adaptación del proyecto utópico de la modernidad a sus nuevas condiciones, tan caóticas, fragmentarias y abrumadoras que precisan de una esperanzada iluminación…" [J. M. Pérez-Agote Aguirre, 'Las inquietudes pedagógicas del joven Benjamin: el poder redentor', *Anthropos* 225, p. 204.]

> "…El estudiantado actual no se encuentra nunca en los lugares en que se lucha por el ascenso espiritual de la nación, en el campo de su nueva batalla por el arte, al lado de sus escritores y poetas, ni en las fuentes de la vida religiosa…"[124]

Aquí vuelve a aparecer la idea fuerte del compromiso histórico del joven intelectual enfrentado a aquellos que entienden la historia como progreso[125] y se entregan al pensar técnico (incluyendo a los que conciben la ciencia como formación profesional, separada de la vida). Ellos integran corporaciones formadas por funcionarios y hombres de carrera, separando las 'ciencias' del 'saber'. En esto radica una gran perversión como la coincidencia entre la Universidad y el Estado, porque acentúan la individualidad social y el servicio al Estado, esta sumisión del espíritu creador en aras del espíritu profesional atrapó a la Universidad, el síntoma de ello es su desprecio hacia los eruditos y los artistas libres, hacia aquellos que son hostiles o ajenos al Estado o a la Universidad, por el contrario para Benjamin los jóvenes deben estar 'al lado' de estos 'excluidos' para respetar su propio espíritu creador.

Esta actitud egoísta, individualista y servil al Estado se ve reflejada en la actitud denostativa que tiene el hombre ilustrado ante la religión. Por el contrario Benjamin rescata aspectos positivos de la religión, como cuando resalta que en la antigüedad la religión intercedía de otra manera en la relación del hombre con la naturaleza. Lo positivo de esto es que el hombre antiguo mantenía unida fuerzas que en la modernidad se descontrolan, por ello la importancia de aquello que aseguraba la experiencia religiosa, esto está expresado en "*Diálogo sobre la religiosidad del presente"* (escrito entre 1912 y 1913).

Esta valoración la hace porque lo que le interesa a Benjamin es la felicidad del hombre y en función de ella mide, califica, encauza y valora las épocas históricas. Así, éstas no son valiosas por sí mismas, ni porque sean posteriores o se impongan sobre otras como sostiene la idea moderna de progreso[126] (además éste no asegura

[124] W. Benjamin, 'La vida de los estudiantes', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), pp. 82-83.
[125] En este sentido une filas con Nietzsche, Blanqui y Baudelaire.
[126] "…En… Diálogo sobre la religiosidad contemporánea, Benjamin ya tildará al Progreso como el «nuevo mito» de la sociedad moderna… En el Benjamin juvenil, se expresa, aunque todavía en estado embrionario, un lamento por el declive de una «dignidad metafísica» derivado de la entronización del Progreso como nueva religión evidentemente secularizada pero, también, favorecedora de una abortada espiritualidad…" [Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', *Anthropos* 225, p. 72.]

la felicidad del hombre por su falta de espiritualidad), por ello puede remitirse sin prejuicios a épocas anteriores y recuperar de ellas lo valioso para el hombre actual.

Desde esta idea de felicidad es posible trascender el tiempo de sus escritos relacionándola con la idea de '*Erlösung'* entendida como salvataje y redención tal cual lo hace Missac.[127] De este modo, y volviendo a los escritos juveniles, este mundo se olvidó de la alegría, el hombre ya no es feliz. Benjamin se lamenta porque lo mínimo que le podemos exigir a este mundo es la alegría, pero ni el progreso ni la mundanidad nos dan esa paz alegre que nos daba la religión, *"Nuestra mundanidad se nos ha convertido en un deporte agotador"*[128]*.* Esto demuestra cierta nostalgia del berlinés por las viejas religiones, debido a las consecuencias acarreadas por su pérdida.

Así la posición benjaminiana no es una mirada al pasado para volver, sino para recuperar aquello que ofrecía y se ha perdido. No busca imponer un mundo religioso sino mirar la pérdida en busca de encauzar lo nuevo. Es un ilustrado que busca un punto de apoyo en medio del caos: el hombre feliz. Además, Benjamin no observa con lo moderno una superación tal que logre borrar de pleno lo religioso. Más bien se ha secularizado la forma del obrar religioso en provecho de distintos objetos mundanos que no logran ofrecer la felicidad otorgada por el contenido religioso. Así, en este caos el mundo ilustrado se ha convertido en objeto de culto, frente a los que suponen que la tolerancia ha liberado a la actividad social de toda exclusividad de orden religioso, Benjamin sostiene que los mismos ilustrados convierten en religión la tolerancia, la Ilustración, la indiferencia e incluso la frivolidad.

La idea de la vuelta de los dioses en nuevos dioses modernos es afín, como reconoce Zamora, a lo planteado por Weber y Marx, de este modo Benjamin percibió el desencantamiento, la racionalización y la profanación como rasgos de la modernidad capitalista, en esto se acercó a Weber, pero al mismo tiempo anunció el

[127] "…La versión de Benjamin no es satisfactoria, pero introduce con la salvación un nuevo vocablo de dos significados, el salvataje y la redención. Las acepciones de los dos seudodobletes, el Glück alemán y la salvación francesa, no permiten, por otra parte, que se los agrupe de a dos en dos vinculando, por ejemplo, el salvataje con la suerte y la fortuna con la redención. Muy por el contrario, la ambigüedad domina ambos registros. Como para escapar a los verdugos, haría falta mucha, muchísima suerte para no defraudar la esperanza del Erlösung, para que en el umbral de la puerta estrecha (kleine Pforte) nuestro débil poder sea capaz de acoger al Mesías, confirmando su existencia y su voluntad. Al ejemplo del jugador arruinado, la única alternativa que queda es desaparecer…" [P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 80.]

[128] W. Benjamin, 'Diálogo sobre la religiosidad del presente', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 19.

retorno de los viejos dioses.[129] También Marx reconoció este nuevo encantamiento en el carácter religioso del pensamiento y de la acción, determinados por la forma de la mercancía. En comparación Benjamin está más cercano a Marx[130] que a Weber, pero a diferencia de aquél reconoció la verdadera dimensión de la conexión entre la forma capitalista de la mercancía y la religión. Zamora destaca el fragmento titulado *"Capitalismo como religión"*[131] (1921) para mostrar el condicionamiento religioso y la estructura religiosa del capitalismo, así para Benjamin el capitalismo es un fenómeno esencialmente religioso, como la religión tiene las mismas preocupaciones[132]: a) es una religión cultual, sin dogmática ni teología, es un ritual; b) su culto es continuo, no conoce pausa ni tregua, todos los días son festivos (producción y consumo ininterrumpidos); c) es un culto que produce culpa/deuda, pero no ofrece expiación (dirá Zamora que el capitalismo universaliza la culpa)[133] d) desaparece toda referencia trascendente, todo dualismo, todo es afrontado desde la inmanencia pura. Así afirma Zamora el capitalismo se apropia de los elementos míticos de la religión pero para 'construir su propio mito'.

Otra fuente de ataque benjaminiano será otro producto moderno: la moral autónoma. Así ante las posiciones que afirman que la felicidad al fin se alcanzará con la 'autonomía moral', Benjamin replica en *"Diálogos sobre la religiosidad..."* que menos mal que no se ha alcanzado la mentada autonomía moral, ya que ésta

> "…haría del ser humano una mera máquina de trabajo destinada a una serie interminable de fines, cada uno de los cuales condiciona al siguiente… la autonomía moral es un absurdo, la reducción de todo trabajo a lo técnico…"[134]

Por el contrario la moral religiosa garantizaba algo eterno y al arremeter contra lo técnico también lo hace contra otra variable de la ilustración: el progreso diciendo

[129] J. A. Zamora, 'W. Benjamin: "Capitalismo como religión"', *Anthropos* 225, p. 58.
[130] "…Benjamin, como Th. Adorno, adoptará el desafío de repensar el marxismo en unos términos alejados o limítrofes de las presunciones dominantes de la Ilustración, es decir, llegando a problematizar la incuestionable adhesión del marxismo a una ontología y a una filosofía de la historia en donde prevalece una adhesión a las categorías de razón, historia, verdad y progreso. [Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', ibid., p. 72.]
[131] "…Como ha señalado Michael Löwy esta expresión procede probablemente de la lectura del Thomas Münzer de E. Bloch y el contenido se inspira en la lectura de M. Weber y E. Troeltsch…" [J. A. Zamora, 'W. Benjamin: "Capitalismo como religión"', ibid., p. 59.]
[132] Ibid., p. 60.
[133] "…Al contrario de las religiones tradicionales, el capitalismo universaliza el endeudamiento, culpabiliza a todos. Es más, su lógica endeudadora y culpabilizadora no conoce límites. Atrapa incluso al mismo Dios en un proceso de endeudamiento, que convierte todo cuanto somete a su lógica en desecho y escombro…" [ibid.]
[134] W. Benjamin, 'Diálogo sobre la religiosidad del presente', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 21.

> "…hay de nosotros si olvidamos la meta y nos abandonamos confiados al cancerosо curso de la evolución… Pero esa meta no es exterior sino interior… El progreso no puede ser una máxima incuestionable para el hombre ilustrado…" [135]

La irreligiosidad, la autonomía moral, la concepción técnica y el progreso son variables que caracterizan la perspectiva ilustrada, pero que a los ojos de Benjamin han oscurecido al hombre en su interior haciéndolo infeliz.[136] Por ello reclama un socialismo sincero contra el socialismo convencional actual, uno que apunte a la felicidad del hombre, uno que logre "…*a partir de esta situación de necesidad, recuperar una conciencia de la riqueza y el ser natural de la personalidad…"*[137]. Así su posición es decididamente marginal a los intereses de la Ilustración y sus consecuencias contemporáneas, ellas son responsables del sufrimiento al que hay que mirar la cara. Sufrimiento que padece el espíritu literario marginal, por ello estos espíritus sensibles serán las fuentes espirituales de la nueva religión[138], *"…son también ellos quienes han de llevar valores a la vida, a la convención: nuestra falsedad los condena a ser outsiders y a exagerar hasta volverse estériles…"*[139]

El recorrido por las obras benjaminianas me permiten sostener que su 'idea' de *'jugendliche Erfahrung'* autoriza a resignificar varios conceptos, entre ellos resultó central el concepto de 'arte', ya que éste adquiere una dimensión revolucionaria al ser portador de verdad. Así, Benjamin era un *'outsider'* que se acercará a otros *'outsiders'*, los artistas, ellos y sus objetivaciones son portadores de valores, desde

[135] Ibid., p. 26.
[136] Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', *Anthropos* 225, p. 72.
[137] W. Benjamin, 'Diálogo sobre la religiosidad del presente', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 26.
[138] "…los que se convierten en los representantes de la aspiración a una nueva religión son los marginales, los que pasan su vida en el café porque están lo más lejos posible de toda vida «natural». «(La nueva religión) una vez más tendrá su punto de partida entre los avasallados, pero la condición de que hoy ese avasallamiento histórico y necesario se realice es la condición de los hombres de letras. Estos quieren ser honestos, quieren representar su entusiasmo por el arte, su "amor por lo remoto", como dice Nietzsche, pero la sociedad los rechaza; a ellos les incumbe la tarea de extirpar lo "demasiado humano" de que tiene necesidad el ser viviente y eso ha de realizarse en una autodestrucción patológica... Y nuestra falta de veracidad los condena a la condición de individuos aislados, superfluos y eso los hace estériles.» Quien se expresa de esta manera es alguien que desde muy temprano cobró conciencia de sus límites como escritor y que sabe muy bien que se le escapa «la unidad del instante creador que es la unidad del éxtasis y de los grandes visionarios», sólo que, al concebir al hombre de letras como la expresión extrema de la marginalidad judía, lo concibe como figura límite de la cual es menester esperar la salvación…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 30.]
[139] "…Voy a decirle algo más concreto: la religión se enderezará a partir de aquí. Vendrá a partir de lo esclavizado, y el estamento que hoy sufre esta esclavitud histórica, necesaria, es justamente el de los literatos…" [W. Benjamin, 'Diálogo sobre la religiosidad del presente', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 29.]

el 'no lugar' de la realidad establecida que entiende el 'arte por el arte'. Por ello cobra tanta relevancia el papel jugado por la ficción para la juventud. Benjamin utiliza el arte auténtico, no el arte transformado en mercancía, para el despertar espiritual de la juventud, despertar que en esta época coincide con lo propuesto por el Movimiento Juvenil. De este modo a pesar de que recurra a elementos de la ficción, como dirá Adorno, en sus trabajos (comentarios y críticas) hay filosofía[140], lo poético sirve para expresar el mundo para desocultarlo diciendo verdades. También Arendt dirá que su pensar es poético, sin ser poeta (aquí se puede ver la impronta de Goethe) por ello, explica la autora, se entendió mejor con poetas que con teóricos.[141] Esta manera de pensar ya estaba presente en sus primeros escritos como en el de *"La bella durmiente"* (1911) en éste llama al '*despertar de la conciencia de la juventud'* como condición previa del actuar. Aquí Benjamin se reconoce partícipe de un 'nosotros' particular: 'los jóvenes'. Este 'nosotros' tiene una experiencia que se opone a la experiencia burguesa del mundo, enrostrada a los adultos, a los pedagogos y al sistema educativo que son los que reproducen aquella experiencia. Para ejemplificar esta conciencia juvenil Benjamin lo hace a través de personajes extraídos de algunos cuentos clásicos de ficción. Así, a "*Hamlet"* de Shakespeare lo compara con el sentimiento de la juventud diciendo *"…Hamlet se encuentra amargado", "el mundo le asquea" frente a esto "tiene un sentimiento de misión: Hamlet ha venido al mundo para ponerlo en orden…"*[142]*.* Así expresa la necesidad de una conciencia unida a la reflexión que apunta a un despertar de la juventud[143], la que ante un mundo que le amarga y asquea tiene un deber, el de cambiarlo, por lo que llama a la acción. Este pesimismo al que sucumbe la juventud es producto de la conciencia de la miseria social, pero ese pesimismo no es nihilismo, porque pervive una voluntad de resistencia dirá Forster[144], como también una necesidad de salvación, de un nuevo barbarismo.[145]

---

[140] T. Adorno, 'En memoria de Benjamin (1940)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 71.

[141] "…Las metáforas son los medios por los cuales se logra en forma poética manifestar el carácter único del mundo… La «transferencia» lingüística nos permite dar forma material a lo invisible…" [H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), p. 175.]

[142] W. Benjamin, 'La bella durmiente', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 10.

[143] "…El sueño y el despertar serán imágenes que acompañarán a Benjamin en todo su recorrido intelectual…" [J. A. Zamora, 'W. Benjamin: "Capitalismo como religión"', *Anthropos* 225, p. 68.]

[144] "…Desde lo profundo de su pesimismo epocal Benjamin es capaz de mirar "la belleza oculta de las cosas", de seguir sosteniendo la apuesta utópica en "una resurrección de la naturaleza caída". Más allá del desierto, el gesto proyectivo que se entreteje con el pasado perdido aún es posible desde la

En el Benjamin de esta época nace '*la encarnación de su pensamiento en los personajes de ficción'* como Hamlet, Fausto o Moor[146], en ellos habla Benjamin, ellos constituyen paradigmas válidos para la praxis ya que exceden el ámbito textual y establecen realidades posibles y dignas de imitar. Efectivamente, son paradigmas que no han de encontrarse en el ámbito real y por lo tanto, desde '*un-afuera'*, han de contribuir al cambio de este ámbito, como es el caso del *"Fausto*" de Goethe. Sobre este personaje Benjamin rescata que su vida entera es juventud, porque él ve continuamente nuevas metas que tiene que realizar, así una persona es joven cuando siempre lucha por un ideal y aunque lo consiga debe imponerse otros para mantener ese estado. Por el contrario el signo del envejecimiento es 'ver lo perfecto en lo dado', con lo que puede darse el caso de que una persona nunca sea joven. Un joven muere cuando cree que ya ha consumado los ideales, tal como le acontece a Fausto que muere en el instante en el que disfruta de lo dado y ya no desea nada más. Pero Fausto también enseña que puede morir luchando infructuosamente y eternamente por los ideales. Idea ésta que puede bien utilizarse para comprender el talante benjaminiano, en su lucha constante y su claudicación final.

La manera de conseguir esos objetivos espirituales, además del arte, puede darse a través de la educación de la 'buena voluntad'. Sin embargo, cabe una pregunta, si Benjamin tenía un rechazo profundo por la enseñanza predominante en Alemania, por el neokantismo, ¿cómo se entiende entonces *"La enseñanza de la moral"* (1913) cuya referencia a Kant se convierte en el postulado principal e incuestionable en la tematización de la enseñanza de la moral? Sosteniendo esto afirma *"…Nos situamos por tanto en el terreno de la ética kantiana (pues, en esta cuestión, basarse en lo filosófico es sin duda alguna imprescindible)..."*[147]

En esta paradoja no puedo perder de vista lo siguiente, en Benjamin no hay ningún primado de lo académico por sobre su militancia, sobre las propuestas realizadas en el marco de la *'Jugendbewegung'*, como tampoco hay una supremacía de la militancia por sobre lo espiritual, por lo tano la 'educación' debe someterse a aquel postulado y a esta supremacía. Cosa que es imposible en la 'educación formal',

voluntad de resistencia…" [R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 31.]

[145] Ibid.

[146] Karl Moor, protagonista de *Los Bandidos* de Schiller.

[147] W. Benjamin, 'La enseñanza de la moral', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 48.

> "…como el proceso de la educación moral resiste toda racionalización y esquematización, no puede tener nada que ver con ningún tipo de enseñanza, pues la enseñanza es el (principal) medio educativo racionalizado por completo…"[148]

Estas referencias son un ejemplo claro de cómo la ética kantiana, dogmáticamente actualizada por Benjamin, sirve para mostrar la contradicción que significaría el desarrollo o la formación de la 'voluntad moral' a través de los medios establecidos por la educación basada en estándares convencionales de autoridad. Sin embargo esta misma ética kantiana serviría para justificar la '*Comunidad Escolar Libre'*, al respecto dirá lo siguiente

> "…Aquí parece básico el principio de la Comunidad Escolar Libre, el principio de la comunidad moral. La forma en que la educación moral tiene lugar en ella es la religiosidad, pues esta comunidad experimenta, una vez y otra, un proceso que genera religión y que despierta la actitud de lo religioso, proceso que quisiéramos denominar "configuración moral"…"[149]

De este modo como dice Pérez-Agote Aguirre, Benjamin arrebata la educación moral del ámbito de la racionalidad para llevarla al de la religiosidad[150] invocando otro paradigma educativo. Kant, el kantismo y en particular la ética kantiana han de mostrarse en toda su autoridad como para exigir que las condiciones factuales cambien, en función de dicha autoridad. Es decir que si bien Benjamin está de acuerdo con que se debe formar una buena voluntad, las condiciones factuales vigentes en el paradigma educativo constituido hacen imposible dicha formación. Como alternativa propone la *"Comunidad Escolar Libre",* ella irrumpe para salvar la contradicción entre la formación moral y la educación establecida.

Esto vendría a reforzar la hipótesis de que la referencia a lo académico, al pensamiento kantiano y, en particular, a la ética kantiana (de lo cual se puede convenir que era el pensamiento oficial), sólo sería una referencia secundaria y útil a intereses distantes a dicha referencia, como son los del 'Movimiento' y los 'espirituales'. Es más cuando exploro en los escritos benjaminianos, redactados en la misma época (Metafísica de la juventud, Educación Erótica, Enseñanza y valoración, o Experiencia) la constelación kantiana se empieza a apagar.

Para concluir lo primero que puedo decir es que desde sus escritos juveniles la 'tendencia' que expresó Benjamin fue siempre estar en 'disconformidad', actitud

[148] Ibid., p. 50.
[149] Ibid.
[150] J. M. Pérez-Agote Aguirre, 'Las inquietudes pedagógicas del joven Benjamin: el poder redentor', *Anthropos* 225, pp. 210-211.

sustentada en la *'jugendliche Leben'* opuesta a la *'bürgerlichen Leben'* (vida ilustrada-burguesa), la cual esta naturalizada como real, trasmitida a los jóvenes en la educación formal y no formal, internalizada en la mentalidad de los adultos y canonizada en las instituciones escolares. Por ello la emergente epocal lo lleva a luchar por la educación, por el arte, terreno ganado por la *'bürgerlichen Erfahrung'*, pero desde la *'jugendliche Erfahrung'* bajo la corriente de la '*Jugendbewegung'* (Movimiento Juvenil)[151], ligado a un 'nuevo espacio', un 'espacio marginal'.

Ahora bien, en 1914 estalló la Gran Guerra, sobre la cual Benjamin no fue aséptico, ella precipitó la modificación de su pensamiento. Ahora bien ¿qué sucedió en particular para que se produjera el alejamiento definitivo de la 'Jugendbewegung', para que dejara de lado la 'idea' asociada a la 'jugendliche Erfahrung'?, ¿cómo logra reconstruir un pensamiento que cumpla el requisito de no traicionar los ideales forjados en su juventud? Y por último ¿mantendrá su vínculo con lo marginal?

2. La catástrofe de 1914

Todas aquellas ideas fueron demasiado incluso para los mismos miembros del 'Movimiento juvenil', de este modo Benjamin que era un *'outsider'* para los otros 'movimientos' también lo será para aquél, el único en el que pudo depositar algo de confianza. Además la "Gran Guerra" le demostró el poder de la lógica de lo real con el mayor rigor posible, dejando al descubierto la insuficiencia de las fuerzas espirituales invocadas por Benjamin[152] y la imposibilidad de la concreción de la praxis política desde el *'Jugendbewegung'*. Ahora en el horizonte aparece la 'praxis crítica' pero sin dejar de lado los ideales planteados en la juventud, sin abandonar el reservorio 'crítico-utópico', conservando la 'distancia'[153] de la mirada melancólica sobre el mundo y la necesidad de conciencia, aunque ahora sin el cuerpo juvenil. Así

[151] Este movimiento según Valverde era vitalista, vertido hacia la naturaleza y el arte. [J. M. Valverde, 'Walter Benjamin -"un héroe de nuestro tiempo"', *Para Walter Benjamin*, I. N. S. y. K. Scheuerman (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 19.]

[152] "…«Barbaridad» significa aquí sobre todo austeridad; la humanidad se ve pues ante la situación de tener que empezar de nuevo, con nada. La destrucción de la guerra es, para Benjamin solamente el síntoma más claro de la destrucción de los fundamentos de la civilización que, sin embargo, ésta se encuentra claramente inscrita en la civilización occidental… La nueva época —esta fase más actual de la modernidad— se caracteriza por la pérdida de todos los contenidos que en algún momento han sido importantes y que se pasaron de generación en generación…" [O. Koszarek, 'Walter Benjamin y América Latina: experiencias, descubrimientos', *Anthropos* 225, pp. 125-126.]

[153] "…El tema de la distancia correcta en Benjamin es fundamental a ella se opone la empatización…" [J. A. Zamora, 'W. Benjamin: "Capitalismo como religión"', ibid., p. 64.]

este cambio se hace efectivo a causa de emergentes que tienen un profundo impacto en la vida personal del joven Benjamin. Pero a pesar de estos golpes duros que lo derrotan, en cuanto a su pensamiento anterior (la posibilidad del joven de cambiar al mundo), Benjamin con la 'praxis crítica' no pasa a formar parte de las filas vencedoras.

Primero en el año 1914 sufre su última decepción en el *'Jugendbewegung'*, los camaradas berlineses se negaron a seguir su "programa elitista", afirma Witte[154] que su idea de fundar una nueva Universidad basada en el espíritu fue ignorada o rechazada. Las últimas ideas que compartió con los demás estudiantes las publicó después en *"La vida de los estudiantes"* (1915), aquí ya comienzan a esbozarse algunas de las líneas centrales que servirán de base para construir una nueva imagen de *'Erfahrung'*[155], convirtiéndose '*die Kunstkritik'* en una privilegiada vía gnoseológica alternativa al sistema científico-filosófico. Pero volviendo a esas ideas 'elitistas' del pensamiento benjaminiano con el tiempo él le concede cierta razón, en *"Crónica de Berlín"* Benjamín ve al "Hogar" (*Sprechsaal*) como el lugar de la última élite berlinesa, tan cerca de la guerra como tan distante de la juventud proletaria, así *"...Fue una tentativa heroica y extrema de transformar el comportamiento del hombre sin tocar su situación…"*[156] -claro que esta interpretación está atravesada por presupuestos marxistas-. Pero el factor decisivo que marca el fin del '*Jugendbewegung'* y de sus esperanzas en él, fue el suicidio desesperado a causa de la Guerra, de su amigo, Fritz Heinle[157], y de la novia de éste, el 14 de agosto de 1914. Ese suicidio hizo, según Witte, que abandonara definitivamente la praxis social desde la *Jugendbewebung* por el lenguaje poéticamente formado y su crítica. [158] De este modo la crítica, la prosa y la producción crítica vuelven a transformarse en experiencias cognoscitivas por excelencia, ellas han de dirigirse al lenguaje poético donde aún permanece vivo el poeta.[159] Según Witte este suicidio fue, para Benjamin, una *experiencia original*[160], para abonar esta importancia sólo quiero mencionar un

[154] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 33.
[155] Ibid., p. 34.
[156] Ibid., p. 38.
[157] Amistad que solo duró desde el primer encuentro dos años. [P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 12.]
[158] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 37.
[159] Ibid., p. 34.
[160] Ibíd., p. 35

recuerdo de Kraft cuando visita a Benjamin en Berlín, después de la Guerra, este recuerdo dibuja lo que Benjamin aún pensaba del poeta, así cuenta Kraft

> "…Sobre todo me leyó poemas de Friedrich Heinle… Cuando le pedí uno para volver a leerlo, se negó a dármelo. Hoy todavía no alcanzo a comprender aquella negativa… La explicación es más bien que todo lo que se relacionaba con aquel amigo era objeto de una suerte de culto secreto…"[161]

Por su parte Missac señala dos interpretaciones de aquel suicidio, una inmediata como sentirse un sobreviviente y otra mediata pensar en su propio suicidio, aunque esto no pueda ser probado.[162]

El tercer factor que incide en el abandono de la experiencia juvenil fue la publicación por parte de Wyneken del artículo "*Jugend und Krieg"* (*Juventud y Guerra*), en él el pedagogo hace un llamamiento a favor de la guerra, enterado de esto Benjamin le recrimina con una carta de ruptura *"…tratándole de traidor a la juventud, de encadenarla a razones de Estado..."*[163], Benjamin concreta su separación definitiva en 1917.[164]

3. La 'neue Erfahrung' y la 'Kunstkritik'

Después del fracaso del 'Movimiento Juvenil' y del estallido de la 'Gran Guerra' Benjamin emprende un camino nuevo cuyo fin será golpear las puertas de la Academia. Pero esto no quiere decir que el berlinés se convierta en el modelo 'universitario' de *'Student'*, al contrario, en este camino transitará paisajes extraños al pensar académico universitario.

Pero ¿qué decir del ambiente intelectual? Para tener una medida de ese ambiente en las universidades alemanas me basaré en el estudio realizado por Francisco Gil Villegas, el cual refleja el *Zeitgeist* entre 1900 y 1929 poniendo especial énfasis en la generación de 1914, generación a la que perteneció Walter Benjamin.

---

[161] V. Kahmen, 'Walter Benjamin y Werner Kraft', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. S. Edit. (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 35.
[162] P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 13.
[163] Citado por [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 22.]
[164] "…A través de diversos escritos afirma su rechazo hacia cualquier apoyo, siempre irracional, a la guerra, y más aún a la justificación y aliento a la juventud en favor de la misma. En este momento, no sólo rompe con su profesor y amigo Wyneken, sino que afirma su propio pensamiento sobre la base de una crítica que no abandonará: la violencia y la muerte…" [ibid.]

En un primer momento debo decir que en el 'espíritu del tiempo' que guiaba las generaciones de intelectuales que se formaban en las Universidades alemanas, no pueden faltar los antecedentes intelectuales y formativos del neokantismo, la Lebensphilosophie y la fenomenología, aunque también un lugar privilegiado ha de ocupar Simmel para la generación de 1914. También en esta descripción hay que destacar la influencia de Nietzsche en los pensadores más importantes del siglo XX como Simmel, Weber, Ortega, Lukács, sin mencionar al mismo Benjamin. Así dice Gil Villegas:

> "…Los años 1900 a 1929 constituyen ese periodo de culminación de la modernidad y el anuncio de la transición a una nueva era. Los herederos de Nietzsche a principios del siglo XX eran quienes podían configurar el verdadero "discurso filosófico de la modernidad" en el momento en que la tradición de la metafísica occidental llegaba a su etapa de consumación. La plena conciencia de la temporalización del Ser, la superación definitiva de la dualidad del sujeto y el objeto y del fundamento en última instancia cartesiano de la metafísica moderna, tan sólo podían ser realizados cuando la modernidad encontrara su culminación. Tras veinticinco siglos de eleatismo, se imponía la ineludible exigencia de encontrar vehículos adecuados de expresión y conceptualización para "destilar lo eterno desde lo transitorio", para concebir la realidad en su esencia transitoria, fugaz, contingente e instantánea, en suma, para concebir al Ser como tiempo precursando hacia el futuro, pues tal era el auténtico y más amplio imperativo impuesto por el propio "espíritu" del tiempo a la consumación de la era moderna…"[165]

En este sentido la generación de 1914 es consciente de los alcances y límites de lo moderno. Las dos Universidades alemanas que hicieron frente al desafío filosófico-cultural de la época fueron Heidelberg y Marburgo (ellas mantenían un importante contacto con la producción cultural y filosófica de la Universidad de Friburgo). El punto de contacto de estas universidades era el dominio de la filosofía neokantiana hasta alrededor de 1910, la Universidad de Marburgo estaba orientada hacia la lógica y la teoría de las ciencias, por su parte la Universidad de Heidelberg se centraba en las ciencias de la historia, orientación que permitía el contacto entre filósofos, psicólogos y sociólogos de esa misma ciudad, los más importantes fueron Weber y Sombart. En cuanto a la Universidad de Friburgo era más nueva pero poco a poco cobra relevancia por la fenomenología creada por Husserl. Ahora bien sí sólo se tienen en cuenta los aportes sobre Kant, la Universidad de Marburgo es la más importante, aquí estaba Hermann Cohen pero también en Baden (con sus

[165] F. Gil Villegas M., *Los profetas y el mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el zeitgeist de la modernidad (1900-1929)* (México D. F.: FCE, 1996), pp. 25-26.

universidades de Heidelberg y Friburgo) estaba Heinrich Rickert que influenció a Weber, Troeltsch y Meinecke, entre otros. Así en comparación

> "…en el ambiente cultural de la Alemania de principios de siglo, Marburgo estaba muy lejos de ser reconocida como la universidad de mayor preponderancia intelectual. Las universidades de Baden tenían, entre otras ventajas, una mejor localización en un nicho cultural donde el constante contacto con otras culturas, como la francesa y la suiza, agudizaba el sentido de la especificidad y la identidad cultural hacia la que dirigían sus reflexiones, en esa época, pensadores alemanes con una exacerbada sensibilidad histórico-cultural…"[166]

Heidelberg es dueña de una gran tradición cultural, a lo largo del siglo XIX contaba con figuras de primer orden tanto en la teología protestante como en la filosofía idealista alemana. Allí Hegel publicó La Enciclopedia de las Ciencias del Espíritu, allí tuvo importancia Kuno Fischer y Windelband, filólogos como Gervinius y Erwin Rohde, en el siglo XX la tradición siguió con Rickert, Lask, Jaspers y Gadamer. Además de la tradición filosófica Heidelberg puso énfasis en la conciencia histórica aplicada a disciplinas como la economía y la teología.[167] En cuanto a la tradición jurídica, la filosofía del derecho y la teoría del Estado, Heidelberg contaba a principios de siglo con figuras como Georg Jellinek y Gustav Radbruch, por el primero Hans Kelsen se matricula en Heidelberg, por su parte Lukács estuvo entre 1912 y 1917 y Mannheim entre 1920 y 1928, todo esto es claro ejemplo de la atracción que constituía Heidelberg. Así esta Universidad

> "…era no sólo la más liberal, sino también la más internacional de Alemania. Personas que habrían sido excluidas de otros lugares por su raza, nacionalidad, ideas políticas o religión, eran aceptadas en la ciudad a orillas del Neckar. Así, pues, todos estaban allí, los representantes de las minorías nacionales de Austria y de Hungría, de los países balcánicos y, por último, aunque no los menos importantes, los rusos…"[168]

Otro elemento importante que explica el magnetismo por Heidelberg lo constituía la existencia de dos círculos informales reunidos en torno a las figuras de Max Weber y Stefan George. En las reuniones intelectuales de Weber asistían entre otros Rickert, Simmel, Sombart, Jaspers, Lukács, Bloch, Honigsheim, Vossler, Gundolf, Naumann, Heuss, von Richthofen, Jellinek, Radbruch, Michels, Schumpeter, Neurath, Toller, Lask, Dessoir y Tobler. Por otro lado George aglutinaba a poetas, escritores, críticos

[166] Ibid., p. 230.
[167] "…frente al ahistoricismo de la escuela neoclásica, Wilhelm Roscher y Karl Knies desarrollarían en Hidelberg los principios y el fundamento de la "escuela de economía histórica", en la que se formaría el propio Max Weber. Y en la tradición de la teología protestante, Ernst Troeltsch introduciría el problema del historicismo en la investigación teológica…" [ibid., p. 231]
[168] Ibid., p. 232.

literarios y artistas formando el elitista y esotérico *George Kreis*, en él se incluía a Klages, von Hofmannsthal, Kronberger, Lepsius, Simmel, Kantorowicz, Wolters, von Kahler, Hildebrandt y Gundolf.

Por su parte en Friburg importantes figuras inician su carrera para pasar luego a otras universidades, como Weber, Meinecke y Rickert. Además la filosofía neokantiana se vio favorecida con Aloys Riehl y Hugo Munserberg. De 1909 a 1911 Heidegger estudia allí filosofía, ciencias y humanidades, allí presenta su tesis doctoral y de habilitación. En 1916 se asocia la Universidad de Friburgo con la fenomenología, aunque ésta no nació allí, gracias a esta corriente, y a Husserl, la Universidad adquiere fama mundial de 1916 a 1928. Los miembros más ilustres de las generaciones posteriores son Heidegger, Arendt, Gadamer, Löwith y Mannheim. Luego Heidegger en 1928 sustituye en la cátedra a Husserl adquiriendo nuevamente fama mundial solamente porque Heidegger enseña ahí.

En Marburgo destaca la figura de Hermann Cohen, judío de tendencias socialistas, éste se queda en la cátedra de Filosofía desde 1876 hasta 1912 imprimiendo su sello personal al neokantismo, compartirá su cátedra y luego lo sucederá Paul Natorp, así el neokantismo dominará medio siglo en Marburgo desde 1876 a 1924.[169] Aunque cabe decir que en esta Universidad, en el último periodo, se estaban filtrando filosofías alternativas provenientes de otros centros culturales, primero llegó la Lebensphilosophie, después la Fenomenología y por último entre 1923 y 1928 Heidegger ocupará la cátedra de Filosofía, concluyendo con el predominio del neokantismo. Con Heidegger Marburgo experimenta un verdadero renacimiento filosófico, ya que también llega acompañado de los mejores estudiantes de filosofía de Friburgo, así en 1924 se encuentran en su Seminario Karl Löwith, Hannah Arendt y Hans Georg Gadamer. Por otro lado, además del neokantismo de Cohen y Natorp, Marburgo se caracterizó por disponer de Cátedras para figuras de la teología protestante como Wilhelm Hermann.

En cuanto al antisemitismo en Marburgo se hacía notar, así lo testimonia Hannah Arendt en su biografía, por el contrario Heidelberg tenía un ambiente más abierto,

[169] "…al formar una escuela más compacta que la de cualquier otra universidad alemana, pues sus profesores harían de Marburgo una verdadera "ciudadela fortificada" donde, entre otras cosas, toda la historia de la filosofía se interpretaría con el prisma neokantiano y no se permitiría a ninguna escuela alternativa de pensamiento la entrada al burgo fortificado…"[Ibid., p. 242]

cosmopolita. El círculo de Weber incluia mujeres notables como la esposa de Jaspers o la de Simmel, además de extranjeros judíos y no judíos.

Ahora bien si he prestado atención a estas Universidades alemanas es porque ellas representan el *Zeitgeist* institucional de la Alemania Guillermina, como se ve Heidelberg era la más importante, en tanto Friburgo y Marburgo tienen funciones complementarias, estas competían en condiciones de igualdad en lo referente a las discusiones teológicas y neokantianas, pero Heidelberg monopolizaba su fecundidad en lo referente a la producción artística, la reflexión estética, la conciencia histórica, la jurisprudencia, la crítica literaria y la Sociología.

Benjamin comienza sus estudios universitarios en la Universidad de Friburgo rechazando categóricamente las enseñanzas que allí se daban en los Seminarios de Cohen y de Rickert, a este rechazo se agregan las burlas hacia Aloys Riehl, burlas compartidas con Scholem (contadas por Scholem en "Historia de una amistad"). Por su parte Benjamin sondeó la posibilidad de 'habilitarse' en Heidelberg e incluso participó de veladas en la casa de Weber, aunque sin ningún resultado, al final intentó su habilitación en Francfort.

En cuanto a su posición el berlinés no se dejó seducir por lo que ofrecía la *'Universität'*, sus alternativas serán refractarias a los postulados teóricos burgueses expresados en los cursos universitarios, por ejemplo califica el curso del célebre historiador de arte Heinrich Wölfflin de 'muy malo', tal cual lo relata Scholem.[170] Tal vez por esto la búsqueda de lo que denomino la *'neue Erfahrung'* se concentre 'fuera' del ámbito académico universitario y de la filosofía imperante[171], tal como lo hacen Rosenzweig y otros intelectuales judíos. Pero también esa *'neue Erfahrung'* estará fuera de la 'tradición filosófica burguesa', al respecto recuerda Scholem en 1916 sus ataques a Kant y su rechazo a Hegel[172], y si a esto se le agrega lo

[170] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 39.

[171] "…Descartaba los filósofos contemporáneos más aclamados, como los neokantianos Heinrich Rickert y Hermann Cohen, o los fenomenólogos Husserl y Heidegger, pero consideraba que Franz von Baader era "más impresionante que Schelling" [G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 22.], y admiraba al "gnóstico cristiano" Florens Christian Range (ibid., pp. 155-7) y al místico judío Franz Rosenzweig (p. 138). Durante su estancia en Munich en 1916, había querido estudiar con el Lebensphilosoph Ludwig Klages, cuyos escritos sobre grafología "lo atraían mucho", pero este último había partido hacia Suiza (Ibid., pp. 19-20). [S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 24.]

[172] "…Tampoco los debates filosóficos más recientes capturaban su interés. Poco después de su llegada a Italia, Benjamin asistió a un congreso internacional de filosofía en celebración del séptimo centenario de la Universidad de Nápoles. Ello reforzó, según escribió a Scholem, su convicción previa (basada no en el marxismo sino en una crítica más general a la cultura) de que «los filósofos son los

mencionado por Adorno y Arendt, de su propención hacia lo 'concreto', entonces es clara su oposición hacia lo especulativo ofrecido por la *'akademischen Philosophie'*.
Por ello afirmo que la *'neue Erfahrung'* pasará por un proceso de reconstrucción, desarrollo y apogeo, acompañados por al necesaria dialéctica con lo establecido, pero en este proceso la *'neue Erfahrung'* no dejará de ser marginal a los nuevos centros de poder que recorrerá ahora el *Student*.

3.1. En busca de la experiencia perdida

Benjamin aunque abandona antiguas creencias que conformaban su *'jugendliche Erfahrung'*, mantiene su oposición a la naturalización de lo real planteada por la conciencia burguesa (*'bürgerliche Erfahrung'*), con lo cual busca nuevas alternativas intelectuales a esta consciencia y, en este sentido, sigue dirigiendo su mirada hacia lo 'marginal'. Tres serán los momentos reconstructivos, fruto ellos de los fragmentos dejados por la Guerra, por la experiencia burguesa y por la filosofía oficial: *"La experiencia de un mundo poéticamente muerto"*, *"la experiencia de totalidad"* y *"la experiencia superior".*
En el 'primer momento' Benjamin se decidió por el camino de la '*Kritik'* y la '*Poetik'*, camino impuesto por la experiencia de la Guerra y el estremecimiento que le produjo la muerte de su amigo que lo lleva, según Witte, a realizar una apoteosis del poeta como salvador del mundo[173]. Esto lo realiza a finales de 1914 y principios de 1915 en **"***Dos poemas de Friedrich Hölderlin. "Coraje de Poeta" y "Apocamiento""*, trabajo escrito bajo el influjo de la 'Escuela de George'[174], trabajo que ofrece 'contenidos de verdad' sobre la propia 'labor crítica' y la 'labor poética'. En cuanto a la segunda labor afirma Fernández Martorell que el poema

> "…encarna la acción del poeta nacido paradójicamente en la encrucijada de un mundo poético muerto. Esta emergencia testifica su propia muerte y los

más superfluos, y por tanto los lacayos peor pagados de la burguesía internacional»..." [S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), pp. 24-25.]

[173] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 37.

[174] "…Bajo el influjo de su descubrimiento en la escuela de George, Hölderlin se había convertido en una de las más altas figuras poéticas en los ambientes que Benjamin frecuentaba entre 1911 y 1915. Para él, además, su malogrado amigo Heinle, un «puro poeta lírico» según lo definiría más tarde Ludwig Strauss, era un caso afín al de Hölderlin. La muerte lo había deslizado en la esfera de lo intangible, y esto se hacía patente cada vez que Benjamin hablaba de él…" [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 50.]

> poemas son el canto a la vida del poeta-héroe capaz de sobrevivir en un mundo «saturado de peligro»…"[175]

Esta 'visión' del 'poeta' que nace en un mundo 'poéticamente muerto' resulta relevante para comprender su carácter 'marginal' y, por lo tanto, 'lleno de peligro', la única *'Erlösung'* (salvación) posible estará en el propio poema. El mismo destino lo ha de sufrir Benjamin en tanto crítico[176], éste es un escritor que también nace en un mundo adverso, también es un 'marginal' y, desde su concepto de *'Kritik'*, puedo decir que nace en un 'mundo críticamente muerto', sólo con su crítica puede llegar a la *'Erlösung',* claro a costa de su vida.

Por otro lado quiero destacar el 'giro gnoseológico' que plantea este texto, ahora se empieza a hablar de 'verdad', pero de una verdad ubicada fuera del ámbito científico y filosófico, una verdad que tiene su lugar en la manifestación artística y poética.

En cuanto a la cita destaco dos aspectos que perviven de sus escritos ligados al 'Movimiento Juvenil': la necesidad de conciencia y la conciencia de mundo, la primera en otrora era demandada al joven ahora es requerida al poeta, es necesaria la conciencia para tener coraje, en ambos casos las subjetividades han de enfrentarse al mundo, cargado de connotaciones amenazantes para estas subjetividades. En este enfrentamiento ocurre algo curioso, la disolución de los contrarios, ni el poeta ni el mundo serán los mismos después de este enfrentamiento. Como el mundo tampoco sería el mismo después de la praxis juvenil, ni siquiera el joven habría sido el mismo después de alcanzar su objetivo (como le sucede a Fausto). En ambos casos el mundo queda transformado, salvado; y en ambos casos las subjetividades encargadas de llevar a cabo este enfrentamiento, para que el resultado sea el esperado, han de ser conscientes de que la praxis es su propia aniquilación.

Así la representación del héroe, el poeta, está ligada inmediatamente a la figura de Heinle, pero también aparece el mismo Benjamin que al menos en tres oportunidades le rondó la idea del suicidio, no como signo de cobardía, sino como 'pasión heroica' (tal como él lo concibe en uno de sus escritos). Tal suicidio sería la respuesta del desesperanzado, del marginado, del que le dice no a la vida, no a

[175] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 54.
[176] Ibid.

seguir padeciendo el sufrimiento que le produce el mundo, el suicidio en Benjamin tampoco será un signo de resignación sino un último recurso de rechazo.

También podría interpretar esa muerte, esa aniquilación, no desde la perspectiva de la existencia individual, sino desde la producción poética donde el poeta muere al momento de producir su poesía, en este sentido puede ser entendido 'lo poetizado' como la transición de la unidad funcional de la vida a la unidad funcional del poema, es decir que en el poema la vida queda aniquilada pero también salvada, en 'lo poetizado', en la verdad. Para Witte esta interpretación es una interpretación 'existencialista' de la literatura, ya que considera el destino del poeta como un destino trágico.[177] Esto significa como lo dice al parafrasear a Hölderlin que *"las cosas aspiran a la existencia como pura idea y determinan el destino del poeta dentro del puro mundo de formas. La plástica de la forma se descubre como lo espiritual..."*[178], es decir que el mundo de las formas viene a reemplazar al entusiasmo juvenil, a los valores espirituales.

Pero como también señalé con 'lo poetizado', al hacerse éste visible con la necesaria tarea complementaria del crítico y al producirse también en el ámbito textual, el crítico también muere en su vida. Esta idea podrá ser sustentada más adelante cuando Benjamin identifica la labor del crítico con la labor poética en "*El Concepto de Crítica en el Romanticismo Alemán"*, pero también cuando reflexiona sobre 'el diario' al afirmar que la labor de la escritura es la muerte del escritor.

En cuanto al concepto benjaminiano de *'Kritik'* resulta interesante, además del contenido, aclarar su 'método' en *"Dos poemas de Hölderlin"* ya observo una avanzada de su futuro método, sus análisis no dejan de unirse a una posición filológica particular vinculada a los escritores románticos alemanes y a sus contemporáneos , pero

> "…Partiendo de esta herencia se propone crear un espacio propio y personal para la crítica, tanto por la manera de concebir el método de trabajo, como en la configuración del objeto de estudio…"[179]

En este concepto de *'Kritik'* cobran relevancia los conceptos de 'forma interior', desmembrada en*'Gehalt'* y 'tarea', estos últimos resultan ser equivalentes y son

[177] "…Necesariamente debe desaparecer para cumplir su tarea propia que es fundar una estructura inteligible del mundo…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 37.]
[178] Ibid., p. 38.
[179] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 53.

expresados a través de 'lo poetizado' (*das 'Gedichtete'*) que será el presupuesto del poema y el resultado de la crítica, visible a través de la necesaria iluminación del crítico porque está contenido en el poema.

Esto marca la interdependencia entre el crítico y el poema, sin el crítico esta 'tarea' no saldría a la luz ya que no es evidente al no identificarse ni con la forma ni con el contenido, elementos considerados esenciales en cualquier crítica tradicional. Además, sin el poema esta 'forma interior' no tendría existencia. Esa 'tarea' es la estructura espiritual-sensorial del mundo y el poema da testimonio de él.[180] En otras palabras se hace necesario el poema y el crítico para crear ese 'espacio distinto' reclamado por el mismo poema. Desde este espacio es posible tener conciencia de mundo y posibilidad de salvarlo.

Debo aclarar que 'lo poetizado' no se identifica con el poema, ni tampoco con la intención o cosmovisión del poeta. Esto que es presupuesto y resultado de la investigación dependerá de la particularidad del poema, por lo que en este ámbito particular está la verdad de ese poema, su figura particular. En este sentido el crítico expondrá la verdad de esa unidad espiritual-sensorial del mundo, válida sólo para ese poema, de cierta forma salvada en el poema y en la labor del crítico. Desde ya cabe destacar la actitud disidente que toma Benjamin con respecto a los métodos tradicionales con que se manejaba la Estética Literaria, al afirmar que lo que hacen no es 'Estética de la Literatura' sino 'Filología de las grandes obras', frente a esto propone una 'estética' que tenga en cuenta las obras menores[181], las obras que han sido marginadas.

Ahora bien, solo en la poesía se hace presente la verdad en un mundo poéticamente muerto, por ello la necesidad de la crítica, pero ¿qué sucede con este mundo, con el hombre moderno y su experiencia? Después de la Guerra el joven para Benjamin deja de ser el sujeto privilegiado de la experiencia, tampoco lo es el hombre moderno adulto porque la modernidad ha producido una escisión entre el hombre y su espíritu. Ante esta situación Benjamin, en un primer momento, reconoce como ejemplo de 'sujeto de experiencia' a la experiencia del hombre premoderno, hombre marginal y denostado por los actuales, claro que estos hombres han de ser iluminados por la lámpara del presente, con lo cual Benjamin no adopta una actitud

[180] W. Benjamin, Dos poemas de Hölderlin. "Coraje de Poeta" y "Apocamiento". *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 108.
[181] Ibíd.

conservadora, retrógrada o idílica respecto del pasado[182], sino que lo somete a una revisión a la luz de lo actual, es decir que los reactualiza pero no para volverlos "actuales" en el sentido de hacerlos funcionales a la lógica presente.[183]

En esta actitud subyace, según Arendt, la *'Bewusstsein'* de "lo irreparable de la ruptura en la tradición", *'Bewusstsein'* aparecida en la Europa de la década del 20, precisamente el éxito de Heidegger se debió a esto: escuchar la tradición que piensa el presente[184], esto presenta una afinidad entre Benjamin y Heidegger, así también lo considera Forster cuando señala que

> "…Benjamín hacía suya, desde esta perspectiva, la idea heideggeriana de "escuchar la tradición que no se abandona al pasado sino que piensa en el presente" como único modo de que esta siga hablando para romper la monotonía de lo establecido…"[185]

Sin embargo, entre ambos existen diferencias irreconciliables que se harán notar con el tiempo, así el marginal Benjamin contempla cómo Heidegger se convierte en el maestro de Alemania, el filósofo de la nación que deslumbra en las cátedras universitarias de su tiempo, el filósofo del nazismo que con el tiempo llega a considerarse como uno de los espíritus filosóficos más importantes de la tradición.[186]

Pero volviendo al tema de la 'tradición' lo que hace Benjamin es disputarle a los conservadores el patrimonio exclusivo de la 'experiencia del pasado'[187], su concepto de *'ausgezeichnete Erfahrung'* (experiencia superior), *'Erfahrung'* del hombre

[182] "…La nostalgia de un retorno hacia un idealizado pasado premoderno, el anhelo por recobrar una sólida tradición todavía sin dañar por los efectos derivados de una patológica modernidad, se encuentra en las bases del pensamiento conservador, llamémosle así, de autores como Martin Heidegger o Emst Jünger…" [Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', *Anthropos* 225, p. 76.]

[183] "…Walter Benjamin… llegó a la conclusión de que tenía que descubrir nuevas formas de tratar con el pasado…" [H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), p. 200.]

[184] ibid.,

[185] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 25.

[186] Una comparación en estos momentos supondría analizar la producción heideggerina con el objeto de encontrar en ella su posición, sólo a partir de aquí y de una confrontación de escritos en épocas similares podría llegar a ser un aporte a la presente tesis. Pero esto es un trabajo que supone abordar con la misma rigurosidad los textos heideggerianos, tal y como los hice con los de Benjamin.

[187] "…como acertadamente ha señalado Juan Mayorga…, «para él salvar la tradición incluye rescatarla de sus presuntos guardianes, los llamados tradicionalistas». El pasado no es ensalzado, pues, como una mera antítesis de la negatividad del presente, sino que, más bien, debiéramos descubrir albergada en su seno una energía mesiánica de la cual se abastecería el proyecto revolucionario. Su tentativa de recuperación del pasado, entonces, se desmarcará claramente de la habitual añoranza por el legado del pasado latente en el tradicionalismo conservador. [Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', *Anthropos* 225, p. 76.]

premoderno mantenida al margen de lo moderno tendrá una "energía mesiánica" pasible de ser utilizada en función del presente.

Esta mirada al pasado será una constante en el pensamiento benjaminiano, en particular *"…tratando de poner al descubierto una lejanía de carácter hondamente religiosa que debiera ser reavivada para iluminar el presente…"*[188] Por ello no es casual que Benjamin califique su trabajo con las metáforas de "*alquimista, paleógrafo, adivino, astrólogo, fisionomista, mago…"*, ya que de este modo recupera *oficios y conocimientos* premodernos y precientíficos, todos desaparecidos por la exclusividad del *saber* moderno (técnico o científico social)[189]. En este sentido Benjamin interpreta el valor de otros tipos de experiencias fecundas en el pasado, fecundas para el hombre, pero quedándose en este estado 'negativo de lo moderno', es decir como experiencias alternativas que sirvieron en su momento histórico más al hombre de lo que ahora lo hace la experiencia moderna. Esto abre las puertas para buscar una experiencia afirmativa y alternativa a la experiencia burguesa.

Como afirme esta propuesta no es conservadora, ni retrógrada, no propone volver al pasado y negar los beneficios de lo moderno. Por el contrario significa reformular el presente desde una mirada nostálgica de aquello que ha dejado de lado la modernidad, de aquello que ha marginado, resaltando el valor que tenía, como por ejemplo un 'concepto más opulento de experiencia'. Donde mejor se expresa esto es en el ensayo nunca publicado de "*La felicidad del hombre antiguo"* (redactado al parecer en 1916), aquí la actitud del hombre moderno es enfrentada a la que tiene el hombre antiguo. El hombre moderno, desgajado de la totalidad, se refugia en su interior, cree que sus logros sólo se producen por mérito propio es egoísta, sobre el sentimiento de felicidad es mezquino.[190] Por ello sólo se relaciona con la naturaleza a través del dolor.[191] En esta situación sincera se esboza la figura del 'hombre sentimental' *"…que paga el precio de reunirse en su interior por entero mediante una*

[188] "…llegando a expresarse, en el ámbito estético, en su noción de aura en la obra de arte. El aura nos haría presente, así, el eco destellante de la religión, del arcaísmo, travestido e incorporado en la obra artística…" [ibid.]

[189] "… De ellos rescata la posibilidad de pensar lo concreto, lo desechado, lo escondido, lo superfluo, los restos, la basura... y así, no se deja arrinconar ni reducir a un mero «técnico» o «científico» social. Dichas metáforas son una apuesta al pensamiento, a un pensamiento sin arbitrariedad y sin violencia que fija una perspectiva «en las que el mundo aparece trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme» (Adorno, Minima Moralia, 257)…" [D. H. Cabrera, 'Walter Benjamin, el alquimista de la modernidad', ibid., p. 28.]

[190] W. Benjamin, 'La fellicidad del hombre antiguo', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 131.

[191] Ibid., p. 130.

unidad separada de la naturaleza…"[192]*.* Es el hombre egocéntrico que reduce la naturaleza a sentimientos inconfesables. En cuanto a la felicidad este hombre es el 'arrogante', el 'altanero', el 'soberbio', el que cree que le bastan sus propios méritos para alcanzar la felicidad, objeto de disfrute personal y exclusivo.

Por el contrario en el hombre antiguo la felicidad está conectada con la totalidad, por ejemplo la victoria del héroe es compartida y deudora de su lugar, de su familia, de sus dioses[193], sus logros son sentidos como propios por aquéllos. Por ello la felicidad está contenida en la *'Fest'* que sigue a la victoria y por lo tanto no es una felicidad personal, sino que se conecta *"…en la fama de su ciudad, en el orgullo de su lugar y su familia, como en la alegría de los dioses y el sueño que lo conduce hacia los héroes"*[194]*.* El hombre antiguo está conectado con el cosmos y le debe a esta experiencia la *'Glück'*, los dioses han decidido favorecerlo. Frente al hombre moderno que tiene sólo vivencias (erlebnisse) el hombre antiguo tiene experiencias (erfahrungen).[195] El antecedente a esta situación podría encontrarse en la Edad Media, tal cual lo expresa en "*Sobre la Edad Media"* (escrito en 1916) cuando manifiesta que la pérdida de la experiencia que conecta al hombre con la naturaleza ya entra en crisis en Edad Media así *"...en primer término, lo que dominaba era la Ekklesía, y, en segundo término, entre el principio dominador y el principio dominado siempre tiene lugar una separación…"*[196]*.* Hay una separación entre religión y vida, separación inexistente en el espíritu asiático. De esta manera, Benjamin contrapone la experiencia desdivinizada medieval a la experiencia asiática, así

> "…El espíritu de Oriente dispone de los contenidos reales de lo absoluto, cosa que ya se muestra en la unidad de religión, filosofía y arte, y muy especialmente en la unidad de religión y vida…"[197]

De este modo, a pesar de que Benjamin cargue con la mochila de 'intelectual metafísico' por su acercamiento al pensamiento religioso, su propuesta se dirigía a

[192] Ibid., p. 131.
[193] Ibid., p. 133.
[194] Ibid.
[195] "…Según una manifestación oral, Benjamin sólo reconocía al Yo como místico, no como metafísico-crítico del conocimiento, como «sustancialidad». La vida interior es para él no sólo el albergue de la abulia y la turbia autosuficiencia, sino también el fantasma que deforma la vida posible del hombre: por doquier la contrasta con lo corpóreo y exterior. Así pues, en vano se buscarán en él conceptos no sólo como autonomía, sino también como totalidad, vida, sistema, pertenecientes todos ellos a los dominios de la Metafísica subjetiva…" [T. Adorno, 'Caracterización de Walter Benjamin (1950)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 20.]
[196] W. Benjamin, 'Sobre la Edad Media', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 136.
[197] Ibid.

dinamitar los presupuestos de la experiencia ilustrada y metafísica que mutila al hombre con sus experiencias particulares y egoístas. En este sentido considero a Benjamin como un intelectual crítico, al intentar la unidad del hombre a través de una nueva '*Erfahrung'*, una experiencia de totalidad, una experiencia distinta a la moderna y a la contemporánea.

Esto es la enseñanza que dejó su aproximación al hombre premoderno, ahora a partir de estos conocimientos Benjamin cree encontrar en Kant la solución a la falta de una experiencia de totalidad. Esto lo hace en un contexto renovado de su vida personal, en estos momentos logra evadir la milicia, casarse con Dora Pollack, pasar a Suiza y vivir a salvo de la guerra, allí nacerá su hijo. Es en este contexto donde Benjamín comienza a pensar su tema de tesis ocupándose nuevamente de la filosofía kantiana, pero tomando distancia de los filósofos burgueses posteriores a 1860 que volvieron a Kant, con su 'ideología de la resignación'[198] y también de los filósofos contemporáneos que se dividían entre la 'razón formal' y la 'realidad histórica'.[199] Por lo tanto, esta 'vuelta a Kant' tendrá su propia impronta en vista a aquella experiencia superior, no ligada exclusivamente a lo religioso sino también a lo profano del pensamiento kantiano y de la filosofía venidera.

El título "*Sobre el Programa de Filosofía Venidera"* es sin duda sintomático del grado de relevancia histórica al que eleva al pensador de Königsberg. No sólo Kant es un icono del pasado sino que hasta el presente benjaminiano nadie lo superó, y más, Kant sería la guía de un 'verdadero programa de filosofía'. Sin embargo tiene una limitación

> "…el obstáculo más significativo que dificulta la conexión con Kant de una filosofía verdaderamente consciente de la eternidad y del tiempo se

[198] Desde 1860 está la consigna 'volver a Kant', (frase usada por primera vez por Otto Liebmann en 1865) "…había articulado la desilusión de los filósofos respecto de toda metafísica. Sin embargo, el neokantismo, producto de las nuevas condiciones históricas, nunca "volvió" realmente a Kant. Mientras que la crítica kantiana de la metafísica había sido radical en cuanto a sus implicancias sociales, estos neokantianos transformaron la razón crítica en una ideología de la resignación, un positivismo que era en realidad derrotismo, pasiva aceptación del mundo en su forma dada…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 179.]

[199] "…En un polo, los neokantianos de Marburgo sostenían el concepto idealista de la universalidad de la razón, pero pagaban caro por ello, al sacrificar el contenido histórico y social… En el polo opuesto, la Lebensphilosophie, al aceptar la relatividad histórica de la verdad así como la necesidad de la filosofía de trabajar con contenido empírico (la experiencia vivida), ha mantenido el contacto con la realidad de forma explícita, pero al hacerlo ha perdido toda pretensión de encontrar un sentido más allá del mundo empírico que la presiona…" [ibid., p. 180.]
"…Pero Adorno sentía que el existencialismo (así como la fenomenología y la Lebensphilosophie) se equivocaban al aceptar los fenómenos naturales como "dados" inmediatamente en la experiencia..." [ibid., p. 182.]

> encuentra en lo siguiente: la realidad a partir de la cual quería Kant basar el conocimiento en la verdad y la certeza es una realidad de rango inferior, incluso ínfimo..."[200]

Efectivamente, para Benjamin, Kant dio una explicación válida pero parcial, como lo hacen la mayoría de los filósofos, con lo cual Kant no escapa a los 'defectos filosóficos'[201] que incumplen con una conciencia de la eternidad y del tiempo. Benjamin aclara esta 'conciencia', por un lado se refiere a la 'validez atemporal del conocimiento', y por otro, a la 'certeza de una experiencia temporal'. Para Benjamin el primer requisito en Kant quedaría cumplido con la tendencia universal que tiene la filosofía, tendencia que en muchos casos se transforma en el único requisito filosófico. Ahora bien esta 'tendencia universal' surge de una 'experiencia particular' que por la 'inconsciencia' filosófica troca en experiencia universal, transformándose la filosofía en un sistema rígido basado en experiencias particulares universalizadas. Es así que Benjamin entiende al sistema filosófico kantiano (basado en una experiencia particular llamada 'cosmovisión propia de la ilustración') como limitado, ya que no concibió esta experiencia como algo particular, como experiencia propia, con el agravante que para Benjamin esta experiencia es una experiencia inferior, una de las más bajas de toda la historia de la humanidad. En la crítica a esta experiencia no puedo dejar de mencionar que la misma está en sintonía con la crítica a la sociedad y a la cultura burguesa realizada en su etapa de producción juvenil, sólo que ahora no tiene el sustento del movimiento juvenil.

En comparación con la experiencia burguesa, Benjamin consideraba como igualmente válidas otros tipos de experiencia, como la de los pueblos preanimistas, la de los locos, la de los videntes. En una oportunidad Scholem relata que, para Benjamin, las alucinaciones ampliaban la experiencia y que en ningún caso se podría comparar con el término 'ilusión'[202].

Por ello la 'filosofía venidera' debe revisar y seleccionar los elementos de la teoría kantiana que aceptará, pero como toda teoría se debe basar en una experiencia, Benjamin considera que ésta debe ser de rango 'superior'[203] a la experiencia

[200] W. Benjamin, 'Sobre el programa de filosofía venidera', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 162.
[201] "…Pues el interés filosófico universal siempre se dirige al mismo tiempo a la validez atemporal del conocimiento y a la certeza de una experiencia temporal… Pero los filósofos (Kant incluido) no tuvieron consciencia de esta experiencia en toda su estructura como una experiencia temporal singular..." [ibid., p. 163.]
[202] G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 107.
[203] Ibid., p. 164.

kantiana y a cualquier experiencia particular. Así en Benjamin la experiencia no es absolutamente a priori, intervienen en ella la evolución histórica, la situación social y cultural.[204] A partir de esto puede definir la filosofía venidera del siguiente modo,

> " …encontrar o crear el concepto de conocimiento que, al poner el concepto de experiencia exclusivamente en relación con la conciencia trascendental, no sólo hace posible la experiencia mecánica, sino también la experiencia religiosa…"[205]

Una vez esbozada esta 'experiencia superior' Benjamin avanza contra la ciencia que sirvió a la búsqueda de los principios de la doctrina kantiana, sobre ella dice

> "…La consciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente apriórico y seguro, la conciencia de estos aspectos de la filosofía comparables a la matemática, hizo que Kant olvidara que todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje, y no en las fórmulas ni en los números…"[206]

Aquí quiero destacar un aspecto nodal que podría pasar desapercibido: la vital importancia del lenguaje en Benjamin. En dicho texto menciona que la unión entre conocimiento y lenguaje en vida de Kant ya lo intentó realizar Johann Georg Hamann[207], con lo cual muestra la ceguera del pensamiento kantiano. Ahora bien no es casual que nombre a Hamann por la relación intrínseca que éste plantea entre el lenguaje y lo divino, así el lenguaje lo mismo que la poesía tendría un origen divino. El lado irracional de este pensador está en su aseveración de que la razón discursiva es impotente para comprender al lenguaje y a la historia, entendida como revelación divina. Otro dato para relacionarlo con Benjamin, y contra toda desmembración del hombre, es su reducción de la razón a una parte de la total personalidad del hombre que pertenece a un todo. Todo esto enfrentado a la división kantiana de las facultades que intenta superar sin éxitos la escisión producida en la moderndiad entre el hombre y su experiencia.

En conclusión, el abordaje kantiano llevó a la necesidad de plantear una 'experiencia superior' en la cual la unión de lenguaje y religión no es un tema menor, en *"El lenguaje en cuanto tal y el lenguaje entre los hombres"* (1916) da cuenta de esta

[204] G. Amengual, M. Cabot y J. L. Vermal, *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger* (Madrid: Trotta, 2008), p. 35.
[205] W. Benjamin, 'Sobre el programa de filosofía venidera', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 168.
[206] Ibid., p. 172.
[207] Según este autor "…las palabras no son simplemente signos, sino que en ellas se expresa la "esencia espiritual", del que habla en no menor medida que la esencia espiritual de aquello de que se habla…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 42.]

unión. Por lo que el lenguaje que aparece en el texto *"Sobre el programa de la filosofía venidera"* devela el trasfondo profundamente teológico que subyace en la presente reflexión. Por lo que en definitiva la experiencia elevada tiene que ver con una experiencia religiosa. [208]

En esto queda al descubierto que el pensamiento benjaminiano no transitaba por una recuperación de Kant, obviamente que Benjamin estimaba el pensamiento kantiano, pero este pensamiento no deja de ser una mera excusa para expresar un pensamiento superador, basado en una experiencia religiosa. Kant, para Benjamin, es la llave que conecta sus profundas intuiciones religiosas con sus propias demandas filosóficas. Esta interpretación la refuerzo con la visión que tiene Scholem de lo que sería la filosofía para Benjamin, en una anotación que refiere a palabras de Benjamin, Scholem afirma que para aquél *"…La filosofía es la experiencia absoluta, deducida como lenguaje en el contexto sistemático-simbólico…"*[209]. También para Witte el lenguaje en Benjamin era un instrumento de conocimiento puro que supera la oposición sujeto-objeto y garantiza la continuidad de la experiencia[210], así se reemplaza la experiencia matemática y científica por la religiosa que tiene su origen en el lenguaje, para el comentarista este giro teológico es común en numerosos intelectuales de la época como en Heidegger[211].

Para Amengual la postura crítica adoptada por Benjamin no se dirigía a Kant sino a su época, a la Ilustración, así el problema de Kant sería la cosmovisión ilustrada propia de su momento, pero a pesar de esa limitación a juicio de Benjamin, Kant pudo realizar una labor 'colosal'. [212] Por su parte Benjamin se basa en otra experiencia donde el objeto y el contenido de la totalidad concreta de la experiencia

[208] W. Benjamin, 'Sobre el programa de filosofía venidera', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 172.
[209] G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 103.
[210] "…En este sistema filosófico la jerarquía de ideas culmina en el conocimiento puro, "en el concepto final de que sólo la filosofía puede y debe pensar a Dios"…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 49-50.]
[211] "…Martin Heidegger, para citarlo sólo a él, emprendió el camino del retorno a la filosofía medieval del lenguaje, que Benjamin consideró, como se manifiesta en la tesis de doctorado sobre Duns Escoto (1916), que Benjamin leyó en 1920, cuando estaba en busca de un tema para su propia tesis de doctorado, y en que reconoció la proximidad de sus propias preocupaciones…" [ibid., p. 50.] Sobre esto dirá Adorno: "…El lugar de la Filosofía trascendental lo ocupa, mediante la protesta de Benjamin contra la formación de conceptos clasificatorios, la Filosofía del Lenguaje. Anticipa algunas cosas de la de Heidegger; sin embargo, en sus aspectos centrales ambos son irreconciliables entre sí. Según la doctrina de Benjamin, a la verdad misma le es inherente un «núcleo temporal» que veda el concepto de un ser ontológicamente puro…" [T. Adorno, 'Prefacio al *Estudio sobre la filosofía de Walter Benjamin* de Rolf Tiedemann (1965)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 86.]
[212] W. Benjamin, 'Sobre el programa de filosofía venidera', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 163.

es la religión. En este sentido la filosofía deviene religión, en la medida en que puede pensar la totalidad y la unidad de la experiencia. Así la filosofía es teoría del conocimiento, metafísica y, en cuanto teoría de la unidad de la existencia, es religión. Todo esto viene a mostrar, más que afinidades, diferencias con el pensamiento kantiano, con el kantismo y con el neokantismo. De cierta manera Scholem describe el interés benjaminiano en esa época por lo religioso, para él la "doctrina" incluía la filosofía[213].

Para concluir quiero destacar estos momentos de búsqueda de una *'neue Erfahrung'* porque descubre elementos importantes para la posterior producción, sin embargo y a pesar de que la 'experiencia premoderna y kantiana' sea posterior, reconoce ahora la *'neue Erfahrung'* en la 'crítica', por lo tanto regresa a ella renovado y apoyado en conceptos como 'experiencia de totalidad', ' experiencia superior', 'teología' y 'lenguaje'; conceptos devenidos de aquellas experiencias y acordes a ese nuevo espacio construido con la crítica.

3.2. La 'neue Erfahrung': presupuestos y consecuencias

Como sabemos el Proyecto de la Filosofía Venidera nunca se cumplió, tal como lo había anunciado el berlinés, sin embargo quiero sugerir que sí fue posible a través de la *'Kritik'* cuando a ésta se la entiende como filosofía, todo sustentado por los supuestos teológicos que hacen posible la experiencia superior.

De este modo, dos son los 'momentos' destacables de esta *'neue Erfahrung'*, ambos con profunda raigambre teológica y compuestos por una dialéctica que opone, sin superación, 'peligro' y 'salvación'. 'Peligro' para el poeta y el crítico nacidos en un 'mundo poéticamente muerto', 'peligro' por la cercanía de la 'muerte', pero también 'salvación' de ese mundo a partir de la 'vida' del poema y de la 'muerte' del poeta. 'Peligro' por la 'experiencia burguesa', 'experiencia inferior', pero también 'salvación' en la 'experiencia de totalidad' ejemplificada por el 'hombre premoderno' y por la 'experiencia superior'.

[213] "…A lo largo de aquellos años, entre 1915 y, cuando menos, 1927, la esfera religiosa adquirió para Benjamin una importancia central, totalmente al margen de una cierta duda de fondo; en su núcleo se hallaba el concepto de "doctrina", que para él incluía en efecto, el dominio de la filosofía, pero trascendiéndolo enteramente..." [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 102.]

En este contexto el saber de la 'crítica' llega a constituirse en la acción necesaria para el 'reconocimiento' y la 'concientización' del 'peligro' y la 'catástrofe'. A partir de ella se hará presente la 'experiencia de totalidad', la 'experiencia superior' como *'Erlösung'* (salvación), evidentemente alejada de toda propuesta burguesa. De este modo la 'crítica' y 'el método crítico', se han de conformar como paradigmas de la 'idea' de*'neue Erfahrung'* y servirán de intermediarios entre el peligro y la salvación, en un nuevo espacio que viene a reemplazar a la 'idea' de *'jugendliche Erfahrung'*.

Claro que la postulación de la *'neue Erfahrung'* como 'crítica', considerando lo postulado en *"Sobre el Programa…"*, impone revisar el 'lenguaje' pero desde una perspectiva externa a los postulados modernos, perspectiva marcada profundamente por el 'espíritu teológico' que no dejará de manejarse con la dialéctica 'peligro'/ 'salvación'.

Efectivamente, en la nueva concepción de *'Erfahrung'* la 'crítica' viene a reemplazar la praxis política unida a la *'Jugendbewegung'*, el escrito que inauguró esta nueva orientación fue *"Dos poemas de Friedrich Hölderlin…"* aunque éste no distinga entre el 'método' y el 'contenido de verdad', es decir que el contenido de verdad de las obras de Hölderlin revela al mismo tiempo el método empleado por Benjamin.

La disociación entre 'método' y 'contenido de verdad', centrado sólo en el 'método crítico', recién aparece cuando Benjamin compara el *'Trauerspiel'* con la 'Tragedia', en esa comparación no deja de lado las experiencias heredadas de la 'religión', convirtiéndose ésta y en particular la 'Teología' en el presupuesto de esta *'neue Erfahrung'*. De este modo, si la 'religión' en algún momento de la historia logró que el hombre tuviera una auténtica experiencia, ahora puede brindar su ayuda para que el hombre vuelva a tener esa experiencia en el mundo moderno. Este aporte si bien lo desarrollé anteriormente, allí lo hice sólo como contribución a una 'nueva noción de experiencia' que supliera la 'praxis social'; ahora estas herramientas, concebidas por la religión, exceden esa 'búsqueda' hasta llegar a la consolidada *'neue Erfahrung'*, a su propuesta crítica-teórica entendida 'ahora' metodológicamente.

En este sentido, visto desde el 'centro' de la producción critica y literaria, la postura benjaminiana es 'marginal' a ese centro porque Benjamin se da cuenta de que para luchar contra lo establecido es necesario utilizar armas disímiles a las que utiliza el adversario, porque al hacerlo así no caerá en la trampa de la internalización de una lógica funcional a lo establecido, por lo tanto sus resultados serán totalmente

exóticos y exógenos. De este modo, con las armas que brinda la 'teología', en la lucha por lo metodológico de la *crítica*, necesariamente se ha de luchar por 'el lenguaje', reconociendo dos formas de entenderlo en *"El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la Tragedia"* y en *"Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre"*.

En *"El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la Tragedia"* Benjamin presenta la oposición de ambos género a partir de *'das Wort'* (la palabra), la 'tragedia' como forma dramática clásica pura se basa en la interlocución humana que en su manifestación pura, *'das reine Wort'* (la palabra pura) es trágica.[214] Por otro lado, al borde de *'das reine Wort'* está 'la palabra que se transforma', ésta es la que informa al Trauerspiel, así

> "…Existe una vida sentimental pura de la palabra en la que ésta se purifica para dejar de ser sonido de la naturaleza para convertirse en sonido puro del sentimiento… para esta palabra el lenguaje es un estadio de paso… de su transformación…"[215]

Pero con ello la naturaleza se ve traicionada y el sentimiento se convierte en luto.[216] A pesar de esto existe también la *'Erlösung'* (redención) que se da en la música del '*Trauerspiel'*, en su teatro lo luctuoso se disuelve en el lenguaje del sentimiento puro, en la música.[217]

La idea de '*Erlösung'* unida al sonido de la palabra expresa una 'necesidad teológica' que queda resuelta en el arte, es decir que el '*Trauerspiel'* representa esa transformación desde el sonido natural, pasando por el lamento hasta la música. Por el contrario en la Tragedia no parece necesaria la '*Erlösung'*, por lo tanto más cercano a lo moderno se encuentra el '*Trauerspiel'*, él mismo representa el drama moderno, y por ello es de mayor relevancia. Esta manifestación artística, desecho de la cultura moderna, en peligro de desaparecer, reprobada y ridiculizada es rescatada de ese olvido por parte del crítico, el cual ahora, munido de herramientas teológicas, centrará su atención en *'die Sprache'* (el lenguaje), abordando una distinción de géneros literarios, pero desde marcos foráneos a los establecidos en la literatura, como es la *Filosofía del Lenguaje* (lo mismo ocurrirá en *"Trauerspiel y Tragedia"* pero aquí la distinción la realiza a través de la noción de *'die Zeit'*).

---

[214] W. Benjamin, 'El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la Tragedia', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 142.
[215] Ibid.Ibíd. P. 142
[216] Ibid., p. 143.
[217] Ibid., p. 144.

Benjamin no realiza esto para afirmar que *'die Erlösung'* está en la religión, eso lo transformaría en teólogo o en religioso, por el contrario la misma se encuentra en lo secularizado, en este caso en *'die Sprache'*. Así no solamente hay una oposición en el '*Trauerspiel'* a lo establecido (estudio de las grandes obras, como la tragedia), sino también se impone una perspectiva foránea al marco propio de estas manifestaciones artísticas y esta perspectiva es la que hace resaltar lo valioso de lo marginado.

Sin embargo debo decir que tanto el '*Sprache'* de la 'Tragedia' como el '*Sprache'* del '*Trauerspiel'* pertenecen al 'lenguaje de los hombres', no al lenguaje en general. Esto lo seguirá descubriendo en *"Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje de los hombres"*, escrito que expresa su primera 'Filosofía del Lenguaje' conectada con la teología.[218] En este trabajo intenta oponerse a la 'concepción burguesa del lenguaje' donde "…*el instrumento de la comunicación es la palabra; su objeto es la cosa; su destinatario es un ser humano..."*[219] En esta reducción de la palabra a mero instrumento se le quita el poder que pudiera tener, entonces aquél que trabaja con el lenguaje como puede ser un escritor, un poeta, un crítico, etc., ha de hacerlo sobre un objeto de menor valía, sobre un útil, sobre un signo convencional subordinado al poder que imponen las cosas, la realidad solidificada o el sujeto que utiliza ese lenguaje instrumentalizado.

Por el contrario, desde la perspectiva benjaminiana, el lenguaje se extiende a todo, a todas las cosas animadas e inanimadas y "…*a todos es esencial comunicar su contenido espiritual…"*[220]*,* el cual se hace '*en'* el lenguaje, descubriendo una distinción entre 'el ser espiritual' y 'el ser lingüístico', el lenguaje comunicaría el ser espiritual que le corresponde. Así el ser espiritual se comunica '*en'* el lenguaje, lo que comunica es su ser lingüístico propio, por lo tanto todo lenguaje se comunica a sí mismo.[221] En cuanto al hombre se refiere, aplicando esta máxima dirá

[218] Valverde dice que "*Sobre el lenguaje en general…*" "…es un tratado poético sobre los primeros capítulos del Génesis… el lenguaje de Adán degenera hasta ser lo que es hoy, antes instrumento de juicio que de conocimiento. Pero para Benjamin queda siempre, además, el otro lenguaje, el mudo lenguaje de las cosas, que el poeta puede hacer hablar a través de su propia voz…" [J. M. Valverde, 'Walter Benjamin -"un héroe de nuestro tiempo"', *Para Walter Benjamin*, I. N. S. y. K. Scheuerman (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 21.]
[219] W. Benjamin, 'Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 148.
[220] Ibid., p. 145.
[221] Ibid., pp. 146-147.

> "…"El ser lingüístico del hombre es su lenguaje". Es decir, que el hombre comunica su propio ser espiritual, y lo comunica en su lenguaje. Pero el lenguaje del hombre habla en las palabras. Y, por lo tanto, el hombre comunica su ser espiritual (en la medida en que sea comunicable) al darles nombre a las otras cosas… al identificar el lenguaje denominador con el lenguaje en cuanto tal, la teoría del lenguaje se priva de los conocimientos más profundos. Por tanto, el ser lingüístico del hombre consiste en que éste da nombre a las cosas…"[222]

Así 'el lenguaje en cuanto tal' que es el 'denominador' se opondrá a la concepción corriente del 'lenguaje de los hombres' que es un 'instrumento'. Pero no sólo eso, éste lenguaje 'denominador' de los hombres es insertado como expresión particular dentro de una teoría más amplia, contraponiendo con ello el común aislamiento moderno de los objetos de estudio, entre los que se encuentra el lenguaje. También ese 'lenguaje denominador' es distinto del 'lenguaje de las cosas' ya que el hombre es el único que puede dar nombre a las cosas, es el señor de la naturaleza, con el nombrar el hombre se comunica con Dios.[223] Es aquí donde aparece el otro gran contexto del lenguaje, el teológico, el de *'die Offenbarung'* (la revelación), esto en afinidad con Hamann. Con esto Benjamin se opone no sólo a la concepción burguesa del lenguaje, que ve la palabra como un signo de las cosas establecida por convención, sino también a la teoría mística del lenguaje, donde la palabra es la esencia de la cosa. Según Fernández Martorell, Benjamin arranca de los principios básicos de la Torá (libro judío de la revelación o instrucción divina) así

> "…Todo lo existente está contenido en el nombre que lo expresa y en cada una de las letras que lo componen. Este es el sentido primero de la Torá y el que Benjamin va a establecer en la teoría, entre mística y metafórica, del lenguaje…"[224]

Los principios básicos según Scholem[225] en "*La Cábala y su simbolismo"* son:

> "…en primer lugar, la Torá contiene el nombre de Dios y con ello el poder del propio Dios; en segundo término, la Torá es un organismo viviente, las letras son su cuerpo místico y Dios, que está en ellas, que se manifiesta y

[222] Ibid., p. 147.
[223] "…Benjamin ya afirma que el nombre que los padres dan al niño –nombre al que no corresponde ningún conocimiento objetivo- es el único rastro del lenguaje divino que subsiste en el seno del lenguaje de los humanos… […] el hombre recibe de Dios la facultad de forjar su propio destino a partir del nombre que lleva… El nombre, forma vacía carente de contenido semántico definido, preexiste al hombre, pero éste engendra, a partir de esta pura estructura, una infinidad de significaciones nuevas…" [S. Moses, 'Ideas, nombres, estrellas. Metáforas del origen en Walter Benjamin', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. S. Edit. (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 193.]
[224] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 35.
[225] Scholem recién comienza a dedicarse a la cábala en 1919. [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 139.]

> crea a través de ellas, es el alma de tales letras; en último término, la Torá desprende un indeterminado número de significaciones y sentidos…"[226]

El último principio, para Fernández Martorell, aquel que apunta a los niveles de significación de los nombres constituye el tejido de la escritura de Benjamin, su forma de expresarse y de pensar.[227] De este modo el elemento del pensamiento místico judío es importante para la identidad entre lengua y realidad, nombrar y crear.[228]

Por otro lado, aún cuándo se considere fuente de su pensamiento a la 'tradición romántica', como la más arcaica de Herder[229], incluso cuando ésa tradición vincula el universo secular del lenguaje con el ámbito de lo sagrado[230], Forster señala mas fuentes, mencionadas por Winfried Menninhaus, como *"…la filosofía romántica del lenguaje de Novalis, Schlegel, Hamman y Herder —ella misma inspirada por temas prestados de la Cábala y de la tradición mística del pietismo suabo…"*[231] De este modo para Forster todavía se respira en el aire la influencia de Jacob Böhme y del pietismo suabo que se extendería directamente hasta Hölderlin y Schelling; una influencia que retrotrae hacia otras épocas y que devuelve el eco de saberes olvidados.[232]

Las relaciones entre lenguaje (idioma) e identidad nacional fueron explotadas por el fanatismo nacionalista alemán[233], fanatismo que también habitaba en la academia, ante éstos Benjamin tomó distnacia, sus preocupaciones sólo fueron de raíz cabalística, concibiendo un "lenguaje universal"[234] y, como dice Forster, la verdadera

---

[226] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), pp. 34-35.

[227] "…En una carta a Max Rychner —crítico literario y redactor de la Neue Schweizer Rundschau a partir de la cual conoce a Benjamin como colaborador— escribe: «nunca he podido investigar y pensar de otra forma que en un sentido, si puedo hablar así, teológico, es decir conforme a la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve grados de significación de cada pasaje de la Torá» (B, 524)…" [ibid., p. 38.]

[228] Ibid., p. 39.

[229] "…Herder, para quien el lenguaje es combinación de materia perceptiva y forma espiritual, habla surgida de la naturaleza: «la copa susurraba»…" [ibid., p. 36.]

[230] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 68.

[231] "…Los fragmentos de esa lengua perdida, que habitan desperdigadamente nuestro tiempo histórico, constituyen las señales de ese pasado que se proyecta utópicamente hacia el futuro…" [ibid., p. 67.]

[232] ibid.

[233] "…En gran medida el siglo XIX alemán fue forjado por el idioma del Fausto y del Hyperión, del humus lingüístico de esas dos obras colosales se alimentaron casi todos los grandes escritores que definieron el carácter original, y problemático, de la cultura alemana…." [ibid., pp. 68-69.]

[234] "…El contenido judaico, cosmopolita, de su pensamiento le impidió tomar partido por la visión herderiana y le indujo a rechazar cualquier forma de nacionalismo lingüístico…" [ibid., p. 69.]

traducción supone ese lenguaje.[235] Por ello *"…Benjamin no podía sentirse muy a gusto entre aquellos filósofos y poetas que, olvidándose del Ur-Sprache, se dedicaron con fervor a exaltar la lengua nacional como único ámbito de referencia…"*[236]

Para Benjamin en 'el lenguaje en cuanto tal' el hombre traduciría en palabras el lenguaje mudo de las cosas, y de este modo expresaría su ser espiritual.[237] Según Witte, Benjamin

> "…se vale aquí del concepto de traducción, no en el sentido habitual,… sino en el sentido vertical que implica pasar de un lenguaje menos perfecto (el lenguaje de las cosas en su mutismo después del paraíso) a un lenguaje más perfecto, es decir, el de los hombres; así se garantiza por este concepto la continuidad del orden jerárquico de los lenguajes…"[238]

El acceso a un plano jerárquico superior está dado por la capacidad humana de 'nombrar', esta capacidad exclusiva del hombre lo acerca al lenguaje adánico[239], que es más perfecto.[240] Por supuesto que el hombre, en el desarrollo histórico se ha ido alejando cada vez más de aquella concepción adánica del lenguaje, quedando en la palabra, en el lenguaje las huellas de lo divino, encontrar esas huellas en el nombrar constituye, según Forster, el paradigma mesiánico/restitutivo de inspiración teológica[241] y cabalística[242]. De este modo la 'crítica del lenguaje' se transforma en traducción del 'lenguaje humano' al 'lenguaje adánico'.

---

[235] "…Su preocupación por el problema de la traducción se fundaba directamente en la idea, compartida por Mallarmé, de que el acto de traslación de un idioma a otro era posible si se sostenía el concepto de una "lengua universal"…"[ibid.] "…La traducción, para esta concepción, es una obligación teológica, un momento esencial, insustituible, de la redención. Lo que fue mezclado y confundido en Babel deberá ser recuperado y recompuesto. Por eso la tarea del traductor contiene elementos mesiánicos…" [ibid., p. 71.]

[236] Ibid., p. 72.

[237] "…Pero ese peculiar modo de perseguir esas huellas, de recobrar el sonido de la palabra concreta supone romper con el modo "científico" de conocimiento que, para él, se inscribe absolutamente en la lógica del lenguaje con objeto; implica abandonar la visión totalizante propia del espíritu de sistema, y optar por hallar en lo pequeño, en el fragmento, la totalidad…" [ibid., p. 140.]

[238] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 43.

[239] "…El discurso adánico es la palabra que revela el divino lenguaje de la naturaleza, ligando al sujeto en una comunión con lo concreto que se basa en la inmediatez del nombre creativo…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 299.]

[240] Según Witte "…su filosofía del lenguaje une, media, los polos de la vida, los objetos de este mundo, con la realidad pura, ante espíritu y ahora designado en un sentido platonizante, con el neokantismo, como las ideas…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 40.]

[241] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 66.

[242] "…Los cabalistas sostienen que la Torá no sólo encierra el nombre inefable de Dios, el Tetragrama, sino que la Torá es anterior al mundo y éste un producto suyo…[ibid., p. 91.]

Esta concepción del lenguaje también puede interpretarse como una reacción a la 'pobreza de la experiencia' que deviene en "silencio del lenguaje", frente a este "avance del historicismo secular", dirá Forster, Benjamin opone "cierto tipo de experiencia poética", una lengua más pura que comunica con lo sagrado [243], agregaría con una experiencia de totalidad, con una experiencia superior.

De esta manera "restituye al lenguaje" de la deriva del tiempo histórico.[244] Por ello Benjamin es un disidente de su época, una época que ha olvidado la vinculación del lenguaje con lo divino, lo ha degradado[245], en este sentido es importante la labor del comentarista, del crítico, del traductor que analiza la lengua profana pero para la 'anamnesis', la recordación [246], así Benjamin no busca quedarse en una contemplación estática sino que

> "…Lo teológico es siempre en Benjamin un modo privilegiado de acceso, una de las rutas que le permite comprender de otra manera una época, la suya, profundamente atravesada por la secularización…"[247]

Y en este comprender abre las puertas a un nuevo espacio, un 'entre nuevo' en los pliegues del lenguaje profanado.[248]

Otro intérprete que destaca el elemento teológico, el mesianismo como elemento fundamental para entender el pensamiento benjaminiano es Terry Eagleton, pero lo que rescata de la tradición judía también es lo más revolucionario para esta tradición en cuanto a que su *"…misticismo implica una lectura «revolucionaria» de las Escrituras, escandalosa en su casi ilimitada libertad exegética…"*[249]. Del mismo modo los textos literarios deben profanarse, expandir su polivalencia más allá de la intención del autor, agrega Eagleton que lo que Benjamin realiza con el lenguaje

[243] Ibid., p. 102.
[244] Ibid., p. 135.
[245] "…Desde esta perspectiva, para Benjamin, el "lenguaje escrito, reino de las significaciones, sobre el que pesa toda la tristeza del hombre exiliado", todavía posee como pequeños fragmentos el peso primigenio de la correspondencia…" [ibid., p. 137.]
[246] "…es posible, a través del análisis de la palabra profana, recordar su dimensión nominadora original, y con eso reconducirla, en cuanto idea, al orden del Nombre". La anamnesis, vieja figura de la filosofía platónica que permitía el contacto con el origen arquetípico, es retomada por Benjamin como categoría central en su teoría del lenguaje en la medida en que le permite integrar en un mismo plano sus reflexiones sobre la lengua adánica, el sentido disgregador de la caída, del exilio, la idea de una historia cuyo hilo secreto no es la continuidad sino la ruptura mesiánica y la auscultación del presente como un modo concreto de recuperar ciertas imágenes perdidas que impregnan con un dejo de indudable nostalgia su pensamiento…" [ibid., pp. 137-138.]
[247] Ibid., p. 139.
[248] "…El traductor, el que verdaderamente posee el genio de ese oficio mágico (al que los sabios del Talmud le conferían una responsabilidad de primer orden, en tanto guardianes de las palabras divinas), construye un nuevo espacio, traza otro diagrama, donde chispazos de ese primitivo nombrar se manifiestan entre los intersticios abiertos por la traslación de un idioma a otro…[ibid., p. 65.]
[249] T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 178.

luego lo hará con los objetos culturales.[250] También Adorno mantenía la idea de la deuda del berlinés con la teológica

> "…Para él, la Filosofía consistía esencialmente en comentario y crítica, y al lenguaje, como cristalización del «nombre», le adscribía un derecho mayor que el de ser portador del significado y hasta de la expresión… Traspuso la idea del texto sagrado a una Ilustración a la que la mística judía se disponía a cambiar, tras las huellas de Scholem…"[251]

De este modo la experiencia filosófica es experiencia con el lenguaje, transmutación de los lenguajes profanos a sagrados para encontrar en ellos el mismo germen del cambio.[252] Sea como fuere, ninguno de sus intérpretes niega la impronta teológica-mesiánico-mística en la postura benjaminiana del lenguaje, ni tampoco la importancia que éste tiene para su filosofía. Para el presente trabajo destaco cómo Benjamin se aleja de las tradiciones lingüísticas contemporáneas cuando se acerca a la teología (se distancia del pensamiento moderno-ilustrado) y cuando sacraliza los textos profanos (destruye la misma Ilustración con el fin de construir un 'nuevo espacio').

Ahora bien, el sentido benjaminiano de la traducción implica que se añade algo más, un nuevo 'conocimiento' formando un 'nuevo espacio'. Algo parecido acontece con el 'poeta', en su tesis doctoral *"El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán"* Benjamin entiende que el 'poeta' es 'creador de nombres' con lo cual se acerca al 'lenguaje adánico', al lenguaje conocedor. Esto hace que se reformule el concepto de conocimiento, de lo verdadero y de lo falso, en Aristóteles, y en toda la lógica clásica lo verdadero y lo falso sólo puede ser determinado en el juicio dado en el 'lenguaje de los hombres', por el contrario Benjamin asocia a este lenguaje y a al juicio con el pecado original.[253] Esto tiene profundas consecuencias en lo que es una

[250] "…que los objetos culturales no son revelaciones inmutables, sino proyectos que deben ser estratégicamente reconstruidos dentro de las cambiantes condiciones históricas; que los textos literarios deben profanarse, fundirse, leerse a contrapelo para así reinscribirlos dentro de nuevas prácticas sociales; que la tiranía de las Escrituras es para el lector revolucionario la diseminación de la polivalencia: todo esto hace referencia a los intereses tanto místicos como materiales de Benjamin. Para Benjamin todos los textos son sagrados porque son autónomos; no son autónomos respecto a la historia, pero, como en el caso de la Biblia, respecto a la intención del autor («la verdad», escribe, «es la muerte de la intención») y así lo son respecto a una única interpretación exhaustiva…" [ibid., pp. 179-180.]

[251] T. Adorno, 'Caracterización de Walter Benjamin (1950)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 18.

[252] Ibid., pp. 18-19.

[253] W. Benjamin, 'Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 157.

teoría del conocimiento ya que el mismo no se puede sustentar en un leguaje degradado.

De este modo, con el pecado original el hombre abandona la proximidad de la comunicación con lo concreto (algo que luego intentará rescatar pero ya sin la tutela teológica[254]), se resigna a lo abstracto cuya inmediatez lo constituye el juicio, la consecuencia es que el llamado conocimiento abstracto se basa en un lenguaje que no tiene conexión con el conocimiento. Y aquí entra en juego el '*trauerspiel'*, ya que con la aparición de *'el lenguaje de los hombres'* la naturaleza se lamenta, precisamente por ese lenguaje que la deja definitivamente muda, entristecida "…*la tristeza de la naturaleza la hace enmudecer…"*[255]. Así el *trauerspiel* es un claro ejemplo de que la comunicación ha abandonado lo concreto, aunque también está en la vida y en el lenguaje la posibilidad de *'die Erlösung'*.[256]

En cualquier caso en Benjamin hay una proximidad del 'lenguaje artístico' al *'lenguaje en cuanto tal'*. Así lo que antes era central en su pensamiento, el espíritu, en particular el espíritu juvenil como referente obligado para la comprensión y construcción de la vida y del mundo, ahora se metamorfosea en las 'ideas', las cuales necesariamente se encuentran en la producción escrita, principalmente en la labor artística. Por ello resulta importante su reflexión sobre el lenguaje, reflexión que nunca abandonará. Se define así el crítico como escritor y uno de sus desafíos consiste en cómo lograr que su obra sea eterna a la manera de cómo lo hace el poeta. Entiendo que las consideraciones anteriores ya ofrecen una guía para ello.

Los planteos sobre el lenguaje no los abandonará incluso después de *"Las afinidades electivas de Goethe"* como en *"Presentación de la revista Angelus novus"* (redactada entre 1921 y 1922) o en *"La tarea del traductor"* (escrito en 1923, pensado en 1920).

En *"Presentación de la revista Angelus novus"*, pensada en 1920[257], Benjamin destaca que la revista se basa en la "forma", fruto de la reflexión sobre la propia

[254] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 31.
[255] W. Benjamin, 'Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 160.
[256] Ibid., pp. 160-161.
[257] "…Según Witte la elección de los colaboradores (de la revista Scholem, Ernst Bloch, Florens Christian Rang, posteriormente se pediría a Erich Unger, Ferdinand Cohrs, Ernst Lewy y S. J. Agnon) expresa la tendencia de un círculo reducido a la filosofía y a la religiosidad esotérica. [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 56.] Benjamín tenía conciencia de que este programa implicaba un círculo muy reducido del público lector. Pero esta revista no pasó de ser un proyecto…" [ibid., pp. 56-57.]

esencia de una revista, entendiendo que una revista es la manifestación vital de un talente espiritual determinado de una época. [258] Por ello esta idea de revista se opondrá al periódico y a la legitimidad del público, de este modo distingue entre lo "verdaderamente actual" y "lo nuevo", esto último explotado por los periódicos.[259] En la revista Benjamin intenta aplicar su concepto de crítica frente a lo que plantean las páginas culturales y a la parodia del expresionismo literario, para él la "crítica grande" tiene que dar razón de la verdad de las obras *"...no tiene en absoluto que instruir a través de la exposición histórica, ni que formar con comparaciones, sino que está obligada a conocer sumergiéndose..."*[260] con ello construye algo nuevo.

Benjamin piensa que con el cambio de siglo se inició una época decisiva y peligrosa para la poesía alemana. Y dentro de ese enjuiciamiento entra la escuela de George[261], por ello Benjamin en su prosa presenta autores apenas conocidos en el plano literario, afines a sus posiciones frente al lenguaje.[262] Así, ante la crisis de la literatura alemana, también es importante impulsar la traducción, pero no entendida como transmisión de modelos *"...sino como escuela severa e insustituible para el desarrollo de la lengua..."*[263] Lo mismo tendrá en cuenta la universalidad filosófica, ya que el tratamiento filosófico *"...confiere significado universal a todo objeto científico o práctico…"*[264] Esta reflexión filosófica será sensible a la verdadera actualidad. Su mismo trabajo de director de la revista lo entiende como filosófico, aunque consciente de lo efímero (a diferencia de Kant)

> "...dado que éste es el precio que tiene que pagar por su búsqueda de la verdadera actualidad... El nombre de la revista significa que busca aquella única actualidad que puede ser, al tiempo, verdadera…"[265]

Ahora bien ¿a quienes debe prestar atención esta revista? Será a aquellos escritores que expongan *"...la miseria con la mayor objetividad, frialdad y*

[258] W. Benjamin, 'Presentación de la Revista *Angelus Novus*', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 245.
[259] Ibid., p. 246.
[260] Ibid.
[261] Ibid., p. 247.
[262] "...Era esto lo que, de forma independiente respecto de los eventuales contenidos de las contribuciones, reunía en su espíritu a hombres como Agnon, Florens Christian Rang, Ernst Lewy y yo mismo. Lewy se sentía muy atraído por las ideas de Benjamin acerca del lenguaje, si bien estas iban mucho más lejos que las suyas..." [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 170-171.]
[263] W. Benjamin, 'Presentación de la Revista *Angelus Novus*', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 247.
[264] Ibid., p. 248.
[265] Ibid., p. 250.

discreción…"[266] También en *"La tarea del traductor"* comienza afirmando que en la consideración de una obra de arte hay que dejar de lado al 'receptor', sólo se debe tener en cuenta al ser humano en cuanto tal[267], por eso mismo la traducción no debe estar al servicio del lector. Para Benjamin la traducción es una forma *"...Para entenderla así, hay que volver al original, cuya traducibilidad siempre contiene la propia ley de la traducción..."*[268] De este modo *"...si la traducción es una forma, la traducibilidad en cuanto tal ha de ser esencial en ciertas obras…"*[269] A esa conexión entre traducción y original se denomina "natural" o "conexión de la vida".[270] La traducción que es posterior al original es supervivencia de éste, forma parte de su vida. Ahora bien el concepto de vida se le atribuye a todo de lo que tiene historia, no lo que tiene naturaleza.[271]

Para Benjamin la traducción sería imposible si su esencia es buscar una mera semejanza con el original[272] porque éste cambia en su supervivencia, lo que en una época fue habitual en otra puede caer en lo arcaico[273], pero también puede darse lo inverso, lo que era arcaico adquirir un nuevo significado a la luz del presente.[274] Por ello hay que buscar en la vida del lenguaje y no en la subjetividad propia de los lectores lo esencial de los cambios a que se somete su sentido.[275]

En esta idea de traducción están supuestos los postulados expresados en "*El lenguaje en general y el lenguaje de los hombres"*, en especial la estrecha relación entre las lenguas.[276] Es decir que la traducción se basa en la teoría del parentesco

[266] Ibid., p. 249.
[267] "...Pues ningún poema existe en razón del lector, ni ningún cuadro por el espectador, ninguna sinfonía por su oyente..." [W. Benjamin, 'Prólogo: La tarea del traductor. A Charles Baudelaire "Tableaux Parisiens". ', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 8.]
[268] Ibid., pp. 9-10.
[269] Ibid., p. 10.
[270] Ibid., pp. 10-11.
[271] Ibid., p. 11.
[272] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 221.Buck-Morss, Origen de la dialéctica negativa, 2011, pág. 221.
[273] "...Las palabras escritas nunca terminan su maduración..." [W. Benjamin, 'Prólogo: La tarea del traductor. A Charles Baudelaire "Tableaux Parisiens". ', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 13.]
[274] "...la misma novedad y modernidad del presente podía ser obligada a liberar súbitamente su significación al ser vista como arcaica..." [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 145.]
[275] W. Benjamin, 'Prólogo: La tarea del traductor. A Charles Baudelaire "Tableaux Parisiens". ', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 13.
[276] "...Tal relación... que consiste en que las lenguas no son extrañas las unas a las otras, sino que ya a priori y con una completa independencia de los contactos históricos concretos, están emparentadas por aquello que pretenden decirnos..." [ibid., p. 12.]

entre las lenguas, este es suprahistórico[277], es el lenguaje puro oculto en las lenguas.[278] En el lenguaje puro nada se expresa y a nada se refiere, es la palabra creativa e inexpresiva a que todas las lenguas se refieren.[279]

Así para Benjamin la traducción es un modo provisional y temporal de enfrentarse a la extrañeza de las lenguas.[280] En el original radica eso que en la traducción es más que comunicación[281], así el lenguaje de la traducción alude a un lenguaje superior ajeno a su propio contenido.[282] Por todo esto Benjamin está en contra de las traducciones habituales que privilegian la fidelidad y la libertad en busca de la 'mera reproducción del sentido'[283]. Por el contrario para Benjamin la fidelidad en la traducción de una palabra no reproduce nunca plenamente el sentido que tenía esa palabra en el original[284], es más la literalidad arruina el sentido.[285] Por eso el traductor debe prescindir del deseo de comunicar, es decir del sentido.[286] En esta dirección resulta interesante el análisis de Forster sobre la idea de una "traducción verdaderamente original" coincidente con un modo de traducción expuesto por Goethe[287], el resultado será un nuevo texto de una "interlinealidad absoluta", un "tercer texto" ubicado entre el original y la traducción[288]; así se produce una "interpretación activa"[289] que hace que el "comentario exegético sea potencialmente infinito".[290] Pero a su vez en esta tarea está implícita la vuelta a la unidad perdida, en

[277] Ibid., p. 13.
[278] Ibid., p. 14.
[279] ibid., p. 20.
[280] Ibid., p. 15.
[281] Ibid.
[282] Ibid.
[283] ibid., p. 18.
[284] "...Pues, de acuerdo a su significado literario en lo que hace al original, el sentido por cierto no se agota en lo que el autor quiso decir, sino que obtiene su significado literario por el modo en el cual lo que se quiso decir está enlazado con el modo concreto de decirlo mediante una palabra y no con otra. Se suele expresar esto con la fórmula de que las palabras... tienen un tono sentimental que las distingue..." [ibid.]
[285] Ibid., pp. 18-19.
[286] Ibid., p. 19.
[287] "…Goethe que señala tres momentos en la traducción… El primer modo nos familiariza con la cultura del autor traducido y lo hace en virtud de una transferencia "a nuestro propio sentido"… El segundo modo consiste en impregnar completamente la traducción del sentido de la lengua y la cultura nacional… Pero hay un tercer modo, el verdaderamente original, el más alto y acabado, que se propone la identidad perfecta entre el texto-fuente y el de la traducción. Esta identificación significa que el nuevo texto no existe "a cambio de otro sino en su lugar"…"[R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 72]
[288] Ibid.
[289] Ibid., pp. 72-73.
[290] Ibid., p. 73.

la “potencia nominadora de la palabra”.[291] En este sentido dirá Forster, algo que Benjamin también lo dice del crítico respecto del poeta que el traductor da un paso más que el escritor, ‘reilumina el lenguaje’.[292] Así el traductor se dirige a la lengua, el escritor a determinados nexos lingüísticos de su contenido, el traductor no está en el interior de la lengua sino fuera de ella invoca al original, en cambio el escritor se encuentra en la lengua; por último la intención del traductor es última e ideal, en cambio la del escritor es ingenua, primera y sensible.[293] Sin embargo se necesitan el uno del otro al ser convocados por una fuerza mayor: el lenguaje.

Indudablemente tal como Benjamin concibe al *‘Sprache’* sus reflexiones tendrán consecuencias sobre el ‘tiempo’ y la ‘historia’, éstas como el lenguaje serán intervenidas por la ‘teología’ redefiniendo la ‘historia’, ‘el devenir histórico’ y la ‘realidad histórica’, hasta llegar a proponer la intervención del mismo pasado. De este modo la ‘experiencia crítica’ excede el marco puramente literario y al tener contacto con una ‘experiencia superior’ (posibilitándola) practica una filosofía que se ubica entre el peligro y la salvación, y que rompe necesariamente la lógica moderna formadora de nichos teóricos fijos e inconmensurables, como plantea la especialización moderna.

Ya en 1916, en el mismo año que redacta *“El significado del lenguaje en…”* y *“Sobre el lenguaje en cuanto tal…”*, Benjamin compone “*Trauerspiel y Tragedia”* en él presenta al ‘tiempo’ de la mano de la ‘teología’, distinguiendo el ‘tiempo mecánico’ del ‘tiempo mesiánico’, esto en sintonía con la diferencia establecida entre ‘el lenguaje de los hombres’ y ‘el lenguaje en cuanto tal’, es más habrá una estrecha relación, por un lado, entre el ‘lenguaje de los hombres’ y el ‘tiempo mecánico’, y por otro lado, entre el ‘lenguaje en cuanto tal’ y el ‘tiempo mesiánico’. Puedo decir que ‘el lenguaje de los hombres’ es sinónimo del abandono del paraíso y el comienzo de la

[291] “…Como observa Gershom Scholem, "El Tikún, camino que lleva al fin de las cosas, es también el camino que lleva al comienzo": ello implica la "restauración del orden ideal", esto es, "la restauración, la reintegración de todo lo original". El advenimiento del Mesías es el cumplimiento del Tikún, la redención en cuanto "retorno de todas las cosas a su contacto original con Dios". El "mundo del Tikún" (Olam- Ha-Tikkoun) es, por tanto, el mundo utópico de la reforma mesiánica, de la supresión de toda mácula, de la desaparición del mal, y desde la óptica del lenguaje, la vuelta a la unidad perdida, la recuperación de la potencia nominadora de las palabras."…” [ibid., p. 75.]

[292] “…El traductor… él debe aprender a preguntarle al texto lo que se le escapa al propio autor, lo que no supo que formuló. De este modo elabora un nuevo mapa y trastoca el paisaje de la escritura…” [ibid., p. 79.] “…Hay una actitud restitutiva en todo acto de traducción, la huella de un deseo redentor…” [ibid., p. 81.]

[293] W. Benjamin, 'Prólogo: La tarea del traductor. A Charles Baudelaire "Tableaux Parisiens". ', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 16-17.

historia entendida 'mecánicamente', en cambio, 'el tiempo mesiánico' es análogo al retorno del 'lenguaje en cuanto tal', ya que en este tiempo no se podría dar otra forma lingüística. En el primero sólo hay 'peligro', en cambio el otro está cargado de 'salvación'. Esto no quiere decir que sean dos tiempos contrapuestos y paralelos, pertenecientes a dos mundos distintos sino, como sucede con el 'lenguaje', en el 'tiempo mecánico' está la puerta de acceso al 'tiempo mesiánico'.

Al profundizar sobre el 'tiempo mecánico' puedo afirmar que es el 'tiempo' de una 'forma vacía' que ningún acontecimiento empírico tiene una relación necesaria con la situación temporal que sucede y que el tiempo es solo 'forma sin consumar' "…*Pues en efecto, no hay que pensar que el tiempo no sea sino la medida en que se mide la duración que tiene cualquier cambio mecánico…"*[294]*.* Por el contrario, el 'tiempo de la historia' ('tiempo mesiánico') no puede ser captado ni es recogido por ningún acontecimiento empírico concreto. [295]

Por otro lado, Benjamin realizará otra distinción fuera del 'tiempo mesiánico', 'el tiempo del *trauerspiel'* y 'el tiempo trágico', éste será el de la 'consumación individual', así "…*En la tragedia antigua, el héroe muere porque en el tiempo consumado no hay nadie que sea capaz de vivir. El héroe muere de inmortalidad…"*[296]*,* en cambio la 'muerte' en el '*Trauerspiel'* no es un final sin certeza en la vida superior. Por lo que el tiempo del '*Trauerspiel'* no está consumado: *"Sus acontecimientos son tan sólo como meros esquemas alegóricos, reflejos metafóricos de lo que es otra obra. Una a la cual la muerte nos impulsa... Los muertos se convierten en fantasmas..."*[297]*.*

En el '*Trauerspiel'* el tiempo tampoco es mesiánico a pesar de que en él hay redención del lenguaje alcanzado en la música, así lo expresa en *"El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la Tragedia".* En oposición, al 'tiempo de la tragedia' y al 'tiempo del trauerspiel', el 'tiempo mesiánico' es el que está divinamente consumado. Entiendo que en estas distinciones Benjamin no abandona la perspectiva teológica, como no lo hará a lo largo de toda su obra, baste mencionar

[294] W. Benjamin, '*Treuerspiel* y Tragedia', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 138.
[295] "…Ese perfecto acontecimiento desde el punto de vista de la historia es sin duda más bien algo que se halla empíricamente indeterminado, es decir, una idea. Y esta idea del tiempo consumado es justamente aquello que en la Biblia, en cuanto idea histórica dominante en ella, es el tiempo mesiánico. Así, en todo caso, la idea del tiempo histórico consumado se encuentra pensada al mismo tiempo como la idea de un tiempo individual…" [ibid.]
[296] Ibid.
[297] Ibid., p. 140.

su último escrito sobre las tesis *"Sobre el concepto de Historia"* (1940) en el que aborda principalmente la crítica al tiempo lineal y progresivo (tiempo mecánico), proponiendo el '*jetzseit'* (tiempo ahora) pleno (tiempo mesiánico) como alternativa, como salvación, dando con ello una revolucionaria forma de comprensión e investigación histórica que se tiñe de intenciones políticas, hay que mencionar que en este periodo de producción se consuma la unión entre 'mesianismo' y 'marxismo'. De este modo, a partir de estas ideas, del '*Sprache'* y del '*Zeit'* vinculadas a la 'teología', puede Benjamin 'interpretar' la 'historia' y el 'presente', e inclusive pensar formas de 'intervención histórica'. Esto lo realiza en "*Hacia una crítica de la violencia"* (publicado en agosto de 1921) en ella entiende la 'historia' como 'culpa', 'perfecta culpabilidad' y esto en conexión con el 'lenguaje de los hombres', con el 'tiempo mecánico', con la 'culpa natural'. Ahora bien todo esto entra en el terreno de lo Benjamin llama lo 'mítico'.

El 'contexto histórico' de producción de este texto es el de la 'pobreza de la experiencia', concepto benjaminiano que sirve para ilustrar su interpretación de las 'experiencias' que comienzan a vivir los hombres a principios del S. XX con el desarrollo de la 'sociedad burguesa', producto de un capitalismo ya consolidado. Otro contexto es el 'político', debo recordar el profundo impacto que le produjo la 'Gran Guerra', guerra a la que siempre se opuso, guerra que le afectó personalmente con la muerte de su amigo el poeta Fritz Heinle, guerra que lo obligó a huir a Suiza. A las consecuencias dejadas por la guerra agrego las esperanzas que venían del Este con la 'Revolución Rusa' que trajo consigo un aire renovado de ilusión que se vendría a oponer a la explotación del hombre en Occidente, esperanzas que prontamente se diluyeron[298]. Por último "*Para una crítica de la violencia"* está redactada en el régimen político e histórico alemán posterior a la 'Gran Guerra' ('República de Weimar') el cual le sirve para analizar 'ejemplarmente' al 'Estado de derecho', en este contexto Benjamin entiende que la 'violencia' en general es 'consustancial' al 'Estado normativo moderno', desde su propia constitución hasta su ordenamiento (puedo agregar consustancial al tiempo mecánico y al lenguaje de los hombres). Así aquellas viejas utopías gestadas en la época Ilustrada, sobre la base de promesas sustentadas por el imperio de la razón -avaladas por un Estado y por un determinado grupo social-, fueron y son

[298] G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), pp. 131-132.

'consumidas' por la 'violencia' que ese mismo Estado y grupo social utiliza para su propio beneficio.

De esta manera existe una 'disociación' entre derecho y justicia de modo que *"…el ordenamiento jurídico solo en el mundo del mito encontraría su fundamento…"*[299] En esta 'disociación', reflejada en la polaridad entre 'mito' y 'conciliación', se diluye 'todo el mundo medio humano', por ello dirá Adorno que la filosofía de Benjamin es inhumana.[300] Por lo tanto en esta oposición entre lo 'mítico' y lo 'mesiánico'

> "…Constitución política, derecho, historia, conceptos que comúnmente se conciben como sometidos a un proceso de racionalización progresiva, son conceptos que Benjamín rechaza sin distinción en el dominio de la "simple vida"…"[301]

Es decir que son conceptos que se encuentran dentro del dominio de lo 'mítico', de la 'violencia mítica', según Scholem para Benjamin sólo el 'mito' podía representar "el mundo"[302]. En esta consideración no puedo dejar de lado la dimensión 'teológica' que sirve para enfrentar la 'violencia mítica' a la 'violencia divina', decidiéndose el berlinés por la segunda, ella será una 'violencia pura' y no un 'medio' para facilitar los fines del Estado. Así encuentra en la 'violencia divina' la contracara de la 'violencia mítica', al igual que Dios se contrapone a la totalidad de los mitos

> "…Si la violencia mítica instaura derecho, la violencia divina lo aniquila; si aquélla pone límites, ésta destruye ilimitadamente; si la violencia mítica inculpa y expía al mismo tiempo, la divina redime; si aquélla amenaza, ésta golpea; si aquélla es letal de manera sangrienta, ésta viene a serlo de forma incruenta…"[303]

---

[299] Ibíd., pág. 70.

[300] "…en primer término la Crítica de la violencia, en la que tan poderosamente se manifiesta la polaridad entre mito y conciliación. En la disociación entre lo carente de figura y de objeto aquí, y lo privado de todo orden natural, la justicia, allá, en Benjamin se diluye todo lo que normalmente forma el mundo medio de lo humano, como dinamismo, evolución, libertad. Debido a tal disociación, la filosofía de Benjamin es de hecho inhumana: el hombre es más bien su lugar y su escenario que algo que es a partir de sí mismo y para sí mismo. El rehuir este aspecto define sin duda la dificultad más íntima de los textos de Benjamin…" [T. Adorno, 'Introducción a los *Escritos* de Benjamin (1955)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 46.]

[301] "…De suerte que para él, el mito se convierte en la cifra secreta de la negación total del mundo tal como es y en el fundamento del exigencia de su aniquilación, profundamente emparentada en esto con la determinación lukacsiana de la modernidad entendida como la "época de la perfecta culpabilidad"…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 63.]

[302] "…Decía que él mismo no sabía aún cuál podía ser la finalidad de la filosofía, dado que el «sentido del mundo» no era preciso buscarlo, puesto que ya venía definido por el mito. El mito sería el todo; el resto, incluidas filosofía y matemáticas, no sería sino oscurecimiento, una apariencia originada por el propio mito…" [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 69.]

[303] W. Benjamin, 'Hacia la crítica de la violencia', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 202.

Para Benjamin la 'violencia divina' no se manifiesta solamente en las tradiciones religiosas, también opera en la 'vida actual', en esos momentos de consumación incruenta, fulminante y redentora. Por ello puedo relacionar la propuesta benjaminiana con lo afirmado en las tesis *"Sobre concepto de historia"* ya que ellas no descartan a los 'derrotados de la historia', como la 'violencia divina' no lo hace con aquellos a los que la violencia mítica dejó atrás, sus 'mandamientos' no ofrecen criterio de juicio sino 'pautas de conductas' para la comunidad o las personas que en solitario tienen que arreglárselas con Dios. Por el contrario la 'historia' del 'estado de derecho' la puedo entender como la 'historia del imperio de la violencia y de la injusticia para los más desposeídos', con ello el 'Estado con el derecho' se asegura su permanencia en beneficio de los más poderosos. Esta historia que el mismo Estado Moderno entiende como progreso, y Benjamin como repetición mítica, aparece a los ojos de lo divino como una 'historia devenida en terror'. Así la alianza violencia-derecho-Estado es alianza para el terror del hombre. En esta dialéctica la 'violencia pura' será destructora de lo 'mítico', ella tabién puede hacerse presente en la historia bajo una 'forma no violenta' ('medio puro de la política') en la 'huelga general proletaria'.[304] Esta 'huelga' hay que distinguirla de la 'huelga general política' que se encuentra en el dominio mítico tal como lo fue la revolución de 1918-1919.[305]

Otro elemento clave para el entendimiento del texto lo constituye el enfrentamiento entre 'lenguaje' y 'violencia'. Como dice Eduardo Subirats[306], para Benjamin existe la 'esfera del lenguaje', 'acuerdo' humano carente de toda violencia, esfera capaz de llegar a un verdadero entendimiento. De este modo Benjamin propone alternativas a los abordajes míticos, precisamente para no caer en los mitos, en la repetición. En esas alternativas, en la 'violencia pura', el 'lenguaje' y la 'descontextualización' también destaco su postura descentrada y disidente.

Para comprender la función amenazante de la violencia como 'mantenedora del derecho' Benjamin apela al 'destino, concepto extraído del análisis del 'mito'.[307] Así

[304] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 62-63.
[305] Ibid., p. 62.
[306] E. Subirats, 'Introducción', *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, (Madrid: Taurus, 1998), p. 16.
[307] "…La modernidad es «repetición constante de lo mismo en lo nuevo», ese es su destino mítico y está siempre fundado en la violencia. La violencia sostiene al derecho en cualquier momento de la historia y está destinado a perecer dejando su puesto a una nueva fuerza que a su vez determina nuevamente una situación de derecho que utiliza igualmente la violencia como medio para la consecución de sus objetivos. El análisis de Benjamin viene a mostrar, en pocas palabras, que el enemigo es siempre el mismo en uno u otro momento: la dominación del destino mítico. Cadena

el derecho positivo se entiende como la expresión y mantenimiento de un 'orden de destino'. En el 'orden mítico' el destino era algo a lo que el héroe no podía escapar y su incumplimiento implicaba una sanción. Al revelarse el 'ordenamiento jurídico como ordenamiento de destino' cualquier oposición se dirigirá a atacar solamente a leyes independientes, pero este ataque resultará impotente ya que nunca pondrá en peligro el ordenamiento del destino, sólo adquirirá relevancia la crítica cuando se ataque a todo el ordenamiento jurídico. Así dice, nuestro pensador, que la ley se nos revela amenazante al igual que el destino, lo que castiga tanto a la manifestación de los dioses como al Estado Normativo es ir contra el destino que es lo mismo que ir contra el poder.

A partir de toda esta interpretación del mundo del destino, del mundo mítico, de la repetición que sólo crea injusticias, Benjamin propone luchar por el fin de ese mundo natural tal cual proponía con la 'violencia divina', esto lo expresa en su "*Fragmento teológico Político"* (redactado para Adorno en 1937 y para Scholem y Tiedemann en 1920-1921). En este escrito plantea una desproporción entre lo 'histórico' y lo 'mesiánico' *"…por eso nada histórico puede pretender relacionarse por sí mismo con lo mesiánico…"*[308] El Reino de Dios para el acontecer histórico será su final, no su meta. La '*dynamis'* de lo profano ha de buscar la felicidad de la humanidad en libertad, pero ella no es una vía al reino mesiánico sino solo un acercamiento silencioso

> "…Pues en la felicidad, todo lo terreno se dirige a su propio ocaso, que sólo en la felicidad puede encontrar, mientras que, por supuesto, la intensidad mesiánica inmediata, la perteneciente al corazón, del ser humano individual interno, pasa por la desdicha, por el sufrimiento…"[309]

El estudio de la relación entre lo 'profano' y lo 'mesiánico' será parte de la filosofía de la historia, lo cual da lugar a una concepción mesiánica de la historia. Lo profano, su

ininterrumpida de estados de derecho que se suceden y sobreponen uno tras otro institucionalizando violencia: repetición continua de lo nuevo en lo mismo… La noción de mito que Benjamin utiliza como instrumento crítico muestra que el blanco de sus ataques es la idea misma de «representación» que, siendo ideológica es, sin embargo, naturalizada, pasa por ser real. Esta crítica se hace muy clara al aplicarla a la teoría del conocimiento de Kant: lo que es mera representación adquiere estatuto de verdad…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), pp. 48-49.]

[308] W. Benjamin, '<Fragmento teológico-político>', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 206.

[309] Ibid., p. 207.

felicidad, conduce a lo mundano eternamente efímero y hacia ella se dirige la política mundial, su método lo llama Benjamin 'nihilismo'. [310]

Para Benjamin los conceptos de 'destino' y 'carácter' pertenecen a la esfera mítica y para comprenderlos es necesario sacarlos de sus contextos, del contexto ético al 'carácter' y del religioso al 'destino', el 'ámbito' donde el destino es culpa y desdicha es el del derecho. Con todo esto Benjamin destruye, para la *'Erlösung'*, el espacio del mundo mítico construyendo otro en sus mismos pliegues.

Hasta aquí he desarrollado algunos conceptos devenidos del pensamiento benjaminiano de este periodo en profunda conexión con su acercamiento a la teología. Estos conceptos son importantes no sólo porque permiten profundizar el sentido teológico de su pensamiento, sino también porque se mantendrán en su posterior trabajo, aunque en algunos casos aparecerán disfrazados. Sin ir mas lejos estas ideas emergerán en varias de sus críticas más importantes, como también en posteriores como en *"Las Afinidades electivas de Goethe"* o en trabajos teóricos como en el *"Trauerspielbuch".* Así si antes de 1914 resultaba revolucionario el lugar de su propuesta contra la experiencia ilustrada-burguesa y su lógica inmanente, si antes su actitud lo ubicaba en el no-lugar de la filosofía tradicional al utilizar las herramientas ficcionales para cambiar la realidad, actitud imitable por los jóvenes excluidos de la lógica burguesa, si antes su fin siempre fue la 'praxis política juvenil'; ahora, al abandonar este fin y ya no sentirse parte ni líder de un determinado grupo, la nueva subjetividad que representa Benjamin sería la del teórico que sigue bebiendo de las aguas de la ficción, pero ésta que en otrora era una herramienta se transforma ahora en el fin, porque su tratamiento crítico establece un nuevo ámbito fuera del mito. El teórico será el crítico, teórico en el sentido de que este sujeto se mantendría en la búsqueda de la verdad pero al trabajar con el material dado por la ficción se transforma en crítico. De este modo la verdad no tendrá que ver con representar la realidad (concepción Aristotélica, cientificista, positivista, etc.), ni con construir un modelo teórico que logre una comprensión metafísica de la realidad (Hegel, idealismos, etc.), tampoco con realizar alguna síntesis entre lo pensado y la realidad (Kant, etc.). Ahora bien si queda roto en Benjamin todo vínculo 'cómplice' con la realidad ¿se destruye todo vínculo con ella?

[310] Dice Lilla que en este escrito propone "…Luchar por el fin del mundo natural es, afirma Benjamin, «la tarea de la política del mundo, cuyo método podría ser llamado nihilismo»…" [M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), p. 90.]

El crítico, como afirmé, tendría como objetivo analizar textos literarios, su labor teórica consistiría en reactualizar la 'verdad' contenida en las obras, así de manera consciente se convierte en filósofo.[311] Y en esto se distanciaría del poeta que tiene algún contacto con la realidad, éste expresa una verdad no buscada a la luz del crítico, por eso esa verdad sería 'inintencional'.[312] De ese modo, a diferencia del joven, la praxis del crítico se quedaría en el 'ámbito teórico'. Esta convicción del teórico-crítico es construida teóricamente con el tiempo, aunque sea naturalmente aplicada por Benjamin en las obras. En ellas, como dice Yvars, intenta destruir el nexo de continuidad entre pasado y presente, atendiendo sólo a sus elementos internos.[313] En conclusión el camino tomado por Benjamin parecería el de 'la crítica y la poética[314], actividades entendidas 'comúnmente' como 'teóricas' y supuestamente antagónicas a las 'prácticas' aunque las determinen.

Sin embargo, no quiero dejar de recalcar que el camino trazado por *'die Sprache', 'die Zeit'* y *'die Geschichte'* demuestra que su búsqueda no es puramente teórica, el descubrimiento de la 'catástrofe' impone necesariamente una propuesta de 'salvación'. Y la salvación es no sólo teórica sino también práctica, al menos así queda demostrado con sus planteos que intentaban oponerse al 'mito' y a todo lo que este representa. Por esto no puedo afirmar que antes de 1914 Benjamin estuvo políticamente comprometido con la práctica y que después de esa fecha se dedica a la teoría. Obviamente se ha producido un cambio que por otro lado lo he explicitado, pero ese cambio producido después de 1914 no se desentiende de la práctica, ésta será otra, una práctica llevada en soledad, será la práctica crítica que con su acción,

[311] "La verdadera recensión" –lectura y crítica-… La fusión histórico-literaria del concepto artístico de crítica con el filosófico la ha calificado Schlegel programáticamente de filosofía de la filología, es decir, de una crítica centrada en la raíz de la lectura… […] reflejar el infinito en la realidad minúscula mismísima de la obra de arte…" [J. F. Yvars, 'Notas para una teoría de la crítica en Walter Benjamin', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. S. Edit. (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 240.]

[312] "…Describir los fenómenos como si tuvieran una vida propia, como si expresaran una verdad acerca de la cual su creador humano no fuese consciente, constituía un rasgo único de los escritos de Benjamin. Era una suerte de antropomorfismo, una expresión moderna de lo arcaico, que también aparecía en los escritos de Adorno. Pero en lugar de sustraer a la naturaleza de su otredad identificándola con el sujeto, este antropomorfismo tenía el efecto inverso de incrementar la no identidad, la extrañeza del objeto. Benjamin llamaba "aura" a esta extrañeza y constituía un tema místico en sus escritos…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 191.]

[313] "…La obra de arte, argumenta, posee su propia historia y por ello es tarea de la crítica colaborar activamente en la destrucción del nexo de continuidad entre pasado y presente para descubrir la verdad artística en la discontinuidad constitutiva de cada objeto singular…" [J. F. Yvars, 'Notas para una teoría de la crítica en Walter Benjamin', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. S. Edit. (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 243.]

[314] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 51.

'pragmáticamente', será disidente en sintonía con todo lo construido en la teoría. Por lo tanto cuando trata de crítica tratará también de filosofía.

Aunque debo decir que el dominio mítico también puede alcanzar a la literatura tal como acontece con *"Balzac"* (redactado entre 1916 y 1917) y con la gran novela francesa moderna en general, en dicha crítica asocia su éxito al método geométrico-analítico, método hermanado a la modernidad, a los grandes avances en la matemática y en la física. Sin embargo para Benjamin este método *"…no busca la profundidad individual (intuitiva) de los datos individuales, sino que los resuelve recorriendo un camino metódico en el que su resolubilidad es ya segura…"*[315], lo cual revela el desprecio benjaminiano por el método propio de las matemáticas y por la aplicación del mismo a la literatura, porque en lo analítico se pierde la riqueza de lo particular, algo que no acontece con *'das Gedichtete'* que adopta para cada poema una forma particular, por el contrario, el mundo construido con el criterio 'more geométrico' se vuelve poco profundo para develar contenidos de verdad. Frente a estos métodos abstractos aparecen análisis como el de *"Paul Scheerbart: "Lesabéndio"* (escrito entre 1917 y 1919) que reflexiona sobre la novela "*Lesabéndio"* que para Benjamin en oposición a lo producido por Balzac es el resultado de una vida espiritual de gran pureza y reflexión, dicha obra cumple una ley *"…que dice que la verdadera interpretación capta la superficie más exterior de las cosas, su más pura sensorialidad; pues la interpretación es en efecto superación del sentido…"*[316], es decir que frente al 'método analítico' presente en la obra de Balzac, Benjamin opone una interpretación que se conecta con las cosas mismas, con su materialidad[317], como enseñanza dejada por Scheerbart quién escribió un libro en este marco de objetividad estricta[318] alejado de toda abstracción.

En cuanto al contenido la obra Scheerbart describe un asteroide y la vida en él, pero los aspectos relevantes que expresan 'contenidos de verdad' son dos, uno habla del arte ligado al embellecimiento del astro, arte enlazado al aspecto material del astro como al arquitectónico, en la vida de este astro no existe el dolor hasta que interviene Lesabéndio con la idea de construir una torre, con esta intervención liga la

[315] W. Benjamin, 'Balzac', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 210.
[316] Benjamin, Paul Scheerbart: "Lesabéndio", *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), pp. 226-27.
[317] Ibid., p. 227.
[318] Ibid. P. 227. Sobre esto dirá Buck-Morss "…La afirmación de lo particular no es ni más ni menos que la negación de la identidad entre objeto y concepto…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 440.]

técnica al dolor (segundo aspecto). Las enseñanzas que dejan estos contenidos es que el arte que expresa el lenguaje material está unido a la felicidad y, por el contrario, la técnica sólo trae dolor.

En *"Stifter"* (redactado entre 1917 y 1918) Benjamin dirige su cuestionamiento contra la figura de un escritor (Adalbert Stifter) que si bien vivió con muchas dificultades su literatura tuvo una intención conservadora y a-política, con el rescate de la simplicidad Stifter escondía la actitud de una burguesía que se retiraba a la cotidianidad de la vida privada de la familia y se consolaba con ese amor a lo pequeño y a la no participación política. Así

> "…Stifter… no puede encontrar la redención que se da en el seno del lenguaje. Pues la de Stifter es un alma muda, falta del contacto con el mundo, con el lenguaje, del que surge el habla"…"[319]

Benjamin revela con este análisis la profunda conexión entre la actividad crítica y su teoría del lenguaje, de raigambre teológica expresada en *"El lenguaje en cuanto tal y el lenguaje de los hombres"*, pero también descubre la potencialidad que puede tener una obra literaria para la '*Erlösung'* aunque claro la obra de Stifter no expresaría esta potencialidad.

En *"Molière: "El enfermo imaginario""* (redactado en la segunda mitad de 1918) enseña que en la comedia la sustancia filosófica (ética en la tragedia y lógica en la comedia) es absoluta, depurada, por la profundidad del pensamiento, así la comedia persigue al pensamiento hasta que el pensar se vuelve carcajada. Al lado de la pureza intelectual de la comedia se encuentra lo *'ausdruckslos'* (sin expresión)[320] de la tragedia[321] que se puede relacionar con *'das Gedichtete'*. El conocimiento de lo *'ausdruckslos'* y de la 'pureza intelectual' conduce al lugar de la filosofía ya que tanto la comedia como la tragedia son formas de expresión lingüísticas relacionadas con el conocimiento como tal. Así la filosofía no es ni cómica ni trágica, pero sí la

[319] W. Benjamin, 'Stifter', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 218.

[320] Dice Yvars "…Benjamin toma de los hermanos Grimm la expresión "meditación sobre lo no expresivo para definir el espíritu filológico que alienta una nueva consideración crítica. Esa meditación exige crudamente la determinación estricta de cuanto dota de significado ese universo no expresivo que define lo artístico. Así la nueva lectura historiográfica sólo puede anclar en un punto firme: la evidencia de que esa obra de arte ha sido alguna vez historia. O bien para decirlo "al modo magistral" de Riegl, desentrañando en la obra de arte misma el proceso que conduce del objeto individual a sus funciones intelectuales… La nueva crítica sólo encuentra su lugar en el territorio de los límites, en los confines periféricos de la ciencia histórica, como Burdach y Warburg." [J. F. Yvars, 'Notas para una teoría de la crítica en Walter Benjamin', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. S. Edit. (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), pp. 241-242.]

[321] W. Benjamin, 'Molière: "El enfermo imaginario"', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 221.

comedia y la tragedia son filosóficas, con esto reafirma que estas manifestaciones artísticas, esta tradición del drama de la máscara expresada en lenguaje puede enunciar contenidos de verdad.

En *"Shakespeare: "Como gustéis""* (redactado en 1918) destaca la persona del autor que vivió en el Renacimiento cosa no menor ya que *"…Una de las mayores conquistas del Renacimiento en el terreno de la vida espiritual fue el descubrimiento de lo infinito…"*[322] categoría fundamental para pensar en el Romanticismo, por lo tanto lo que hizo Nicolás de Cusa en filosofía y Leonardo y Miguel Ángel en pintura, lo plasmó Shakespeare en su poesía, conquistó el infinito; por eso es un autor romántico, un poeta romántico, cuya expresión está *"contenida con la mayor pureza preferentemente en sus comedias"* [323] . Benjamin trabaja en *"Como gustéis"* la infinitud del romanticismo que al contrario de la del Renacimiento no tiene portador, así *"…los románticos no conocen nada que sea infinito, sino tan sólo lo infinito mismo. Y lo infinito es el universo, la común esencia a toda cosa…"*[324]. En este análisis Benjamin discute contra 'lo que se suele decir' afirmando que *"…Donde la infinitud se constituye en esencia del mundo la tarea de la poesía ya no es la figura…"*[325] porque el romántico no es el poeta que ve, lo que hace el Romanticismo, su arte poética, es disolver todos los fenómenos en lo infinito *"…en lo absolutamente libre y religioso…"*[326]

En *"Shaw: "La profesión de la Señora Warren"* Benjamin hace una asimilación entre Shaw, el autor, y *'Vivie'* (personaje hija de la Sra. Warren) en torno a la noción de 'culpa' y de 'expiación'. ´Vivie' no se puede desprender de la culpa del dinero como ningún hombre de la era capitalista, esa culpa no la puede expiar ni aún con el trabajo, aunque así lo quiera *Vivie*

> "…Estableceré mi oficina en el centro de Londres y trabajaré en hacer cálculos técnicos, estadísticas y presupuestos. Con lo que gane viviré y estudiaré leyes, sin perder de vista la Bolsa. Si he venido aquí no ha sido para divertirme, como mi madre se figura, sino para estudiar obras de legislación. No me gustan las vacaciones…"[327]

[322] W. Benjamin, 'Shakespeare: "como gustéis"', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 218.
[323] Ibid., p. 219.
[324] Ibid.
[325] Ibid.
[326] Ibid.
[327] Shaw, La profesión de la señora Warren. p. 3.

Cosa que realiza al final cuando cree que con su trabajo y con la condena realizada a su madre logra expiar todo aquello que recibió fruto de la profesión de la Sra. Warren. Dice Benjamin

> "…Todo dinero es sucio, y más tarde o más temprano va a parar a un burdel o a una fábrica química y vuelve a salir de nuevo: la culpa del dinero es la figura de la culpa eterna con que cargan los hombres…"[328]

Pero Benjamin agrega algo más con lo que une la actitud fallida del personaje con el vegetarianismo declarado de Shaw diciendo *"…Expiación que no se halla en el trabajo, al igual que la expiación del asesinato de animales no se encuentra en el vegetarianismo…"*[329] Estas actitudes expresan un falso ascetismo que Benjamin define en su presente como 'higiene' que sustituye la purificación por mantenerse puro. La purificación es interior y en el mundo moderno ha quedado atrofiada, en cambio el mantenerse puro es exterior. En el fondo la condena de '*Vivie'* a su madre es porque la cree moralmente mala, pero quizá dice Benjamin el mensaje de Shaw es que ellas no son moralmente malas porque ninguna profesión lo es *"…Nadie puede verse condenado sólo sobre la base de su rango en la sociedad capitalista; y cada profesión ya constituye y es un rango en ella…*"[330] La culpa es producto de la sociedad capitalista, una culpa imposible de expiar si no se purifica desde ella misma, el ser moralmente bueno o el tener un trabajo honrado no expía esa culpa. En el fondo no hay diferencia entre la persona marginal (prostituta) o marginada (Sra. Warren, por parte de su hija) con las personas honradas, personas que habitan en la era capitalista, como tampoco cabe a ellas la expiación.

En 1919 escribe *"André Gide: "La puerta estrecha""*, aquí Benjamin realiza una crítica hacia la postura del escritor que intenta juzgar la 'culpa' y la 'bienaventuranza' desde la propia infancia; por el contrario aquéllas han de mirarse desde las alturas de los años posteriores. En la infancia tanto la culpa como la bienaventuranza no se hallan enfrentados, no libran la batalla, sólo se manifiestan con pureza. Pero *"…esa altura hay que conquistarla para que la infancia parezca comparable a la seriedad del destino dominante, como sucede en los liberadores e iluminados episodios infantiles de la novela Los hermanos Karamázov…"*[331] Para Benjamin la importancia

[328] W. Benjamin, 'Shaw: "La profesión de la señora Warren"', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 222.
[329] Ibíd.
[330] Ibid., p. 223.
[331] W. Benjamin, 'André Gide: "La puerta estrecha", *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p.

de la infancia no le compete a la propia infancia sino al recuerdo del hombre, esto es lo que hace Dostoievski *"…de un hombre espejo en el seno del cual la seriedad y la alegría propias de la infancia despiertan de manera igualmente emotiva en el espectador la visión de la culpa y la visión de la bienaventuranza…"*[332]

En 1917 redacta la crítica a *"El idiota de Dostoievski"* (que publicó en 1921), en esta crítica sigue acometiendo contra aquellos críticos que apuntan a valorizar una obra por la psicología de sus personajes[333], aquí Benjamin continúa recobrando sus discusiones y reactualizando sus presupuestos críticos. El idiota es un episodio de la vida del príncipe Mishkin del cual describe lo siguiente

> "…Su vida, en efecto, transcurre baldía, y hasta en su mejor época se parece a la vida de una persona incapaz y enfermiza. No sólo fracasa según el criterio de la sociedad; y ni siquiera su mejor amigo… podría ahí encontrar ni una idea ni una meta en su vida. Por el contrario, la más completa soledad le rodea de un modo casi imperceptible…"[334]

Sin embargo a este insulso personaje, fracasado y solitario le sucede que 'todos los acontecimientos, cosas y personas gravitan hacia él' y éste es el contenido de verdad del libro. Una vida que se reduce a un episodio, del cual no se sabe nada ni antes ni después del mismo, simbólicamente hace visible la inmortalidad de esa vida que no es lo mismo que eternidad. La naturaleza puede ser eterna, pero sólo una vida puede ser inmortal y lo que la hace inmortal es que es inolvidable *"…es sin duda la vida que jamás caería en el olvido, aunque no hubiera un solo testimonio que la recordara. Y es que, simplemente, no se puede olvidar…"*[335] Para Benjamin la amnesia del príncipe es símbolo de lo inolvidable de su vida, ya no sale de su autorecuerdo, todos participan de esa vida sin saber cómo. El episodio de la vida del

224.
[332] Ibid., p. 225.
[333] Al respecto Missac dice "…La división o discordancia de que es prueba la conducta de Benjamin no es sino un aspecto de un problema más general, a saber las condiciones que determinan la producción de una obra. Un problema que se plantea simultáneamente en dos planos, individual y colectivo, el de la creación de un artista y el de la constitución de un fenómeno cultural. En ambos casos la obra, aunque en apariencia sea muy autónoma y esté claramente separada de todo contexto, conserva las huellas de sus orígenes, que sólo hay que descubrir e interpretar. En los análisis así efectuados, la biografía y la historia del acontecer han cedido espacio poco a poco al examen del carácter del artista (a menudo en función de una "psicología de las profundidades") y al del trasfondo económico y social respectivamente, sin que ello implique descuidar del todo aquellas. En su época, Benjamin, en su doble condición de crítico literario y marxista, no dejó de interrogarse sobre este punto, preguntándose cómo llenar o franquear el hiato que separa a la obra de su autor o de su tiempo. A falta de hacer un análisis exhaustivo y riguroso del proceso en cuestión, Benjamin, por una especie de fidelidad a su teoría del nombre, trató al menos de darle una denominación y lo logró…" [P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), pp. 45-46.]
[334] W. Benjamin, 'El *Idiota* de Dostoievski', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 242.
[335] Ibid., p. 243.

príncipe es la juventud, la cual es inmortal, pero se pierde en su propia luz. Para Dostoievski Rusia no puede conservar su vida inmortal y por lo dicho anteriormente tampoco la humanidad, la esperanza del joven estará en el niño.[336] Ahora bien cómo se podría alcanzar una humanidad, responderá nuestro pensador sólo a partir de una 'autodestrucción catastrófica', desde el gran abismo del cráter en el cae el libro, la humanidad, y también el príncipe Mishkin (autorrecuerdo).

La última aplicación crítica que puntualizo de esta época, aunque ya cercana al *"Trauerspielbuch"*, es *""El Mayor Monstruo, Los Celos" de Calderón y "Herodes Y Mariene" de Hebel. Observaciones Sobre El Problema Del Drama Histórico"* (redactado a mediados de 1923), al parecer este escrito era el germen del *"Trauerspielbuch"*, por ello de este trabajo rescato varios conceptos que a la postre serán importantes para su teoría.

Lo primero que destaco es la posición de Benjamin frente a la investigación a tratar, la investigación de los temas, la cual no se agota en mostrar las influencias del autor para este o aquel giro, ni qué modelos rechazó, para el análisis de una obra como la de "Herodes y Mariene" de Hebbel que aborda un tema perteneciente a la literatura universal, para el berlinés es imprescindible comparar dramas con el mismo tema, para una mejor comprensión de la obra y para el conocimiento de su forma[337] que en definitiva es la búsqueda del crítico.

Esta búsqueda tiene un supuesto *"...el tema tiene para la obra individual el mismo significado justamente que la naturaleza tiene para el arte..."*[338], supuesto relevante para comprender la relación del arte con la naturaleza, sobre ésta hay tres teorías: que la naturaleza no tiene significado para el arte (insostenible para Benjamin), que la naturaleza ofrece todo un arsenal para que el arte combine algo nuevo (ecléctico), y que el arte imita la realidad (mímesis platónico-aristotélica).[339] Esta última para Benjamin no era naturalista ya que en los griegos la leyenda establecía los temas de la tragedia

> "...la leyenda no daba al autor sino los rasgos generales de un suceso que cada región y cada ciudad organizaba y entendía a su manera... en la

[336] Ibid., p. 244.
[337] W. Benjamin, '*El mayor monstruo, los celos* de Calderón y *Herodes y Mariene* de Hebel. Observaciones sobre el problema del drama histórico.', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 251.
[338] Ibid.
[339] Ibid., p. 252.

> mímesis el momento esencial que supone la toma de posición de esa nueva obra sobre el tema que aporta la leyenda…"[340]

Y así dicha mímesis es menos la sanción elocuente del 'orden del destino' y más su cuestionamiento. Benjamin diferencia el drama histórico del drama griego (tragedia basada en mito), la tragedia deteriora y quebranta el orden mítico del mundo mediante una sencilla interpretación de la leyenda, en cambio a la vista de la historia el autor no ve más que la tarea de mostrar su unidad al imitarla. El mito tiene sentido en sí mismo en cada uno de sus complejos cerrados de leyenda, pero la historia no

> "…De ahí que el modelo del arte... nunca sea la historia, ni siquiera en el drama histórico. Más bien, el significado de esta forma se podría entender... como la exposición de la naturaleza que impregna las vicisitudes de lo histórico y que, finalmente, triunfa en ellas…"[341]

Esta naturaleza que triunfa en la historia es la 'naturaleza de los hombres', o mejor la 'naturaleza de las cosas'. [342]

Pero la consumada facticidad presenta a las cosas 'históricas' como 'destino' *"...Y en él se da la latente resistencia contra ese torrente impredecible de lo que es el devenir histórico, ya que, donde hay destino, hay un trozo de historia que se ha convertido en naturaleza..."*[343] Así el 'drama histórico' es 'exposición del destino', en cambio la tragedia antigua se centra en el 'enfrentamiento con el destino'.[344]

Benjamin manifiesta que en la época barroca hay más motivos para escribir sobre Herodes y así sucedio [345], pues Herodes era el emblema de una Creación trastornada, el tirano enloquecido (aunque antes el cristianismo lo imaginaba más cruel, un anticristo). Por otro lado Benjamin distingue entre la tragedia y el drama de destino (romántico), en ambos está el oráculo y su profecía se cumple contra la voluntad de los héroes, pero el héroe trágico trata de eludir al destino[346], en cambio el héroe del drama del destino se encuentra ligado a él.[347]

---

[340] Ibid.
[341] Ibid., p. 253.
[342] "...el dramaturgo desplegará su material, el material histórico, en sucesión causal de las escenas como intento impotente de mostrar la movilidad propia de la historia, pero no de la naturaleza; en cuya figura el testimonio, y como tal el testimonio histórico se convierte (como hecho consumado) en auténtico tema del poeta..." [ibid.]
[343] Ibid.
[344] Ibid., p. 254.
[345] Ibid., p. 257.
[346] Ibid., p. 268.
[347] "...Herodes no mata a su esposa por celos, sino que ella muere por medio de los celos. Herodes se encuentra mediante los celos ligado al destino, y, en su esfera, el destino se sirve de ellos (la naturaleza peligrosamente inflamada propia del ser humano), de la misma manera que se sirve de la naturaleza muerta de puñales y cuadros para anunciar con signos la desgracia y causar la desgracia

A Benjamin se le hace necesario aclarar el concepto de 'destino' el cual no es *"...el nexo ineludible de las causas... Así pues, la tesis determinista, en cuanto teoría sobre lo que sucede en la naturaleza, no puede determinar una forma artística..."*[348] Por el contrario,

> "...el núcleo del concepto de destino es la convicción de que sólo la culpa (que en este contexto siempre es una culpa creatural, como lo es el pecado original), y no un error moral, hace de la causalidad el instrumento de un hado que avanza de manera incontenible. Destino es la entelequia de un acontecer en cuyo centro se alza la persona culpable; pero fuera del ámbito de la culpa, viene a perder ya toda su fuerza. El indicado centro de gravedad que corresponde al movimiento del destino es sin duda la muerte, mas la muerte no como castigo, sino en calidad de expiación: como expresión del sometimiento de la vida culpable a la ley de la vida natural…"[349]

Para Benjamin la muerte en el drama del destino es distinta de la muerte victoriosa del héroe trágico[350], esto puede hacernos pensar en el suicidio como la única forma heroica del héroe moderno, pensando en Heinle y en el propio Benjamin. En cuanto al mundo del destino dice

> "...era un mundo cerrado en sí, un mundo sublunar stricto sensu; mundo de la creatura miserable o la creatura reluciente, en el cual, una y otra vez, la regla del destino, en lo que hace a las creaturas, se confirma de forma virtuosa y sorprendente... para disfrute de los espectadores…"[351]

Y esto tienen en común todas las cosas creadas, las grandes y las pequeñas, todas tienen el mismo origen, la naturaleza es el conjunto de las creaturas.[352] Pero también el orden social y su representación, la corte, es como un fenómeno natural[353], por lo tanto todo cae bajo la órbita del destino, pero esto no pertenece al ámbito causal tal cual lo entendió Hebbel sino al teológico.[354]

Para finalizar quisiera remarcar que estas críticas son producto y afirmación de todo lo construido teóricamente, es decir que no hay una disociación entre los temas

---

finalmente..." [ibid.]
[348] Ibid., p. 270.
[349] Ibid.
[350] La hybris trágica "…que paga su derecho a permanecer callada con la vida del héroe, sólo era posible en épocas arcaicas. El héroe, que desdeña responder de sí ante los dioses, establece con éstos una especie de pacto de expiación que tiene el doble significado de valer no sólo como restauración de una antigua constitución jurídica, sino también como comienzo de su debilitamiento en la consciencia lingüística de la comunidad renovada…" [W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 325.]
[351] W. Benjamin, '*El mayor monstruo, los celos* de Calderón y *Herodes y Mariene* de Hebel. Observaciones sobre el problema del drama histórico.', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 271.
[352] Ibid., p. 272.
[353] Ibid., p. 273.
[354] Ibid., p. 276.

aparentemente distantes. En particular hay que ver estas críticas como pensamientos que producen conocimientos para desocultar el orden mítico, generando conciencia, lo cual ya implica mínimante la *'Erlösung'* de la obra, así las críticas constituyen caminos alternativos para acceder a espacios nuevos, a distintos al modo de ver imperante.

3.3. En busca de la Academia perdida

Hasta aquí he intentado mostrar la *'neue Erfahrung'* que Benjamin 'construye' después del inicio de la Gran Guerra, *'neue Erfahrung'* que reemplaza la *'jugendliche Erfahrung'*. Además he recalcado el carácter 'marginal' tanto de esta *'Erfahrung'* (con la construcción de espacios a través de la crítica o del comentario) como de los supuestos que la sostienen. Ahora, para Benjamin, es el 'momento' de realizar su 'tesis doctoral' que tiene satisfacer las demandas propias de la 'Academia universitaria', las cuales no coincidirán con su *'neue Erfahrung'* (construida y ubicada al 'margen' de lo 'académico') ya que es concebida como propuesta 'crítica' que socava los presupuestos 'académicos'.

¿Qué hacer? ¿Mantenerse fiel a la *'neue Erfahrung'*, cueste lo que cueste? ¡Inadmisible!, su situación no le permitía tal riesgo. ¿Sustituir la *'neue Erfahrung'* por una temática acorde a la 'lógica académica'? ¡Inaceptable! eso iría contra su propio 'pathos'. Su solución es tratar de que la *'neue Erfahrung'* se cuele en las grietas de la 'Academia', cubrir cabalmente las 'demandas académicas' e intensificar la reflexión sobre la *'neue Erfahrung'* (claro que esto segundo lo hará clandestinamente).

Para comenzar diré que la base 'teórica' de su concepto de *'Erfahrung'* la encuentra en el *'Frühromantic'*. Pero esto no es casual, Benjamín forma parte del 'espíritu crítico' del momento de posguerra[355], del cual participaban, entre otros, Bloch y Lukàcs[356]; a ese 'espíritu' le era afín la 'recuperación romántica' y el 'rechazo' a las soluciones teóricas imperantes[357], por lo que no era extraño para estos intelectuales

[355] "...Esos jóvenes intelectuales fueron más sensibles que el público de su tiempo al resquebrajamiento de las formas de la sociedad que se anunciaban en la guerra y que minaba la creencia en el progreso propia de la burguesía guillermina..." [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 50.]
[356] Ibid., p. 51.
[357] "... tratan de superar el derrumbe, posterior a la guerra, de la imagen burguesa del mundo que se

el recurrir al *'Romantik'* que representaba una 'propuesta histórica' ante el presente desolador de la situación de posguerra. En particular, de Bloch el berlinés había leído *"El espíritu de la utopía"*, publicado en 1918[358], y de Lukàcs *"La teoría de la novela"* elaborada antes. Estos dos pensadores oponían a la 'actualidad' o "la época griega idealmente transfigurada" o "las cualidades utópicas del mundo".[359] Pero ninguna de estas opciones convencerían a Benjamin además no compartía con Bloch la actitud que para éste deberían tener los intelectuales[360], en este sentido sigue manteniendo su rechazo al 'espíritu profesional' y 'social' en aras del 'espíritu creador'.[361] Por otro lado, a pesar de las afinidades, quiero recalcar que los fundamentos de esta 'opción benjaminiana' por el *'Frühromantik'* estaban ya en su misma propuesta de superar la experiencia segmentada de la Ilustración moderna, tal como propone tanto en su *'jugendliche Erfahrung'* como en su *'neue Erfahrung'*, por ejemplo en *"El programa de Filosofía venidera"* o en las reflexiones devenidas de *"Shekespeare: "Como gustéis""*, entre otros.

Así, en este contexto, individual y coyuntural, surge su *'Doktorarbeit'* presentada en la Universidad de Berna en 1919. Sobre este trabajo Witte afirma que Benjamin era consciente de sus propósitos, del contraste que presentaba la 'forma universitariamente convencional de su tesis' y sus 'pretensiones', las cuales iban más allá de lo universitario, así cuando en abril de 1919 hubo terminado el borrador, comprobó:

> "…Aquí está –la tesis- que ha llegado a ser lo que debía ser: una visión de la verdadera naturaleza del romanticismo, desconocida más que en ninguna parte en la literatura, pero esta indicación sólo es indirecta; en efecto, no podía yo abordar el mesianismo, corazón del romanticismo –sólo traté la concepción del arte-, ni ninguna otra cosa que se me presentase al espíritu con intensidad, sin que me lo vedara la posibilidad de la actitud científica consagrada, complicada, convencional y, a mis ojos, distinta de la auténtica. Simplemente en este trabajo me gustaría haber llegado a poder extraer

presenta como filosofía de la vida (positivismo o neokantismo) dando a la filosofía crítica contenidos metafísicos, de la misma manera en que ya los románticos (en la perspectiva en que se encontraban de intelectuales no inmediatamente alcanzados por el aniquilamiento de las estructuras feudales tardías en Alemania) habían reaccionado abandonando la filosofía kantiana a la que reprochaban su formalismo, abandono que desembocó en la constitución de una nueva mitología…" [ibid., pp. 51-52.]

[358] G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 133.

[359] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 51.

[360] G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 135.

[361] "….llevar a la filosofía a tratar cuestiones de justicia social era corregir un defecto académico, que dejaba intacta a la realidad social. El hecho de que los intelectuales adoptaran una posición vindicativa no garantizaba de ninguna manera que tuvieran el efecto social deseado (o un efecto cualquiera)…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 29.]

> desde su interior esta concepción de las cosas" (B.208, Corresp., I, pág. 192)…"[362]

A partir de lo expuesto puedo comprender que internamente *"El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán"* (presentado en 1919) es un texto aparentemente sistemático, para algunos el único intento con esas características[363], y bajo la atenta mirada de la 'Academia' el '*Doktorarbeit'* responde a las reglas del buen escribir: con el predominio de una coherencia y claridad que se mantienen a lo largo de su exposición, apelando constantemente a la exhibición e interpretación discursivo-racional.

Pero debo distinguir entre este aspecto 'formal' e 'higiénico' que debía tener el escrito, con 'lo producido'. Es decir que el texto benjaminiano a pesar de que es un texto que se ubica dentro de todo un aparato institucional (compuesto por académicos reconocidos que lo valorarán y otorgarán al autor un título dentro de esa Academia) es un texto que en su 'contenido' minimiza el resultado del proceso e incluso el proceso mismo, sin mencionar el mensaje crítico que le dirige a los exitosos y la revalorización de los que no lo son, todo esto en consonancia con la *'neue Erfahrung'*.

Así el *'Frühromantik'* aportará la estructura 'teórica' para minar las relaciones de poder establecidas en la crítica actual. La noción de 'reflexión' resulta central para esta tarea, ella será *"…la concepción epistemológica fundamental de Schlegel…"*[364], dato no menor, ya que la 'teoría' de Schlegel representaba, para Benjamin, 'la teoría romántica del arte'[365]. Para esta afirmación no se apoyaba ni en el éxito, ni en la comprensión epocal mínima de dicha 'teoría' (ésta para muchos de sus amigos fue incomprensible) sino en su 'propia' 'recuperación histórica', en lo actual. Así la 'verdad' no estaría revelada en su presente, sino en el futuro, en este caso el futuro es Benjamín y el presente es el contexto intelectual y el mismo Schlegel. La *'Primera Parte'* trata de este pensar, la 'reflexión', que

> "…reflexiona sobre sí mismo en la autoconciencia… la referencia del pensamiento a sí mismo… se contempla como la más próxima al

[362] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 54.
[363] Como afirma J.F.Yvars y Vicente Jarque, *"El romanticismo profético de Walter Benjamín".* En J. F. y. J. Yvars, Vicente, 'Introducción a El romanticismo profético de Walter Benjamin', *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, (Barcelona: Península, 2000), p. 8.
[364] W. Benjamin, 'El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 18.
[365] Ibid., p. 16.

> pensamiento en general, a partir de la cual todas las demás se desarrollan…"[366]

Schlegel tomaba como punto de partida epistemológico a Fichte quien apoyaba este recíproco darse el uno a través del otro del pensamiento reflexivo y el conocimiento inmediato, así reflexión e intuición se unen. Pero también, para los románticos, la reflexión garantiza la infinitud en el proceso *"…El pensamiento reflexivo adquirió para ellos, merced a su inacabibilidad, la cual hace de cada reflexión precedente objeto de la siguiente, una especial significación sistemática…"* [367] Este reconocimiento de la infinitud es lo que diferenciará a los románticos de Fichte ya que los románticos reconocen la inmediatez y la infinitud en la reflexión. Por otro lado al unir reflexión e intuición[368] el protorromanticismo derriba las fronteras erigidas por Kant y son una propuesta fructífera para aquella 'filosofía futura' que anhelaba Benjamin. En cuanto a la 'infinitud de la reflexión' para Schlegel y Novalis

> "…no es primordialmente una infinitud del proceso, sino una infinitud de la conexión. Esta es decisiva junto a y antes que la inacababilidad temporal del proceso, la cual debería entenderse de modo distinto a vacía…"[369]

Esta conexión permite distinguir distintos niveles. El 'primer nivel' es lo que Schlegel llama el 'sentido', que es *"…el mero pensar, con su correlato de algo pensado, lo que constituye la materia de la reflexión. Frente a lo pensado el pensar es ciertamente forma, es un pensar algo…"*[370] En el 'segundo nivel' nace propiamente la 'reflexión', Schlegel lo llama 'razón' por la que *"…el primer pensar retorna, metamorfoseado, en un nivel superior: se ha convertido en la "forma de la forma en cuanto su contenido"…"*[371] Esta nueva forma surge de la reflexión, nace del primero, en cuanto a su autoconocimiento. Desde este nivel el mero pensar es materia, el pensar del pensar su forma. La 'lógica' pertenece al 'primer nivel', al 'segundo' pertenece el 'conocer del pensar'. Así Benjamin plantea una oposición entre la

[366] Ibid., p. 21.
[367] Ibid., p. 25.
[368] Scholem recuerda la noción de intuición en 1919 "…Me apunté la definición que Benjamin propuso para su discusión: «El objeto de la intuición es la necesidad de que un contenido que se presiente como puro llegue a hacerse perceptible. La aprehensión de esta necesidad es la intuición». No concedió validez a mi protesta contra semejante extrapolación teológica de la intuición en la esfera acústica. Ese era precisamente, según me dijo, el punto fundamental: las esferas no habrían de separarse, y no existiría ninguna intuición pura que no fuese una aprehensión, no la aprehensión de un sonido, por supuesto, sino la de una necesidad…" [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 140.]
[369] W. Benjamin, 'El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 29.
[370] Ibid., pp. 29-30.
[371] Ibid., p. 30.

'lógica' y el 'conocer', la primera no logra conocer y en todo caso es inferior a el segundo, de este modo *"…en cuanto conocer del pensar incluye en sí todo otro conocimiento inferior, y así es como conforma el sistema…"*[372] Para Fichte la reflexión se refiere al yo, en cambio para los románticos es el mero pensar, es pensar que engendra su forma. Sobre el 'primer nivel', el del 'sentido' y su relación con el 'pensar lógico', no puedo dejar pasar la similitud que esto tiene con el 'lenguaje de los hombres', en el cual existirían los 'residuos' del 'lenguaje en general' que podría bien relacionarse con la 'reflexión', tal como se entiende en el 'segundo nivel', en el cual se da el 'conocer' imposible para el 'pensar lógico'.

El tercer nivel de reflexión se refiere a que 'el pensar del pensar' deviene 'pensar del pensar del pensar'. Pero la 'forma originaria' se da en el 'segundo nivel', en el tercero y en los demás se manifiesta una disociación de la forma originaria, produciendo ambigüedad y equivocidad aún mayor que en los otros niveles, esto lleva a la reflexión absoluta: la infinitud. *"…Con el pensar inmediato de la reflexión penetran los románticos en lo absoluto…"*[373] Todo esto trata de la construcción del esquema, falta el relleno. El concepto de lo absoluto en Schlegel será 'el medio de la reflexión', *"…así la reflexión constituye lo absoluto… como un medio…"*[374], es la constante conexión uniforme en lo absoluto o en el sistema. Pero en sentido schlegeliano el centro de la reflexión es el arte.

Ahora bien ser crítico desde la escuela romántica es ser productivo y creativo hasta llegar a la verdad.[375] Pero todo conocimiento es autoconocimiento de una esencia pensante, así *"…La célula germinal de todo conocimiento es por tanto un proceso de reflexión en una esencia pensante, a través del cual ésta se conoce a sí misma…"*[376] Todo lo que se pueda pensar se piensa él mismo, presupone su autoconocimiento. El conocimiento no es posible fuera del autoconocimiento. No hay conocimiento de objetos, donde hay autoconocimiento la correlación sujeto-objeto está superada, hay un sujeto sin correlato objetivo. En este contexto el arte es una determinación del medio de la reflexión (esto era para el protorromanticismo un credo metafísico) y la 'crítica de arte' es el conocimiento de los objetos en este medio de reflexión. Así dirá *"…La reflexión es por tanto lo original y constructivo en el arte, como en todo lo*

[372] Ibid.
[373] Ibid., p. 35.
[374] Ibid., p. 38.
[375] Ibid., p. 52.
[376] Ibid., p. 56.

espiritual…"[377] Por el contrario *"…El conocimiento en el medio de la reflexión del arte es la tarea de la crítica de arte…"*[378] Es la crítica del arte para el arte lo mismo que la observación lo es para el objeto de la naturaleza. *"…La crítica es un experimento con la obra de arte, mediante el cual se estimula la reflexión de ésta por la que es llevada a la conciencia y al conocimiento de sí misma…"*[379] El sujeto de la reflexión es el mismo producto artístico, y el experimento consiste en el despliegue en un producto de la reflexión, del espíritu. Así,

> "…En la medida en que la crítica es conocimiento de la obra de arte, es autoconocimiento de esta misma; y, en la medida en que la juzga, esto se da en su auto enjuiciamiento. En este último desempeño la crítica va más allá de la observación; así se muestra en él la diferencia del objeto artístico respecto del objeto de la naturaleza, el cual no nos permite juicio alguno…"[380]

Con esto pienso nuevamente en el 'lenguaje en general', el 'adánico', que lleva al sonido el lenguaje de las cosas, el 'arte' también es mencionado en *"Sobre el lenguaje en cuanto tal…"* ya que éste será una cosa y como todo objeto tendrá su propio lenguaje, la tarea del crítico es 'estimular su propia reflexión', llevarla al autoconocimiento, tal como acontecía con el 'lenguaje adánico'. Una 'obra de arte' que no sea criticable 'no es obra de arte', eso significa llevar a la obra a su propio 'autoenjuiciamento', es decir que la 'criticabiliadad' ya está contenida en la obra, así dirá Reyes Mate

> "…De la Frühromantik toma el concepto fundamental de su teoría crítica, a saber, el concepto de Kritisierbarkeit. Lo que este término designa no es que toda obra merezca ser criticada, sino más bien que hay una necesidad de la crítica que brota de la obra misma. Es la obra hecha la que pide crítica y no el juicio del crítico. El acento se desplaza del juicio subjetivo del crítico a la obra misma…"[381]

De este modo Benjamin deja de lado todo enjuiciamiento exógeno a la obra. Por su parte todo conocimiento crítico es positivo, es una intensificación de la conciencia en la crítica que es por principio infinita *"…siendo por tanto la crítica el medio en el que la limitación de la obra singular es metódicamente referida a la infinitud del arte y finalmente transferida a ella…"*[382]

---

[377] Ibid., p. 66.
[378] Ibid.
[379] Ibid.
[380] Ibid., p. 67.
[381] R. Mate, 'Sobre la fuerza subversiva del trapero', *Anthropos* 225, p. 56.
[382] W. Benjamin, 'El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 68.

La crítica, la reflexión, capta los momentos centrales, universales de la obra, para sumergirlos en el medio del arte. En su reflexión la obra va más allá de la misma, la hace absoluta; así la crítica es menos el enjuiciamiento de la obra y más un método de su 'consumación', es decir de 'redención'. Reyes Mate dirá que

> "…El conocimiento que proporciona la crítica es redentor. Benjamin no oculta que si echa mano del término canónico dentro de la crítica artística de Kritisierbarkeit es para hablar veladamente de mesianismo. Tiene que recurrir a ese camuflaje para no asustar a la academia de su tiempo que, al igual que la de hoy, descalificaría ese discurso por teológico…" [383]

Con estas palabras queda de manifiesto que detrás de toda esta fundamentación teórica se encontraban ocultos los fundamentos teológicos de la *'neue Erfahrung'* que escandalizarían a todo el saber establecido sobre los supuestos modernos. Benjamin era consciente de esto, dejó al descubierto contra el conocer moderno que el 'conocer' podía darse en la 'obra de arte', en la intensificación de la reflexión, o sea en 'la crítica de arte'. Por eso no temió (junto a los 'románticos') afirmar que en una crítica poética, el juicio artístico ya es obra de arte.[384] En cuanto a la obra de arte la teoría romántica es la de su forma, pero ésta tiene una naturaleza limitadora, limitación de toda reflexión finita.[385] De este modo se disuelve la forma originaria en una superior y así sucesivamente, *"…Expone así la relación de la obra singular con la idea del arte y, por tanto, con la idea de la misma obra singular…"*[386] Agrega más abajo Benjamin,

> "…La tendencia inmanente de la obra y, en consecuencia, el parámetro de su crítica inmanente es la reflexión que se halla a su base e impresa en su forma. Esta… es... el fundamento de una clase de crítica completamente distinta, sin vocación enjuiciadora, cuyo centro de gravedad no se encuentra en la evaluación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras y, en último término, con la idea del arte…"[387]

Así lo individual del arte tiene que llevar a un todo inconmensurable, a la idea de arte, así 'en el arte idea y obra no son opuestos absolutos'. *[388]* Por ello puede entender que los poetas poetizaron sin saberlo (*'Ausdrukslose'*), con lo cual hay una cierta inconsciencia del autor por el desconocimiento de la esencia de la unidad

[383] R. Mate, 'Sobre la fuerza subversiva del trapero', *Anthropos* 225, p. 56.
[384] W. Benjamin, 'El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), pp. 70-71.
[385] Ibid., p. 73.
[386] Ibid., p. 74.
[387] Ibid., p. 78.
[388] Ibid., p. 90.

absoluta del arte, desconocimiento que irá eliminando el verdadero crítico con su obra.[389]

En conclusión 'el concepto la crítica de arte del *Frühromantik'* postula 'accesos a verdades' sobre la 'base poética' que se alejan del 'exclusivismo' con que la 'ciencia moderna' intentaba apropiarse de la 'verdad'. De este modo la 'crítica' resulta ser más que una 'crítica de arte', es 'teoría del conocimiento', es filosofía, al respecto reflexiona Reyes Mate *"…Es verdad que él quería ser recordado como el mejor crítico de arte, pero lo que estaba diciendo es que quería ser reconocido como un gran filósofo…"*[390]

En primer lugar, en cuanto 'Teoría del Conocimiento' Benjamin plantea la necesidad tanto de la 'fragmentariedad' como de la 'sistematicidad' para que se de 'conocimiento'. Así lo entendió Schlegel en la época del *Athenäum*[391], en la que era un autor antisistemático, aunque con intenciones sistemáticas. Es decir, explica Benjamin, que su pensamiento puede remitirse a argumentaciones sistemáticas que puede integrarse en un sistema, pero por otro lado pragmáticamente está diciendo que la sistematicidad sola no es garantía de verdad, remarcando con ello la importancia de su carácter fragmentario. La recuperación de este 'carácter'[392] no es casual para un pensador como Benjamin que cree que en el detalle, en lo singular, se puede decir más que en todo un sistema, pero esto no quiere significar que la fragmentariedad pura es sinónimo de verdad. Su posicionamiento se encuentra '*zwischen'* (entre) la 'fragmentariedad' y la 'sistematicidad', *'zwischen' 'Literatur' und 'Philosophie'*. Así

> "…"Friedrich Schlegel fue un filósofo-artista o un artista que filosofaba, y como tal por una parte seguía las tradiciones del gremio filosófico y trataba de conectar con la filosofía de su tiempo, mientras por otra era demasiado artista para quedarse en lo puramente sistemático"…"[393]

[389] Ibid., p. 93.
[390] R. Mate, 'Sobre la fuerza subversiva del trapero', *Anthropos* 225, p. 56.
[391] W. Benjamin, 'El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 45.
[392] "…Así pues, el que la obra de Benjamin permaneciera fragmentaria no es atribuible tan sólo a un destino azaroso, sino que estaba inserto en la estructura de su pensamiento, en su idea central desde el principio…" [T. Adorno, 'Introducción a los *Escritos* de Benjamin (1955)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 39.] Dice Scholem "…Cuando más tarde renunció al propósito de hacer filosofía sistemática, se convirtió en maestro del fragmento filosófico-literario. Y aunque su práctica del fragmento deja entrever también una línea sistemática, su propio pensamiento era en sí mismo fragmentario y prismático, como alguna vez lo definió Holz…" [G. Scholem, 'Recordando a Benjamin (1965)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 172.]
[393] W. Benjamin, 'El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*,

De este modo, resulta relevante la 'impronta espiritual' (desde su Filosofía del Lenguaje podría decirse el propio lenguaje de lo creado) del 'fragmento', de la 'cosa', de la 'obra de arte', modificando sustancialmente la 'teoría del conocimiento moderno' ya que despoja al sujeto moderno de su centralidad al deslindar la verdad de toda intencionalidad ('*Ausdrukslose*'). [394] Así las cosas, las obras, pueden autoconocerse *"…todo lo que al hombre se le presenta como su conocer de una esencia es en él el reflejo del autoconocimiento del pensar en ella misma"*[395] El experimento consiste en la evocación de la autoconciencia y del autoconocimiento en lo observado, así *"…Observar una cosa no significa otra cosa que moverla hacia el autoconocimiento…"*[396] El éxito del experimento depende de hasta qué punto el experimentador mediante la intensificación de su propia consciencia puede aproximarse al objeto hasta introducirse en él. Así coinciden conocer y percibir en el medio de la reflexión, es decir que hay coincidencia del lado objetivo y subjetivo en el conocimiento, *"…La observación tiene más bien en cuenta sólo el autoconocimiento germinal en el objeto, o más bien ella, dicha observación es la misma conciencia germinal del objeto..."*[397] Todo esto puede ser el germen de posteriores ideas como las de aura, o puede ayudar a comprender el sentido de lo narrado o lo recordado.

En segundo lugar, su 'idea de crítica de arte' no existía en Alemania, lo que existía por un lado era la 'crítica' como objeto de disfrute en periódicos[398] y, por otro lado, estaban las consideraciones clásicas de abordajes estéticos, avaladas por la 'Academia' (las cuales llamaré 'crítica oficial'). Benjamin no coincidía con ninguna de ellas, pero supo encontrar una 'grieta' en lo 'académico' para ingresar su 'idea' 'marginal' a la 'Academia' y a la 'crítica oficial', como también a la 'crítica como entretenimiento'.

(Madrid: Abada, 2006), p. 45.

[394] "…Dicho con otras palabras: Benjamin se coloca fuera de los cánones de una racionalidad predispuesta a la "caza del objeto", diagramadora subjetiva de los contenidos del mundo material. Su pensamiento, por el contrario, apunta a la "salvación" de cada fragmento, a la creación de un entrelazamiento lingüístico que reinstale la intuición de "que cada idea contiene la imagen del mundo"…" [R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 117.]

[395] W. Benjamin, 'El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 57.

[396] Ibid., p. 60.

[397] Ibid., p. 61.

[398] Ibid.

De este modo, Benjamin cuestionaba los 'supuestos' de las 'otras' críticas de arte, consideradas 'serias' y que tenían predominio en la 'Academia', decía

> "…las teorías de la consciencia artística y de la creación artística, y los planteamientos de la psicología del arte, se excluyen, y de la teoría del arte quedan únicamente en el horizonte de la consideración los conceptos de idea del arte y de obra de arte…"[399]

Con ello era consciente de sus rivales, los 'críticos modernos', rivales que representan el centro intelectual de la crítica contemporánea con sus conceptos consagrados de crítica subjetiva y juicio de gusto, para esto nada mejor que leer la opinión benjaminiana,

> "…La crítica, que para la concepción actual es lo más subjetivo, era para los románticos lo regulador de toda subjetividad, contingencia y arbitrio en el nacimiento de la obra. Mientras que, según los conceptos actuales, la crítica se compone del conocimiento objetivo y la correlativa valoración de la obra, lo distintivo del concepto romántico de crítica es sin duda no reconocer una particular valoración subjetiva de la obra en el juicio de gusto. La evaluación es inmanente a la investigación y el conocimiento objetivo de la obra. No es el crítico el que pronuncia el juicio sobre ésta, sino el arte mismo, bien asumiendo en el medio de la crítica la obra misma, bien repudiándola y valorándola, precisamente por ello, por debajo de toda crítica. En cuanto a la selección entre las obras, la crítica debería establecerla a partir de aquello de lo que trata…"[400]

Así lo importante de la 'crítica' de Schlegel es que la liberó de doctrinas estéticas heterónomas, el criterio de ahora en más será inmanente a la obra, esto no satisfacía a ningún crítico de la época y planteaba un nuevo cuestionamiento a la 'completitud' de la obra de arte. Ahora la 'obra' es 'incompleta' (muchos poetas poetizaron sin saberlo) y necesita de la labor del crítico, éste como lo hacía el *'Frühromantik'* puede develar la verdad de la obra, oculta para la época e incluso para el mismo artista (*'Ausdrukslose'*). Esto supone una complicidad entre el 'crítico' y la 'distancia histórica', otorgándole al 'crítico' la responsabilidad del 'reconocimiento histórico'.

Conectado con su distanciamiento de la crítica moderna aparece la reprobación al concepto de 'belleza', con lo cual se produce un alejamiento de los cánones clásicos de apreciación artística. La forma al ser expresión del arte mismo no es exposición de belleza asociada al deleite, al placer y al gusto.[401] Así, si la obra de arte particular es trascendida, entonces también hay una reprobación a la clausura formal del tipo

[399] Ibid., pp. 15-16.
[400] Ibid., p. 80.
[401] Ibid., p. 105.

griego *"…la cual aún sigue siendo relativa, pero por otra es redimida de su relatividad y elevada al absoluto del arte mediante la crítica y la ironía (el tipo moderno)…"*[402]

De este modo, aparecen los conceptos de 'consumación' e 'ironía' que le dan una riqueza diferente a la crítica. En cuanto a la 'consumación', la crítica consuma la obra, la completa al disolverla en lo absoluto. Aunque esta 'consumación' sólo sea atribuible a toda obra de arte, aquello que no es criticable no es obra de arte, por ello no se puede criticar lo malo ya que no aporta al desarrollo del arte.[403] En cuanto al concepto de 'ironía' nace de la relación con lo incondicionado, aunque hay otros modos irónicos, el que más importa es aquél que destruye la obra pero también la hace indestructible.*[404]* De este modo la forma se desglosa, destruye y se conecta; aunque lo que se destruye es la forma de exposición, no la forma eterna.[405]

Para concluir dos cosas, una sostengo que afirmándose contra 'los análisis críticos clásicos' y 'las críticas mediadoras', entre el 'arte' y el 'público', desde una 'noción de crítica' entendida como 'conocimiento' o mejor aún como 'autoconocimiento', el *'Frühromantik'* ofrecerá las herramientas teóricas y filosóficas a las propias intuiciones benjaminianas, 'reforzando' sus antiguas creencias construidas desde una 'lógica disidente', creencias que actuarán ocultas. Por otra parte, con su noción de 'crítica' pienso en el mismo Benjamin, retrospectivamente y desde lo que le tocó vivir, preparando el camino para su desenlace. Benjamin un marginal, sin éxito ni reconocimiento confía en la fuerza de su obra, por lo tanto tiene esperanzas en el futuro para que le haga justicia como lo hace la crítica con la obra de arte.

Después de defender con éxito su tesis permanece en Suiza hasta otoño de 1919, frecuentando asiduamente a Ernst Bloch. Luego el invierno siguiente lo pasa en Austria con la familia de su mujer. White interpreta esto como evasivas al requerimiento del padre de abrazar una "profesión burguesa". Por el contrario Benjamín quería continuar siendo un hombre de letras y aprobar rápidamente su habilitación, lo que suponía la continuación del sostén financiero del padre. Es decir

[402] Ibid., p. 94.
[403] Ibid., p. 79.
[404] "…Mediante la destrucción de la forma determinada de exposición de la obra en la ironía, la relativa unidad de la obra singular es remitida más profundamente a la del arte en cuanto la de la obra universal, siendo, sin perderse, plenamente referida a ésta. Pues la unidad de la obra singular no se puede distinguir sino gradualmente de la del arte, hacia la cual se desplaza continuamente en la ironía y la crítica…" [ibid., p. 85.]
[405] Ibid., pp. 85-86.

que el éxito encontrado en la Academia con su tesis planeaba continuarlo con su habilitación, por ello buscaba un nuevo tema. En 1920 por la inflación que afectó a su padre regresó a Berlín.[406] Fue también durante estos años cuando Benjamin estrechó lazos con algunos intelectuales alemanes contemporáneos, estableciendo importantes vínculos personales con Florens Christian Rang, Franz Hessel y Hugo von Hofmannsthal.[407] Junto a ellos los temas de la tradición literaria alemana siguen preocupando a Benjamin hasta 1925.[408]

Una vez realizada y aprobada su *'Doktorarbeit'* en la que, como he intentado demostrar, sienta las bases teóricas de la 'crítica' en el protorromanticismo, pero guiado 'ocultamente' por los supuestos y postulados construidos desde 1914 (*'neue Erfahrung'*), Benjamin comienza a trabajar en *"Las afinidades electivas de Goethe"* (entre 1919 y 1922), escrito que si bien sería la aplicación exitosa de toda la 'teoría' construida en su *'Doktorarbeit'* (al retomar y reforzar algunos de los puntales de dicha teoría) mantiene diferencias considerables con su anterior escrito.

Antes que nada debo decir que es un texto dirigido a un nuevo público, intelectuales alemanes alejados de la Academia con los que comienza a tener un nuevo vínculo. Pero lo más relevante, para el presente estudio, es que en este 'Ensayo' deja al 'descubierto' los supuestos y postulados de la *'neue Erfahrung'*, haciéndolos intervenir activamente en su 'aplicación crítica'. 'Destino', 'mito', 'culpa', 'expiación', 'redención', 'inexpresividad', 'naturaleza', 'historia', etc., conceptos aparecidos en la 'construcción' de la *'neue Erfahrung'*, serán categorías que 'operativamente' permitirán una nueva lectura 'crítica' a las *"Afinidades electivas"* que 'trascenderán la mera esfera 'crítica' y 'literaria'.

---

[406] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 25.

[407] "…Formaban parte de su círculo de relaciones literarias berlinesas Florens Christian Rang —teólogo y filósofo que había conocido por medio de Erich Gutkind en 1921, influyó mucho en la redacción de su estudio sobre el Trauerspiel y constituyó, a juicio de Witte, una de las grandes amistades de Benjamín, al estilo de la «alianza judeogermánica» que también había determinado en la década anterior aquella relación con el poeta suicidado Fritz Heinle—, Franz Hessel —director de publicaciones en la editorial Rowohlt le proporcionó varios contratos; muy diversas cosas les unían y ambos «se entendían a la perfección» (S, 143)—, Hugo von Hofmannsthal —el primero en ofrecer una respuesta favorable a los trabajos sobre el Trauerspiel y Las afinidades electivas recomendando su publicación; fue, en definitiva, opina Scholem, «el único escritor de alto rango y prestigio que se empleó activamente en su favor» (S, 134)—. Los tres constituyeron, en los primeros años veinte, puntos de apoyo importantes para Benjamín. Ernst Bloch, a quien había conocido en 1919 y cuya amistad fue tan compleja como contradictoria —lo veremos más adelante— completa el círculo de las relaciones literarias alemanas más directas en aquel momento…" [ibid., pp. 51-52.]

[408] Ibid., p. 56.

La consecuencia no puede ser otra que una lectura 'descentrada' que sienta posición desde distintos frentes de abordaje, 'teóricos' al cuestionar explícitamente otros modos de 'crítica' y reforzar la ya postulada, 'histórico' al ubicar a su crítica dentro de una determinada 'tradición', no adoptada ni por la crítica oficial ni por la crítica como entretenimiento, y 'práctica' al analizar la obra y plantear un nuevo sentido, totalmente distinto al efectuado por la 'tradición' y la 'actualidad crítica', e inclusive alejado del propio Goethe. En lo que sigue analizaré estos frentes con un doble objetivo, profundizar en ellos y destacar su 'alteridad'.

Como dije este "Ensayo" efectivamente viene a ser una 'crítica'[409] expresamente en 'oposición' a las establecidas 'investigaciones filológicas' y a los 'comentarios'. La diferencia entre la 'crítica' y el 'comentario' es que la primera busca el 'contenido de verdad' mientras que el segundo busca el 'contenido objetivo'.[410] Puedo decir que el 'comentarista' se ocupa de los 'residuos inermes', en cambio el 'crítico' se pregunta por la' verdad' y por el misterio de lo 'vivo'.[411] Aquí se manifiesta una diferencia entre la 'crítica contemporánea a la obra' que captaría la 'verdad transitoria', en 'movimiento', y la 'crítica futura' que irá hacia la 'verdad eterna', 'intemporal', en reposo. Ambos —'verdad transitoria' (contenido objetivo) y 'verdad eterna' (contenido de verdad)— están directa e íntimamente ligados en una obra significativa, pero *"…unidos en un periodo temprano, aparecen separándose con la duración de la obra…"*[412], esto permitiría la complementación entre 'comentario' y 'crítica'[413].

Así al fundamento de *"Las afinidades electivas…"* , al 'contenido mítico', se puede acceder de forma 'intelectual' o 'sentimental'. Los 'contemporáneos' a una obra tienen un acceso 'sentimental'[414] ayudados por las explicaciones de Goethe, que

[409] "…entusiasmado por este texto en el que la crítica consigue ser —como Benjamin había concluido en el trabajo sobre el romanticismo- obra de arte…" [ibid.]
[410] W. Benjamin, '"Las afinidades electivas" de Goethe', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 125.
[411] Á. Nogueira Dobarro, 'Walter Benjamin. Crítica cultural y literaria del proyecto moderno. Diferentes miradas y lecturas desde la contemporaneidad de su pensamiento y estilo creativo de su obra', *Anthropos* 225, p. 7.
[412] W. Benjamin, '"Las afinidades electivas" de Goethe', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 126.
[413] "…En su extenso estudio de las Afinidades electivas de Goethe, Benjamin llama al análisis histórico «comentario» y a la reconstrucción contemporánea «crítica»; considera que uno queda vacío sin la otra…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 188.]
[414] W. Benjamin, '"Las afinidades electivas" de Goethe', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 147.

para Benjamin tuvieron como objetivo obstruir la 'crítica' e interrumpir su acceso 'intelectual.[415] A pesar de ello, de la conciencia de Goethe y del acceso sentimental a la obra por parte de los contemporáneos a él, ninguno puede acceder al 'contenido de verdad' *"…del que ni el autor ni la crítica de su tiempo pueden ser cabalmente conscientes…"*[416], sólo habrán 'comentarios' de obras que posan su mirada en el 'contenido objetivo', 'comentarios' que pueden perdurar en el presente con el nombre de 'crítica', cómplices de aquél abordaje sentimental. De este modo, con el 'comentario' o el 'acceso sentimental' se corre un doble peligro, por un lado se pone en riesgo la autonomía de cada una de las partes (obra y comentario) y, por otro lado, se puede caer en la identificación, esto último es lo que le sucedió a Gundolf.[417]

Por el contrario, la 'crítica' futura es la que bien aplicada puede tener aquel acceso 'intelectual' al fundamento de la novela. Por ello Benjamin rescata la importancia de la 'duración' con la que se conforma la 'distancia histórica' haciendo que la crítica sea más fuerte. Pero depositar la confianza en el futuro significa fiarse de algo 'potencial', sin 'actualidad' y por tanto fuera del ámbito de la realidad. En este sentido el 'verdadero crítico' será 'marginal' a su presente aunque 'inversamente' cobra 'poder' para su pasado.

Bien entendido el 'comentario' puede tener aspectos positivos si evita aquéllos peligros como oponerse con la 'crítica' a la 'comprensión de textos', mero ejercicio escolar.[418] Pero lo más importante es que al 'reivindicar' al 'comentario' se opone al 'sistema'[419], esto constituye a los ojos de Scholem un giro en el talante espiritual de Benjamin[420], 'giro' visible especialmente con el recurso de 'citar' y su doble función, 'atribuir' una 'propia verdad' y destruir la 'intención del autor', y así asegura *"…su experiencia subjetiva con la autoridad del texto en la cual sitúa su*

[415] Ibid., p. 150.
[416] Ibid.
[417] P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 24.
[418] Ibid.
[419] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 21.
[420] "…Su actividad literaria se deslizaba sensiblemente en la dirección del comentario de textos particularmente significativos, en torno a los cuales pudiese cristalizar su pensamiento. Su talento especulativo no se orientaba a la concepción de pensamientos nuevos, sino a la penetración de lo ya dado, de lo preformado, para interpretarlo y transformarlo… Solo paulatinamente fue haciéndose claramente consciente de esta tendencia, que más tarde, en 1927, encontraría en él ya plenamente conformada…" [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 180.]

interpretación…"[421]. La crítica, con la 'cita', se vuelve 'salvadora' al arrancar la obra de su contexto y darle un nuevo valor.

La opinión sostenida por Scholem es compartida por Arendt, para la autora desde Goethe en adelante la 'cita' será el centro de sus trabajos, pero las citas no se usarán como comúnmente se lo hace en los trabajos eruditos sino que serán como una especie de 'montaje surrealista'[422] y, aunque posteriormente abandone el trasfondo teológico, el uso de la 'cita' seguirá siendo el mismo: 'citar' es 'nombrar'.[423] Esto tiene una profunda conexión con su 'teoría del lenguaje' y con el don de 'pensar poéticamente'.

Este pensar que une obra artística y filosofía es un pensar poético, para Forster significa un mecanismo que se opone al discurso homogenizador y sistematizante, por ello la labor crítica se emparenta con la producción poética e incluso mística.[424]

Por esto afirmo que la 'crítica' excede el ámbito textual trasladándose al ámbito de la 'historia natural'. El análisis del 'matrimonio', tema de las *"Afinidades…"*, no sólo estará atravesado por la tensión entre 'crítica' y 'comentario', 'contenido de verdad' y 'contenido objetivo', 'acceso intelectual' y 'acceso sentimental', es decir atravesado por toda la problemática de la 'teoría crítica' sino también constituirá un ejemplar de la 'vida natural'.

Sobre el 'matrimonio' diferencia dos miradas, una la de la Ilustración, consideración kantiana del matrimonio que apuntaba al contenido o intelección de la cosa, y la otra, la goethiana que se eleva a la contemplación del contenido objetivo.

De este modo, la visión 'tradicional de matrimonio' (Ilustrada) es la expuesta por Kant en "*La metafísica de las costumbres"* y por Mozart en "*La flauta mágica"*, para Kant el matrimonio es una pauta rigurosa o testimonio de sensibilidad, esta idea es producto de la *ratio* y explica al matrimonio como *"…el enlace de dos personas de*

[421] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 72.
[422] H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), p. 209.
[423] "…Para Benjamin, citar es nombrar, y nombrar más que hablar, la palabra más que la frase, lleva la verdad a la luz. Tal como se puede leer en el prefacio de El origen de la tragedia alemana, Benjamin consideraba la verdad como un fenómeno exclusivamente acústico…" [ibid., p. 210.]
[424] Más abajo agrega "…Benjamin intentó poetizar su trabajo interpretativo, demostrando que la verdad sólo habita en lo metafórico, es decir, en lo que siempre nos está remitiendo a otro "plano de sentido"… Ese ejercicio poetizante que le permitió construir un nuevo tipo de crítica literaria también posibilitó la originalidad de la obra de toda su vida: el estudio de los Pasajes como multiplicación gigantesca del laberinto metafórico…." [R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 26.]

distinto sexo para la mutua y vitalicia posesión de sus propiedades sexuales…"[425]; su error, dice Benjamin, es creer que de esta definición se puede extraer su necesidad moral y confirmar su realidad jurídica. Por otro lado "*La flauta mágica"* aporta como tema el amor conyugal, la constancia de los cónyuges.

Por el contrario, Goethe no quería fundamentar el matrimonio[426] y menos el derecho matrimonial, sino mostrar las 'fuerzas que surgen de él en su caída'.[427] El matrimonio no es un problema moral ni social, ni una forma de vida burguesa, *"…En su disolución todo lo humano se convierte en fenómeno, mientras lo mítico permanece tan sólo como esencia…"*[428]

En la 'naturaleza' también está presente la fuerza magnética como algo maligno para Eduard y para Otillie. Con respecto a la naturaleza Benjamin cita a Goethe en "*Teoría de los colores": "…en ninguna parte está muerta ni muda; es más, le ha otorgado al rígido cuerpo de la tierra un confidente, un metal en cuyas partículas deberíamos percibir lo que sucede en la masa entera…"*[429] Con esa fuerza los personajes están en comunión, pero aquí reina el 'destino' por ello los enamorados sucumben. Los hombres son forzados por el poder de la naturaleza, por eso los personajes no son sometidos a enjuiciamiento moral, además son personajes ficticios lo que queda sólo es comprender moralmente lo que sucede.

Esto no lo entendió Gundolf,al interpretar al matrimonio como punto de anclaje de la moral de la novela, para Benjamin y en su caída sólo libera otra fuerza mítica[430], la del derecho. Así

> "…En el ensayo sobre Las afinidades electivas, Benjamín transfiere esta oposición de principio a un mundo que queda estancado en el estadio de la historia-naturaleza al indicar que el mundo de la novela no es otra cosa que una reproducción del retorno natural a la culpabilidad de toda vida… " [431]

[425] W. Benjamin, '"Las afinidades electivas" de Goethe', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 128.
[426] "…Según Susan Sontag, en este texto aparecen claramente los sentimientos negativos de Benjamin hacia el matrimonio. No es fácil reconocer la veracidad de esta afirmación en un trabajo de crítica literaria, más sugerente resulta la apreciación de Scholem y también de Witte al poner en relación este escrito con los acontecimientos de su vida amorosa en aquella época, tal relación permite componer un nuevo relato…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 59.]
[427] W. Benjamin, '"Las afinidades electivas" de Goethe', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 131.
[428] Ibid., p. 132.
[429] Ibid.
[430] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 64.
[431] Ibid., p. 65.

La naturaleza equivale a la conexión en la culpabilidad y su reproducción estética equivale al mito, por ello la verdadera crítica desenmascara a la novela simbólica de Goethe[432] pero también a su continuación, la del discurso mítico[433] en Gundolf.[434] Por ello ante el triunfo del orden social, del mito, sus deseos sólo pueden satisfacerse en la muerte, en ella Otillie se convierte en santa.[435]

En cuanto a los personajes por el solo hecho de serlo no son naturales sólo los seres humanos lo son, y por más que en ellos aparece la educación se encuentran siempre sometidos a la fuerza de la naturaleza. La novela muestra que la existencia está destinada y que el destino *"…encierra a las naturalezas vivas en un único contexto de culpa y expiación…"*[436] Pero aquí no se habla de culpa moral sino de culpa natural por entregarse al poder de la naturaleza,

> "…entonces la vida natural, que en el hombre ya no conserva la inocencia si no se vincula a una superior, lo arrastra hacia abajo. Con la desaparición de la vida sobrenatural en el hombre, su vida natural se convierte en culpa, sin que en el obrar falte a la moralidad. Pues ahora radica en la alianza, que en el hombre se manifiesta como culpa, de la mera vida. No podrá escapar a la desdicha que ésta está conjurando sobre él. Como cada emoción en él una nueva culpa, cada uno de sus actos atrae las desgracias sobre él..."[437]

Esta concepción que arrastra al hombre hacia abajo hace que las cosas muertas cobren poder, Benjamin comparte con Gundolf la opinión de *"…la importancia de lo cósico en lo que acontece. Es, no obstante, un criterio del mundo mítico esa inclusión de todas las cosas en la vida…"*[438] Esto es importante para futuras interpretaciones del poder de las cosas.

Como afirmé Benjamin quiere destacar en este contexto a los poderes del destino *"…que salen a la luz con el desmoronamiento del matrimonio…"*[439] Pero frente al matrimonio aparece la elección de los enamorados, así

---

[432] "…Para Benjamín, la confianza asignada a la bondad y a la fuerza creadora de la naturaleza es "idolatría". La connotación religiosa de esta crítica no es fortuita. Tiene que ver con la doctrina teológica, de la cual el crítico toma sus criterios cuando desenmascara el mito en la obra de arte clásica. En virtud de esta doctrina, el crítico trasciende la negatividad de la crítica en su conjunto con un fin utópico. En efecto, en virtud de la lógica interna del sistema, los conceptos críticos remiten siempre a sus contrarios: el silencio remite al lenguaje, el mito a la verdad, el destino a la libertad y la naturaleza a Dios…" [ibid.]
[433] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 136.
[434] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 65.
[435] Ibid., p. 61.
[436] W. Benjamin, '"Las afinidades electivas" de Goethe', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 140.
[437] Ibid., p. 142.
[438] Ibid.
[439] Ibid.

> "…Considerada desde el sino, toda elección es 'ciega' y conduce a ciegas a la desgracia. Se le opone, suficientemente poderoso, el precepto violado, para exigir el sacrificio que expíe el perturbado matrimonio. En este sino se cumple por lo tanto el simbolismo de la muerte bajo la mítica forma originaria del sacrificio… La muerte de Ottilie constituye un sacrificio mítico…"[440]

Pero la figura de Ottilie (ser inocente) al morir, a pesar de su suicidio como mártir, amplia su expiación a todos los culpables.[441] Culpa y expiación son dos temas relacionados con la teología, pero en Benjamin también se la puede pensar como residuo de aquello que se manifestó en el análisis de los poemas de Hölderlin y la muerte de su amigo, el poeta Heinle.

Pero volviendo a "*Las afinidades electivas…"* Benjamin las considera como un 'cuento' a pesar de su extensión, siendo por ello superior a la novela.[442] Pero dentro de este cuento aparece uno con un significado dominante ése es el de los 'vecinos' donde se destaca la 'redención'.[443] En este cuento para Witte se rompe el aspecto mágico de los fenómenos naturales, en los vecinos se manifiesta el verdadero amor.[444] Esto es una reconstrucción alegórica que el crítico puede realizar en la forma narrativa del relato, más no en la novela.[445] Ahora bien en el 'cuento de los vecinos' Witte reconoce la contraimagen de las circunstancias de la vida de Benjamin a comienzos de la década de 1920[446], en particular el amor no correspondido de Jula Cohn[447].

[440] Ibid., p. 143.
[441] Ibid., pp. 143-144.
[442] Ibid., p. 179.
[443] "…si en la novela lo mítico es tratado como tesis, la antítesis correspondiente puede verse en el cuento…" [Ibid., p. 181.]
[444] "…Mientras los enamorados de la novela están entregados el uno al otro sin poder confesarse sus sentimientos ni en palabras ni en actos, los del relato obran en el momento decisivo y así se salvan los dos. El fin de unos es crepúsculo y muerte, el fin de otros es casamiento y vida feliz…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 66.]
[445] "…La sustitución alegórica es el procedimiento estilístico que el crítico emplea con ese fin. Su exégesis asume entonces la función dada a la alegoría desde que esta apareció en antigüedad: la alegoría salva la obra de arte que ha llegado a ser anticuada al sostenerla con una nueva verdad metafísica…" [ibid., p. 67.]
[446] Ibid.
[447] "…El ensayo las afinidades electivas está dedicado a Jula Cohn que formaba parte del círculo de los admiradores de George y era amiga de Gundolf. Respecto a ella era escultora, hermana de su amigo y condiscípulo, Alfred Cohn, la conocía desde 1912…" [Ibíd., págs. 67-8] Vivió con su mujer y ella en Berlín en 1921, pero su inclinación hacia ella precipitó su vida conyugal en una crisis, dice Scholem. Benjamín se separa temporariamente de su mujer y después de siete años se divorció en 1930. (…) "...Benjamin presta los rasgos de Jula Cohn al personaje literario de Odile. Además, el amante apasionado que es Benjamín comprueba que su relación con la que él ama está determinada por el "destino" y la coloca en la misma perspectiva crítica que en el ensayo... [ibid., p. 69.]

Todos estos 'elementos' que Benjamin introduce para su 'crítica' son elementos aparecidos en lo que antes he denominado la *'neue Erfahrung'*, construidos anteriormente a su *'Doktorarbeit'*. Por ello la 'crítica benjaminiana' no es sólo una 'crítica' restringida al ámbito de la obra, sino que puede ser extendida a la comprensión de la vida humana, no es casual que se la relacione con las circunstancias de su vida personal.

En cuanto a la obra Benjamin coincide con la tradición con la que Goethe simpatizaba, tradición que trata de aprender lo filológico y mítico más que lo ético e histórico, tradición que apunta a contenidos formados, conservados en el idioma y en la vida, frente a las ideas en devenir. Tradición de Herder y Schiller, antes, y von Humboldt, después; es decir tradición opuesta a toda la práctica ilustrada.[448]

Además de esto en los aspectos literarios del 'Ensayo', apunta Valverde, se deja traslucir su rechazo a toda la tradición cultural, al mito y al símbolo, tradición personificada en Goethe (de acuerdo a la interpretación de Gundolf realizada en 1916) y canonizada por todos los especialistas. Según Witte, Gundolf seguía la premisa metodológica de Dilthey[449] y de toda la literatura contemporánea que concebía la poesía como 'expresión y representación de la vida', por el contrario *"…Benjamín sostiene la primacía del texto escrito sobre el texto biográfico, excluye una explicación del texto por obra de hechos que se encuentran fuera del texto mismo…"*[450] Así el berlinés rescata el carácter de la obra autónoma como su objeto a analizar, poniendo en ella la atención en lo formal.[451] Sin embargo, en esta obra *"Las afinidades…"*, el autor que es Benjamin se hace difícil de olvidar, de evadir, de borrar sus huellas, su *'ich'* como en tantos otros textos afirmaba Scholem.[452]

Pero volviendo a la propuesta benjaminiana, el verdadero crítico entiende que en la obra de arte se da apariencia y esencia, pero no están mezclados gracias a lo 'inexpresivo' ('*das Ausdruckslose'*). El crítico se ha de fijar en lo *'Ausdruckslose'* ya que en él

[448] Ver W. Benjamin, '"Las afinidades electivas" de Goethe', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 127.
[449] Según B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 60.Witte, 2002, pág. 60, en Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Göttingen, 15° edición, 1970, pág, 126.
[450] Ibid.
[451] Ibíd.
[452] P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 151.Missac, 1997, pág. 151.

> "…aparece el sublime poder de lo verdadero… Sólo esto logra completar la obra, en cuanto al destrozarla la convierte en obra ya en pedazos, en fragmento del mundo verdadero, en torso de un símbolo. Al ser categoría del lenguaje y del arte, pero no de la obra o de géneros…"[453]

Así la esencia del arte no es la belleza sino lo *'Ausdruckslose'* que es opuesto a la apariencia, es un lugar faltante, así mediante la lectura alegórica se despoja a la novela de su sentido "natural"

> "…Esto significa que únicamente allí donde los sistemas de signos del lenguaje y del arte que designan objetos ya dados de la vida natural están neutralizados, allí donde el carácter de los signos de designación les es retirado, únicamente allí puede manifestarse la verdad…"[454]

Esto, según Witte, es importante para la discusión estética de la primera mitad de siglo porque la obra simbólica es puesta por primera vez teóricamente en tela de juicio[455], es devastada por la crítica alegórica.[456]

Quien le da una relevancia al concepto positivo de lo inexpresivo en Benjamin es Menninghaus al afirmar que *"…Toda la filosofía temprana de Walter Benjamin lleva la marca de una "categoría" de "oposición" a lo bello y a lo estético en general. Su enigmático nombre es "lo inexpresivo" (das Ausdruckslose)…*"[457] Es más gracias a este concepto Menninghaus relaciona la estética de Benjamin con una estética de lo sublime.[458] Contra el discurso que une belleza, apariencia y vida[459], Benjamin interrumpe la armonía con lo 'inexpresivo' debido a que *"…vislumbra el ser del arte justamente en la tarea contraria de petrificación, paralización y desplazamiento*

[453] W. Benjamin, '"Las afinidades electivas" de Goethe', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 194.
[454] "…La crítica realiza esto ateniéndose al relato sobrio e "inexpresivo" o aislando oraciones de la novela mediante citas o despojando, mediante la lectura alegórica, a toda novela de su sentido "natural"…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 73.]
[455] "…En su inevitable acción idealizadora, el símbolo somete el objeto material a una fuerza del espíritu que lo ilumina y redime desde dentro. En un relámpago transfigurativo, el sentido y la materialidad son reconciliados en uno; por un instante frágil e irracional, el ser y el significado son armoniosamente totalizados…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 25.] De este modo, prosigue, el simbolismo ha denigrado a la alegoría "…. Entonces, la misión política de «liberar» un objeto toma la forma de abrir su subconsciente y detectar dentro de éste aquellas partículas de heterogeneidad que ha sido incapaz de disolver…" [Ibíd., pág. 63]
[456] "…El umbral históricamente marcado por la manera de proceder que eligió Benjamín encontró su forma concreta en la expresión "torso de un símbolo", con lo cual Benjamín designa la obra de arte "rematada" por la crítica… Esta imagen… evoca la devastación de la totalidad armoniosa que caracteriza el método de la crítica alegórica… La concepción simbólica del mundo sólo es negada para que salve más seguramente la pretensión absoluta del arte a la verdad…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 74-75.]
[457] W. Menninghaus, 'Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. S. Edit. (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 174.
[458] Ibid.
[459] Ibid., pp. 174-175.

crítico de la belleza viva…"[460] Así lo sublime es la desaparición crítica de lo bello transformándose el cuerpo vivo en cadáver[461], es una estética de la caída de la que hay que reponerse con esfuerzo.[462] Además la teoría benjaminiana de lo sublime

> "…como crítica de lo bello, la muerte y el cadáver poseen, junto con la destrucción de la belleza viva, otra significación general: aíslan y desmienten por ideológicas, como resultado de esta operación de aislamiento, las figuras estéticas de la totalidad…"[463]

Así también va contra un ideologema, de la estética del siglo XVIII, la belleza moral que armonizaba con la razón y la sensualidad así *"…Benjamin… desgaja la moralidad de cualquier género de representatividad…"*[464]

Por último resulta interesante destacar la importancia de *"Las afinidades electivas.."* para la vida de Benjamin, algunos sostienen que esta obra influyó en el posterior fracaso de su carrera universitaria, al polemizar y atacar a Gundolf, el miembro académico más prominente y capaz del círculo de George, esto lo afirma Arendt.[465] En cambio otros, como Witte, manifiestan que a pesar de los esfuerzos de Benjamin por atacar a Gundolf y a la Escuela de George, el berlinés tuvo escaso éxito debido a que la revista en la que publicó el Ensayo tuvo poca repercusión, por lo que Gundolf ignoró la polémica, es más recién en la década 1950 esa polémica llegó a conocimiento público.[466] Al margen de los efectos de *"Las afinidades electivas…"* y quién tenga la razón, ambos (Arendt y Witte) coinciden en que su propuesta no se amoldaba a lo establecido por la época y por la literatura en general.

---

[460] "…Esta intervención en la apariencia bella es lo que Benjamin denomina lo inexpresivo: "Lo que pone término a esta radiación de la apariencia, apresa el movimiento (Bewegung) e interrumpe el discurso de la armonía es lo inexpresivo. Aquella vida funda el misterio, esta paralización funda el contenido de la obra" …" [ibid., p. 175.]

[461] Ibid., p. 176.

[462] "…lo sublime ha sido desde siempre, por lo menos en el terreno de la estética, una categoría del mundo posterior a la Caída, el mundo expulsado del Paraíso… Pues no existe una estética de la felicidad que sea una estética de lo sublime; lo sublime siempre está vinculado al esfuerzo, a la negatividad, a una resistencia que hay que vencer. El Paraíso era bello, no sublime… La fuerza se inclina ante la "luz" de esta belleza, que opone al ideal de la salvación por la "fuerza mítica" el de la 'beatitud' sin violencia. A la crítica de lo bello por medio de lo sublime responde la definición benjaminiana de la fantasía y del color infantil como crítica de lo sublime por medio de lo bello…" [ibid., p. 185.]

[463] Ibid., pp. 176-177.

[464] En Las Afinidades… se lee… "Lo más elevado, lo más excelente del hombre carece de figura" [ibid., p. 177.]

[465] "…En realidad, no hubo ni antisemitismo ni mala voluntad con respecto a un outsider -Benjamin se había graduado en Suiza durante la guerra y no era discípulo de nadie- ni tampoco tenía que estar implicada la habitual sospecha académica ante cualquier cosa que no tenga la garantía de ser mediocre…" [H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), pp. 169-170.]

[466] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 76-77.

En cuanto al juicio de los intérpretes respecto del 'Ensayo' la mayoría coincide en la importancia del mismo. No sólo como aplicación de su concepto de crítica esbozado en "*El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán"* tal como lo dice Witte, sino también como expresión del conflicto afectivo que sobrelleva en su vida personal[467]. Debo recordar que el texto *"Las Afinidades…"* está dedicado a Jula Cohn, por ello

> "…Scholem sostiene que esta dedicatoria forma parte del ensayo —lo que señala el carácter subjetivo de la crítica benjaminiana— y que Benjamin identifica a Jula con el personaje literario de Ottilie…"[468]

Por ella sintió un gran amor.[469] Scholem señala que detrás de muchos escritos de Benjamin existen experiencias personales, por lo que no es una excepción que en "*Las afinidades electivas…"* esté presente su situación personal, tal como lo estará su carácter en la 'teoría de la melancolía' del *"Trauerspielbuch"*.[470]

En definitiva destaco esta 'trascendencia personal', pero también quiero poner el acento en cómo Benjamin logra sintetizar sus antiguas convicciones 'marginales', no sólo presentes en la *'neue Erfahrung'* sino también en la *'jugendliche Erfahrung'* (la crítica a la sociedad burguesa y a sus modelos de comprensión), con su 'nueva' fundamentación teórica.

Ahora bien, si con este 'Ensayo' tuvo éxito entre 'cierta' intelectualidad que impulsó su publicación, 'Ensayo' que 'des-oculta' sus convicciones representadas en la *'neue Erfahrung'*; si anteriormente consiguió su objetivo, el doctorarse, también manteniendo sus ideas aunque 'ocultas'; entonces no habría por qué cambiar el rumbo. Confiado en este 'éxito', desde la *'Erfahrung'* construida desde lo 'marginal', diría casi inocentemente, emprende su nuevo estudio del *'Trauerspiel'* alemán, pero sin las precauciones tomadas en su *'Doktorarbeit'*. De este modo, Benjamin sintió que estaba listo para una *'Habilitationsschrift'*, medio para una vida académica o sólo excusa para su subsistencia, o quizás ambas. Sea como fuera sus expectativas se desmoronan con la desaprobación en 1925.

---

[467] J. M. Valverde, 'Walter Benjamin -"un héroe de nuestro tiempo"', *Para Walter Benjamin*, I. N. S. y. K. Scheuerman (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 21. Esto confirma Scholem en [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), pp. 153-154.]

[468] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 59.

[469] Ibid., p. 60.

[470] G. Scholem, *Walter Benjamin y su ángel* (Bs. As.: FCE, 2003), p. 40.

Ahora bien ¿qué sucedió para tal desenlace? La hipótesis que sostenengo es que Benjamin al desocultar sus 'presupuestos' -aquél suelo firme de la *'neue Erfahrung'*- y al ponerlos en funcionamiento para la 'interpretación del *Trauerspiel'* se confió demasiado en la fuerza de su discurso, elaborado y aplicado al margen de todo el '*establishment* académico', de esta manera Benjamin no supo ver las consecuencias que su teoría tenía para todo ese mundo que volvió a demostrar su poder, tal y como lo había hecho con guerra de 1914.

Para comenzar hay algunas certezas. Benjamin tenía claro que quería habilitarse[471] por ello en cuanto terminó el Ensayo de "*Las afinidades electivas…"* se dedicó a buscar un tema para su tesis.[472] Witte expresa que por esos meses deja en cartas traslucir su 'situación precaria', pero ella no le impedía ver el estado social de Alemania después de la guerra y entender la situación de la intelectualidad en general que era su propia situación. En *"Pensamientos para un análisis del estado de Europa central"* (escrito en 1923[473] antes de encontrarse con el marxismo) entiende que en 'épocas de crisis' por lo general se prescinde de la actividad intelectual y el lenguaje se desintegra, por el contrario aparece el dominio de la mercancía y del número, sometiendo al hombre y a las cosas a lo económico.[474] Por todo esto no es de extrañar que en su época, entendida como 'catástrofe', Benjamín reclamara una organización de intelectuales tal cual se lo expresara a Salomón.[475]

La 'desintegración del lenguaje' y la 'crisis intelectual' son síntomas de la 'crisis de la *Erfahrung'*. Pero ante ella su actitud no es contemplativa por el contrario reactualiza su concepción anárquica de la 'violencia revolucionaria' [476], concepción ya argumentada en *"Hacia una crítica de la violencia"*, así

> "…En Benjamín... se articula el despertar de la conciencia social del intelectual desposeído. Rechazado por su propia clase, Benjamín reconoce su identidad de intereses con aquellos a quienes la sociedad perjudica y encuentra el carácter radical con el que en adelante concebirá la crisis

[471] "…Benjamin quería la "venia legendi" no por seguir una carrera universitaria, sino para confirmar su condición social de hombre de letras. Además sus padres estarían obligados moralmente, según pensaba, a sostenerlo financieramente. Además como bibliógrafo pensaba sostenerse con el comercio de libros usados…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 80.]
[472] Ibid., p. 79.
[473] Ibid., p. 81
[474] "…La inflación se manifiesta como la realización visible del dominio de la mercancía en las relaciones humanas... Presa del pánico el hombre burgués pierde su sentido social de orientación. El intelecto decae. Este es el estado de toda la burguesía alemana. [Ibid.]
[475] Ibid., p. 83.
[476] Ibid., p. 82.

> social como la señal precursora de una interrupción revolucionaria de la perversa repetición de los mismos, eso es para él la historia…"[477]

Como ya dije con anterioridad, y se puede ver aquí, Benjamin es un 'intelectual crítico' y 'comprometido' con su presente (para entenderlo y modificarlo), por ello -desde su 'conciencia' de 'intelectual marginal' en la época de la 'crisis de la *Erfahrung'*- su *"Trauerspielbuch"* tendrá como punto de partida y de llegada éste, su propio presente precario, es decir que su objeto de estudio –el *'Trauerspiel'*— sirve también como herramienta hermenéutica para comprender su 'actualidad', desocultándo y desmontando los supuestos que la sostienen para pensar en una alternativa. Así

> "…La historia tal como la determina la acción en el Trauerspiel barroco, queda desenmascarada: no es más que un lugar de escombros, de ruinas, desprovisto de todo sentido metafísico… la historia desarrollada en el Trauerspielbuch esta cobrada desde las alturas del tiempo presente en la medida en que ella revela en un lejano pasado el derrumbe de la razón objetiva que sólo se hizo manifiesto en el siglo XX…"[478]

Esto descubre dos niveles de lectura, por un lado el de la producción del *"Trauerspielbuch"* y por otro el de la 'crítica' del mismo. En cuanto al primer nivel la *'Tesis'* expresa 'la violencia elemental de la naturaleza en el curso de la historia', violencia que descubre la vida como un plexo de culpabilidades destinadas a la muerte, por ello dirá *"…Desde el punto de vista de la muerte, la vida es producción de cadáveres…"*[479]. El individuo no puede escapar a este destino[480], es más señala Fernández Martorell *"…El objetivo último del estudio sobre el Trauerspiel es señalar la situación del ser humano, del héroe en un mundo en ruinas…"*[481]. En cuanto al segundo nivel lo que busca es *"…la comprobación de la situación metafísica de una época pasada para poner de relieve aquello que tiene de apropiado la forma de expresión literaria que ella reviste…"*, todo ello partiendo del presente.[482]

Estos niveles son relevantes para el presente trabajo porque expresan el compromiso benjaminiano con el 'tiempo actual', a pesar de ser una reflexión sobre el pasado de una forma literaria caduca. Ahora bien el 'contenido de verdad' de esa

[477] Ibid., p. 83.
[478] Ibid., p. 92.
[479] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 439.
[480] Ver B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 91-92.
[481] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 63.
[482] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 92.

'manifestación' descubre un presente siempre sido que a los ojos de Benjamin refleja 'la crisis de la *Erfahrung'* y el 'desmoronamiento del lenguaje'. Ese pasado muestra un presente en ruinas y productor de cadáveres, de este modo el desocultar del *'Trauerpiel'* -género menor y minimizado por la tradición moderna- implica el necesario replanteamiento de la visión optimista de la modernidad y del progreso (tema recurrente en el pensamiento benjaminiano desde sus escritos juveniles).

Otro dato importante que conecta la reflexión de Benjamin con el presente es que su trabajo fue inspirado por la obra de Carl Schmitt[483] "*Teología política. Cuatro lecciones sobre la doctrina de la soberanía"* (1922), en particular por su teoría de un poder absoluto del Estado que se oponía la doctrina de la 'soberanía popular', sobre la que se apoyaba la 'Constitución' de Weimar.[484] Para Lilla existieron dos características que le atrajeron de Schmitt, una la aseveración de que 'todos los conceptos trascendentes de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados' y, la otra, es su 'teoría decisionista'; por lo que Benjamin vio en la representación de la vida barroca lo que Schmitt imaginaba para toda la vida política: un permanente 'estado de excepción'.[485] Así el soberano que representa la historia, esto basado en ciertas ideas políticas, debe evitar el 'estado de excepción', pero de antemano está destinado a detentar dictatorialmente el poder en ese estado.[486] Porque en realidad ese 'estado de exepción' no es 'anómalo', es la regla que presupone la 'catástrofe del más acá', de este modo el mundo es vaciado de toda escatología y sólo le queda exaltar lo terreno antes de su final.[487] Nadie escapa a la inmanencia, ni siquiera el monarca ya sea tirano o mártir[488], de cualquier modo lo central es que tiene que decidir[489] en este mundo y sobre las cosas de este mundo consciente de su 'destino catastrófico'.

[483] "…Esto muestra hasta qué punto los intelectuales de derecha y izquierda estaban de acuerdo, durante la República de Weimar, en rechazar las tendencias a la secularización y a la igualación inherente a la democracia…"[ibid., p. 93.]
[484] Ibid., pp. 92-93.
[485] "…Se trata de la doctrina del decisionismo, que el propio autor resumió en un ensayo con la afirmación de que «soberano es quien decide acerca de la excepción». Así, en los Trauerspiele, donde príncipes, ministros, e incluso asesinos, son retratados en los momentos definitivos de su última decisión y destino…" [M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), pp. 92-93.]
[486] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 268.
[487] ibid., p. 269.
[488] Ibid., p. 270.
[489] Ibid., pp. 277-278.

Ahora bien Benjamin no tuvo que leer a Schmitt para comprender su época (la situación de Europa en general o de Alemania en particular) envuelta en la 'catástrofe', en la 'crisis de la *Erfahrung'* o en el 'desmoronamiento del lenguaje', desde 1914 ya posee esta visión que desarrolla en sus distintos escritos anteponiendo a esta conciencia su *'neue Erfahrung'*, contruida desde los márgenes del '*establischment* del momento'. Por ello el *"Trauerspielbuch"* no se desentenderá de todos aquellos escritos, sino que será su culminación o síntesis, ahora presentado ante un tribunal académico.

Sin embargo la Institución Académica, en palabras de Fernández Martorell, continuaba siendo burocrática, retrógrada [490] y desconfiada. [491] Pero estas características no calmaron su espíritu ni modificaron su forma de pensar para acomodarse a ella, al contrario, su tema y su estilo, marginales, eran expresión de su 'repudio' a esa Academia. Al respecto señala Lilla que

> "…Sus profesores eran contrarios a su tesis, cuyo asunto, los Trauerspiele, «dramas barrocos» del siglo XVII, no solo había sido considerado como un tema menor de la literatura alemana, sino que fue visto, en ese momento, como una rareza nimia. Por otra parte, Benjamin, al parecer decidido a quebrantar toda convención académica, practicó aquí el estilo más esotérico que cabe imaginar y la encabezó con un «prólogo epistemo-crítico» voluntaria y obstinadamente oscuro, donde resumía sus impresiones sobre Platón, el idealismo alemán, el romanticismo, la belleza, las obras de arte, el lenguaje y el simbolismo…" [492]

[490] "…Benjamin sospechaba desde tiempo atrás que el entorno burocrático de su tesis no era nada favorable. En 1923 había intentado obtener de Franz Schultz —decano de la facultad de Literatura— una habilitación sobre trabajos que le fue denegada y se sumergió en el estudio del Trauerspiel bajo su consejo. Una vez realizada su petición formal, después de retrasarse hasta el último momento (tal era su escuálida esperanza), Schultz se negó a habilitarlo en «Historia de la Literatura» y fue incluido en «Estética», cuya cátedra ocupaba Hans Cornelius. Aconsejado por su ayudante Max Horkheimer, Cornelius dio una opinión desfavorable y el trabajo fue rechazado. En su informe a la facultad —que se encuentra hoy en el dosier de su candidatura a la habilitación—, Cornelius confiesa la enorme dificultad que supuso la lectura, de manera que no fue capaz de «restituir su sentido» ni «garantizar la interpretación» (GS, VI, 771), en vista de lo cual propuso a Benjamin la elaboración de una explicación complementaria que aclarara los términos claves de su investigación. Sin comprender los comentarios añadidos por Benjamin, se los dió a leer a Adhemar Gelb y Max Horkheimer, quienes le respondieron que tampoco ellos habian entendido ni el texto ni el resumen de Benjamin. Cornelius terminó por desaconsejar el trabajo y el consejo de facultad reunido el 13 de julio decidió pedir a Benjamin que retirara su tesis. La relación parca y tensa que más tarde tuvieron Horkheimer y Benjamin se debe en buena medida a este hecho que, por lo demás, Benjamin desconocía…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), pp. 65-66.]

[491] "…Muy distinta fue la reacción de sus primeros lectores Rang y Hofmannsthal, quienes consideraron el trabajo excelente. Hofmannsthal promovió la publicación anticipada de la tercera sección de la primera parte en la Neue Deutsche Beiträge en 1927, y dio su recomendación a Rowohlt, donde apareció en 1928…" [ibid., p. 67.]

[492] M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), pp. 91-92.

Un dato que no quiero dejar pasar por alto es que para la redacción de su *'Habilitationschrift'* se traslada a la Isla de Capri, allí conocerá a Asja Lacis[493]. En Capri lee a Lukàcs, sobre cuya obra "*Historia y conciencia de clase"* confirma *"…la decadencia de la sociedad… (En) la crisis de la tradición espiritual… vio el indicador de la disolución general del mundo burgués…"*[494], por su parte dice Eagleton que le impresionó de Lukács cómo relacionaba teoría y praxis, relación cercana a sus propias reflexiones.[495] Otro dato que llama la atención del lugar es que allí, y en su vuelta por Nápoles, Roma y Florencia, se encuentra con el 'fascismo', para Carretero Pasin lo que le preocupa del 'fascismo' es la 'extinción de la individualidad' (esta actitud ya está presente en sus 'experiencias juveniles') y su alianza con el progreso[496] compartida con la burguesía.

En cuanto al *"Trauerspielbuch"* profundiza el giro hacia lo 'fragmentario' y unido a éste hacia el 'pensar poético'. En 1924 reúne una cantidad de seiscientas citas y en su ordenación, según Lilla, convergen *"…El concepto de Benjamin de la crítica como alquimia, su convicción de que la política es un asunto de nihilismo apocalíptico y su fascinación por el vitalismo de derechas…"* [497] . En cuanto al 'giro' hacia la 'metodología de las citas' ya había sido realizado en "*Las afinidades electivas…"* con cierto éxito, así antes como ahora las 'citas' cumplirían una misión, como dirá luego, 'emancipar al pasado'[498], además con ellas se opone a toda idea decimonónica de 'sistema', por el contrario los conceptos de 'doctrina' y 'ensayo esotérico' ofrecerán una alternativa a la forma filosófica ligada al sistema.

Para Benjamin la doctrina filosófica estriba en la 'decodificación histórica' y es opuesta al sistema.[499] En ello se asemejará al 'tratado' en el que aparecen las citas de autoridad en su forma canónica, pero la quintaesencia de su método es la

[493] "…era una bolchevique de Latvia, activista de la cultura soviética posrevolucionaria como actriz y directora, y miembro del Partido Comunista desde la Revolución de la Duma. En palabras de Benjamin era «una comunista excepcional» y «una de las mujeres más excepcionales que he conocido»…"[S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 27.]
[494] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 87-88.
[495] "…en particular la visión antirreflexionista de Lukács de la conciencia como fuerza material transformadora dentro del desarrollo histórico…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 231.]
[496] Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', *Anthropos* 225, p. 77.
[497] M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), p. 91.
[498] "…«citar un texto implica interrumpir su contexto» (GS, II, 536)…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 61.]
[499] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 224.

'exposición' que renuncia a la 'intención'[500]; de este modo cobra valor lo fragmentario en cuanto elemento necesario para la 'exposición de la verdad' en oposición a lo 'inductivo' y lo 'deductivo' porque reducen las ideas a conceptos[501], pero también arremete contra el psicologismo[502] y el verismo científico.[503] Por el contrario en Benjamin la 'verdadera contemplación' se aleja de la deducción y retorna a los 'fenómenos' *"…los cuales nunca corren el peligro de resultar objetos de un asombro turbio, por cuanto su exposición es igualmente la exposición de las ideas, y sólo en ello se salva lo que poseen de individual…"*[504]

Por ello en su propuesta Benjamin necesita unir 'saber' y 'reflexión', 'ciencia' y 'arte', esto lo deja traslucir en la 'cita' de su "Prólogo", cita de Goethe, cuando afirma que sólo en la 'complementación' se alcanza alguna clase de 'totalidad' pero, como en el arte, hay que realizar la búsqueda desde lo pequeño.[505] De este modo, el filósofo se vincula con el investigador por la 'extinción de la mera empiria' y con el artista por su 'tarea de la exposición'.[506] Esto posibilita que los fenómenos entren en el mundo de las ideas en tanto que 'salvados' por los conceptos que son aptos para 'exponer las ideas'.[507] La relación entre ideas y fenómenos la ilustra así,

> "…Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. Las ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y éstos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas. Más bien, el significado de los fenómenos para las ideas se agota en sus elementos conceptuales. Mientras que los fenómenos, con su existencia, comunidad y diferencias, determinan la extensión y contenido de los conceptos que los abarcan, su

[500] "…El método es rodeo. La exposición en cuanto rodeo: ése es el carácter metódico del tratado… Tenazmente comienza el pensamiento siempre una vez más, minuciosamente regresa a la cosa misma. Esta incansable toma de aliento es la forma más propia de existencia de la contemplación. Pues, al seguir los diferentes niveles de sentido en la consideración de uno y el mismo objeto, recibe el impulso para aplicarse siempre de nuevo tanto como la justificación de lo intermitente de su ritmo…" [ibid.]

[501] "…Mientras que la inducción rebaja las ideas a conceptos mediante la renuncia a su articulación y ordenación, la deducción hace lo propio mediante su proyección en un continuo pseudológico. El reino del pensamiento filosófico no se deshilvana siguiendo las líneas ininterrumpidas de las deducciones conceptuales, sino al describir el mundo de las ideas. Su ejecución comienza de nuevo con cada una como si fuera una idea originaria. Pues las ideas constituyen una pluralidad irreductible. Las ideas están dadas a la consideración en calidad de pluralidad sujeta a número —mejor, a nombre, propiamente hablando—…" [ibid., p. 240.]

[502] Ibid., p. 236.

[503] Ibid., pp. 238-239.

[504] Ibid., p. 242.

[505] Ibid., p. 223.

[506] Ibid., p. 228.

[507] "…Al consumarse la salvación de los fenómenos por la mediación de las ideas se consuma la exposición de las ideas en el medio de la empiria. Pues las ideas no se exponen en sí mismas, sino única y exclusivamente en la ordenación de elementos cósicos que se da en el concepto…"[ibid., pp. 229-230.]

> relación con las ideas es la inversa en la medida en que la idea, en cuanto interpretación de los fenómenos —o, más bien, de sus elementos—, determina primero su mutua pertenencia. Pues las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados…"[508]

Esta imagen astronómica del firmamento y las constelaciones dominará la exposición de su teoría del conocimiento incluso en posteriores escritos.[509] De este modo, los conceptos harán posible la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas[510], pero esto se hará si se redefine el lenguaje porque el lenguaje científico destruye la particularidad y la diferencia.[511] Esta redefinición implica negar la palabra como signo.[512]

Ahora bien 'negar la palabra como signo' y afirmar el 'fragmento', la 'cita', y el 'pensar poético' es algo que ya lo había hecho con anterioridad, en otras obras, pero ahora son expuestos con el fin de 'replantear' todo el saber filosófico construido sobre la base del 'sistema' (deductivo o inductivo) y sobre la idea de 'ciencia moderna' que elimina la particularidad y la diferencia. Por el contrario, el 'pensar poético' que plantea Benjamin dignifica a los 'fenómenos' y los 'salva' al ser ellos los que 'exponen las ideas'. Todo este desarrollo cuestiona fuertemente el modo tradicional de 'conocer filosófico', centrado en el sujeto o en el objeto, al darle carta de ciudadanía a aquello que es degradado por éste conocer, entre lo que se encuentra el 'nombre' entendido como 'nombrar primordial'.

Sin duda que aquí se encuentran los ecos de "*Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres"* que expresa su 'Filosofía del Lenguaje' de raíces 'teológicas'. Tal es la importancia de su teoría del lenguaje que Witte dice del "Prefacio", punto de partida de la obra y exposición de su método que es, de acuerdo a la correspondencia de Benjamin, *"…una especie de segundo refrito (del que no sabe si es mejor que la primera versión) del antiguo trabajo sobre el*

[508] Ibid., p. 230.Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2006, pág. 230.
[509] S. Moses, 'Ideas, nombres, estrellas. Metáforas del origen en Walter Benjamin', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. S. Edit. (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 188.
[510] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 331.
[511] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 119.
[512] "…Pues en el concepto, al que sin duda corresponde el signo, queda despotenciada justamente esa misma palabra que, en cuanto idea, es poseedora de su esencialidad…" [W. Benjamin, 'El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la Tragedia', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 239.]

lenguaje… disfrazado como doctrina de las ideas…".[513] También Moses señala que la teoría del conocimiento esbozada en el *"Trauerspielbuch"* ya tiene algunas de sus tesis centrales en "*Sobre el lenguaje en general*…", es más su doctrina de las ideas es un velo de su visión teológica esbozada en sus primeros escritos, ahora los 'nombres', del 'lenguaje adamítico' parecen ser sustituidos por 'ideas' de 'tipo platónico', en ésta se mantiene la concepción de que la verdad es múltiple y discontinua, algo que no se podrá destruir con ninguna síntesis totalizadora, por ello *"…la tarea del filósofo consiste, igual que en la concepción platónica, en contemplar las ideas en su pluralidad y su diversidad…"*[514] aunque el hombre se halla olvidado de ellas.[515]

Aclara el autor que, igual que en la Revelación bíblica, la verdad se ofrece a la audición, pero ésta como "forma de sentido interno", dirá

> "…la verdad no se ofrece a la percepción a través de la visión ("forma del sentido externo", según Kant), sino de la audición, como "forma del sentido interno". El entendimiento (entendement) debe interpretarse aquí en sentido físico, como facultad de oír (entendre), de percibir con el oído los armónicos de la palabra. En este sentido, conocer lo originario significa recuperar una escucha primera, volver a oír… "En la contemplación filosófica", por el contrario, "desde lo más hondo de la realidad la idea se libera en cuanto palabra que reclama de nuevo su derecho a nombrar. Tal actitud no corresponde, sin embargo, a Platón, en última instancia, sino a Adán, el padre de los hombres y el padre de la filosofía…"[516]

De este modo, el lenguaje será el verdadero medio de la verdad con ello, dice Witte, Benjamin trata de resolver la oposición sujeto-objeto, el sujeto deja de ocupar el centro lo mismo que el objeto, ocupándolo ahora el lenguaje.[517] Benjamin se encarga, en el mismo *"Trauerspielbuch"* de destacar la importancia del 'nombre' cuando afirma que el ser de las ideas no se capta por 'intuición' (tomando distancia de la propuesta platónica) pero tampoco es producto de la 'intención'.[518] También el

[513] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 89.
[514] S. Moses, 'Ideas, nombres, estrellas. Metáforas del origen en Walter Benjamin', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. S. Edit. (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 188.
[515] "…Al igual que Rosenzweig, Benjamin opone a la tradición metafísica del Logos-Uno la visión de una verdad originalmente plural, pero que al mismo tiempo se presenta como dato, como trasfondo inmutable del conocimiento. Cada idea define, en cierto modo, un espacio semántico particular… En este sentido puede afirmarse que en Benjamin hay una ontología de la verdad: el conjunto de las ideas constituye un sistema, un primer paisaje que siempre está presente, incluso cuando el hombre lo ha olvidado, y al que se trata de regresar…" [ibid.]
[516] Ibid., p. 189.
[517] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 90.
[518] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 231.

ser de la verdad es diferente del fenómeno, sólo la fuerza del 'nombre' determina el darse de las ideas.

Por ello el filósofo debe restaurar aquel carácter simbólico de la palabra en el que la idea llega al autoentendimiento[519] a partir de un recordar, 'anamnesis', de un percibir primordial que no es un recordar platónico (actualización intuitiva de imágenes) sino que *"…en la contemplación filosófica la idea se desprende de lo más íntimo de la realidad en cuanto palabra que reclama nuevamente su derecho denominativo…"*[520], por ello Adán es el padre de la filosofía.

Sin duda que esta importancia de su 'Filosofía del Lenguaje', en su posterior pensamiento, traerá algunos disgustos con sus amigos marxistas al reconocer esa raigambre teológica, como lo hace Adorno quien identifica su noción de 'nombre' con una inspiración mística más que marxista[521], dirá Buck-Morss, sin embargo la autora señala la continuidad entre el *"Trauerspielbuch"* y el *"Passagenarbeit"* porque ambos intentan rescatar a los fenómenos de su extinción temporal, redimiéndolos al interior del 'nombre'.[522] Es más Moses hace constar que en la primera versión de su "Introducción", póstumamente publicada, señala con más énfasis sus connotaciones teológicas. Así

> "…Oír de nuevo el sentido original de una palabra significa volver a su verdad inicial y descubrirlo por primera vez. Lo original es lo absolutamente primordial y radicalmente nuevo al mismo tiempo. Su aparición conduce simultáneamente a lo que siempre ha estado ahí y a lo que hasta ahora era desconocido. Esto es lo que distingue la anamnesis filosófica como la entiende Benjamin de la mera repetición. Cada vez que la reminiscencia nos pone en contacto con los "nombres" originales, vivimos una experiencia inédita, y lo que se nos revela pertenece al orden de lo absolutamente desconocido… […] para Benjamin, regresar al origen significa volver a empezar desde cero, reanudar el trabajo de fundación del pensamiento como si se acometiera por primera vez… Lo original es lo que se descubre como absolutamente nuevo y, al mismo tiempo, lo que se re-conoce como existente desde siempre: "Es reconocer en algo que jamás se ha oído algo que habita en un orden inmemorial. Es descubrir en la actualidad de un fenómeno la representación del orden olvidado de la Revelación…."[523]

Así Benjamin destaca lo teológico en este regreso al *'Ursprung'* (origen) ya que es 'restauración inacabada de la Revelación', como designación del orden del lenguaje adamítico, pero *"…no se trata del retorno a un comienzo en el tiempo, sino de una*

[519] Ibid., p. 232.
[520] Ibid., pp. 232-233.
[521] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 222.
[522] Ibid., p. 224.
[523] S. Moses, 'Ideas, nombres, estrellas. Metáforas del origen en Walter Benjamin', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. S. Edit. (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 190.

regeneración del sentido original de las palabras que debe producirse a cada instante…"[524] Por lo tanto cada periodo histórico será un nuevo comienzo absoluto, regreso a las 'ideas primordiales' o a uno de los 'nombres primitivos', de este modo

> "…El fenómeno de origen será aquel a través del cual una época determinada o bien –a la inversa- una idea determinada se encarna en la realidad histórica; así, por ejemplo, el drama barroco es un fenómeno de origen…"[525]

Por ello dirá Benjamin que el *'Ursprung'* si bien es una categoría histórica nada tiene que ver con la génesis. [526] Por lo tanto el *'Ursprung'* del *'Trauerspiel'* se dará cuando éste se libera y sale fuera de la historia, se libera y se convierte en idea, cuando experimenta la esencia espiritual del *'Trauerpiel'* y esto no tiene nada que ver con la procedencia histórica del género. [527] Pero la historia sólo conoce esa idea internamente, en un sentido esencial, lo que permite caracterizarla como su prehistoria y su posthistoria, es decir como historia natural.[528]

Esto mismo sostiene Eagleton cuando entiende el *'Ursprung'* de forma teleológica *"…como estructura dinámica que se despliega dentro de la obra, que está atrapada en la historia de ésta y cuya única explicación plena es toda esa historia…"*[529] Por ello dirá Benjamin que el fenómeno del *'Ursprung'* está relacionado con lo 'auténtico' que será el sello del *'Ursprung'* presente en los fenómenos, lo 'auténtico' es un descubrimiento vinculado con el reconocimiento, pero de aquello que ha sido desechado, así

> "…En lo más excéntrico y singular de los fenómenos, en las tentativas más torpes e impotentes así como en las manifestaciones obsoletas de una época de decadencia es donde el descubrimiento puede hacerlo salir a la luz…"[530]

---

[524] Ibid., p. 189.
[525] Ibid., p. 190.
[526] "…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…" [W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 243.]
[527] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 90.
[528] "…La vida de las obras y las formas, que sólo bajo esta protección se despliega clara e imperturbada por la humana, es así una vida natural. Y si este ser salvado se encuentra establecido en la idea, la presencia de la prehistoria y la posthistoria impropiamente dichas, es decir, de la historia natural, es una presencia virtual. Ya no es real pragmáticamente, sino que, en cuanto historia natural, se la ha de leer en el estado perfecto y llegado al reposo, en el estado de la esencialidad… [W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 245.]
[529] T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 186.
[530] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 244.

Por ello Benjamin dice que los extremos hacen que surja la idea como totalidad.[531] De este modo la noción de *'Ursprung'* está

> "…en el umbral entre naturaleza e historia… como introducción individual en lo universal, paso de la experiencia al concepto, de "physis a significación, transposición del contexto pagano de naturaleza al judío de historia…"[532]

Ahora bien desde la base de su 'Filosofía del Lenguaje' de profunda raigambre teológica he intentado aclarar cómo pretende develar Benjamin el concepto del 'drama barroco alemán' desde ese 'percibir primordial' en el que se podrá redimir al 'nombre' profanamente. Es decir que a través del *'Ursprung'* él podrá regresar a ese 'nombrar primordial' que descubrirá en el *'Trauerspiel'* un fenómeno de origen, una idea encarnada en esa realidad histórica. Lo que queda es desarrollar esa 'idea' en la realidad histórica del *'Trauerspiel'*, es decir expresar su contenido de verdad. Claro bajo la impronta de conceptos ya tratados comienza a diferenciar entre *'Trauerspiel'* y *Tragödie'*, una diferencia que se plasma en el contenido, en la 'idea' de 'destino',

> "…Esta diferencia es la que se produce entre el destino «trágico» del héroe clásico, en el que se manifiesta la inocencia de la naturaleza en el hombre, y el destino «mítico» caracterizado por la culpa heredada de la historia en el Trauerspiel. «Con el Trauerspiel la historia entra en escena» —dice Benjamin—, «la fisonomía alegórica de la naturaleza-historia, que sube al escenario con el Trauerspiel, está efectivamente presente en forma de ruina» (GS, I, 354), núcleo argumental del trabajo de Benjamin…"[533]

Este tratamiento del 'destino' muestra que aún continúa sosteniendo sus antiguas reflexiones como las realizadas en "*Las afinidades electivas…"* y en "*Hacia una crítica de la violencia"*, sin mencionar los dos trabajos anteriores sobre *'Trauerspiel'* y *'tragedia'*. Efectivamente dice Benjamin que con el *'Trauerspiel'* la 'historia' entra en escena pero en tanto escritura. Debo apuntar que la 'historia', teológicamente, en el hombre aparece a raíz de la caída (del pecado), por ello la escritura revelará que "…*La naturaleza lleva historia escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad*…", así la historia se plasma como decadencia incontenible, como producción de ruinas.[534] La naturaleza se les manifiesta a los poetas barrocos en lo marchito y decadente, como eterna caducidad, así "…*con la decadencia, y única y*

[531] Ibid.
[532] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), pp. 63-64.
[533] Ibid., p. 64.
[534] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 396.

exclusivamente a través de ella, el acontecer histórico se contrae y entra en escena…"[535] No es la naturaleza bella, modelada por Dios, sino la ya caída, es una naturaleza demasiado terrena.[536] Los escombros, el fragmento, el trozo es la materia de la creación barroca, a la espera de un milagro, de la obra de arte.[537]

Como afirmé el *'Trauerspiel'* es el que refleja mejor el escenario de 'decadencia' y 'ruina' que caracteriza a la modernidad, y en esto se diferencia de los 'dramas de Calderón' que resuelven el desconsuelo de la condición terrena, salvando los problemas de manera brillante y 'lúdica'. Por el contrario el *'Trauerspiel'* no resuelve ese desconsuelo produciendo una «huida irreflexiva a una naturaleza abandonada por la gracia».[538] Dirá Lilla,

> "…Para Benjamin, el período barroco se caracteriza por la agudización de una crisis histórica: se trata del momento en que los europeos toman conciencia, antes del surgimiento de la modernidad, del colapso del orden religioso medieval del mundo. Es el instante de asomarse al abismo, de advertir la absoluta separación entre el cielo y la tierra. «El futuro se vacía de todo lo que contenga el más mínimo aliento de este mundo», y el hombre barroco se siente transportado hacia una «catarata», hacia una «violencia catastrófica». Según Benjamin, los Trauerspiele eran alegorías de esta experiencia. Presentaban un mundo sin orden ni héroes, subyugado por la melancolía de los hombres de Estado, los tiranos, los mártires, atormentados por la culpa…"[539]

Por ello el *'Zeit'* (tiempo) ofrece solamente la cara de la *'Katastrophe'* de la propia 'historia del hombre' y de la 'historia del mundo', no hay *'Erlösung'* ni consuelo metafísico, la consecuencia de ello es que sus personajes sean 'tristes' y provoquen el 'duelo' en los espectadores.[540] En el *'Trauerspiel'* hay 'desesperación sin salida', no hay solución religiosa sino sólo una búsqueda mundana[541], se sume en el desconsuelo de la condición terrena, no hay consuelo para la creatura.[542] Así el estado del hombre es el de 'creatura', lo mismo lo será su héroe el soberano, el señor de las creaturas también está dentro del mundo creado.[543] Como *'Kreatur'* su

[535] "…La naturaleza se aparece a esos poetas como una eterna caducidad, sólo en la cual la mirada saturnina que es la propia de aquellas generaciones reconocía como tal la historia…" [ibid., p. 398.]
[536] Ibid., pp. 398-399.
[537] Ibid., p. 397.
[538] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), pp. 61-62.
[539] M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), p. 92.
[540] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 91.
[541] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), pp. 283-284.
[542] "…la huida a una naturaleza abandonada por la gracia resulta, sin embargo, específicamente alemana…" [Ibid., pp. 285-286.]
[543] Ibid., pp. 289-290.

padecimiento será corporal[544], el soberano está sometido a la naturaleza, esto enseña que no hay moral, no hay conexión de conceptos históricos y morales, lo cual se confirma por el afán de la crónica.[545] Debido al desconsuelo natural de la creatura, y no por una actitud revolucionaria, el cálculo político estaba en la 'intriga'[546], éste tampoco es calificado moralmente sino que es pura inteligencia y voluntad.[547] Además hay que tener en cuenta que los personajes son sólo eso personajes, tal cual lo pensaba en *"El enfermo imaginario"*.[548]

Por eso la causa de la 'ruina típica' no es una trasgresión moral sino el mismo 'estado de creatura'[549], al considerar al tiempo homicida, el tiempo de la caducidad inevitable y de la caída al abismo, el barroco intenta huir de él a través de la naturaleza, de ahí se entiende su entusiasmo por el paisaje, en un intento de restaurar la intemporalidad paradisiaca[550], su continum es espacial, por ello la concepción de la historia en el siglo XVII se calificó de panorámica[551].

Dentro de este panorama no es necesario profundizar el concepto de 'destino', éste es el poder elemental que ejerce la naturaleza sobre un acontecer histórico, pero no es todo él naturaleza,

> "…El núcleo de la idea de destino es más bien la convicción de que la culpa, que, en este contexto, es siempre culpa de las criaturas —o que, dicho en términos cristianos, consiste en el pecado original—, no es ética infracción de quien actúa… El destino es la entelequia del acontecer en el campo de la culpa, lo cual caracteriza en consecuencia un campo de fuerzas aislado en el que todo lo intencional y accidental se van intensificando de tal modo que los enredos, la honra por ejemplo, delatan en su paradójica vehemencia el hecho de que esa obra ha sido galvanizada por un destino…"[552]

De este modo, para Benjamin el 'destino' corre hacia la muerte la cual no es castigo sino 'expiación' *"…una expresión de la sujeción de la vida culpabilizada bajo el*

[544] Ibid., p. 292.
[545] Ibid., p. 293.
[546] "…En la medida en que [la crónica] se sumía en los detalles, no hacía sino seguir minuciosamente, en el sentido de un procedimiento microscópico, el cálculo político implícito en la intriga. El drama del Barroco no conoce la actividad histórica sino como industria depravada de maquinadores…" [ibid., pp. 293-294.]
[547] "…En ello corresponde a un ideal que Maquiavelo fuera el primero en trazar…" [ibid., pp. 301-302.]
[548] Ibid., pp. 313-314.
[549] Ibid., p. 294.
[550] Ibid., p. 297.
[551] "…La secularización de la historia en el teatro expresa la misma tendencia metafísica que condujo contemporáneamente en las ciencias exactas al método infinitesimal. En ambos casos, el proceso cronológico se aborda y analiza a través de una imagen espacial. La imagen de la escena, o más exactamente de la corte, se convierte en clave para la comprensión histórica. Pues la corte es la más íntima de las escenas… En la corte ve el Trauerspiel el decorado eterno y natural del curso de la historia…" [Ibid., p. 298]
[552] Ibid., p. 341.

predominio de la ley de lo natural…"[553], pero la muerte no es un final para el personaje, su papel pervive.[554] El 'destino' -producción de cadáveres, de muerte- cae no sólo en los personajes sino también en las cosas, así las cosas muertas también son mensajeras de la muerte[555], por ello cobra importancia el accesorio como *"…descomposición del acontecer en elementos fragmentados como cosas, el azar corresponde perfectamente al sentido propio del accesorio…"*[556], este mundo de las cosas ensalzado por el *'Trauerspiel'* es excluido por la *'Tragödie'*. De este modo, para el *'Trauerspiel'*, las cosas reales ejercen influencia sobre la acción.[557]

No debe obviarse, dice Benjamin, la influencia que tuvo el luteranismo sobre el mundo que refleja el *'Trauerspiel'* como cuando se rechaza el valor y el carácter milagroso de 'las obras buenas', al contrario del cristianismo[558], la fe no tiene que probarse, con ello surge un nuevo mundo, vacío, sólo queda el vivir rectamente, la moral de la gente ordinaria, la fidelidad en lo pequeño.[559] De este modo, la idea de muerte aterra y el luto se abre a la mirada del 'melancólico', así

> "…el luto es la mentalidad mediante la cual el sentimiento viene a reavivar, enmascarándolo, el mundo desalojado previamente, para obtener de su contemplación una satisfacción que es sin duda enigmática…"[560]

Pero este sentimiento se vincula con los objetos, es decir que no es representación del poeta o del público.[561] También el luto se revela capaz de una intensificación, de una profundización de su intención, esto se da en el 'triste' que es ante todo 'profundidad intelectual'.[562] En el *'Trauerspiel'* el príncipe es el paradigma del 'melancólico', lo cual muestra la fragilidad de la criatura, esta situación es interna, pero también es externa.[563] La misma 'melancolía' lleva al soberano a la 'ruina'.[564]

La codificación del 'melancólico' se derivó de la doctrina de los temperamentos de la Edad Media, para ella

---

[553] Ibid., p. 343.
[554] "…Si en su 'inmortalidad' el héroe trágico no salva la vida sino tan sólo el nombre, los personajes del Trauerspiel no pierden con la muerte más que la nominada individualidad, no la fuerza vital de su papel, que revive en el mundo de los espíritus…" [ibid., p. 348.]
[555] ibid., pp. 344-345.
[556] Ibid., p. 345.
[557] Ibid., p. 346.
[558] "…el luteranismo lograría inculcar la estricta observancia del deber en el pueblo, y en cambio en los grandes la melancolía…" [ibid., p. 351.]
[559] Ibid., p. 352.
[560] Ibid.
[561] Ibid., pp. 352-353.
[562] Ibid., p. 353.
[563] Ibid., p. 357.
[564] "…Este es según Aegidius Albertinus el fin del melancólico…" [Ibid., p. 358]

> "…el melancólico es «envidioso, triste, codicioso, avaro, desleal, timorato y de tez terrosa», y el humor melancholicus se describe como el «complejo más innoble». La patología humoral encontraba la causa de estos fenómenos en la componente excesiva del elemento frío y seco en el hombre. Dicho elemento era la bilis negra…"[565]

Así la melancolía surgía de las profundidades de lo creatural

> "…entre las intenciones contemplativas, ella es la propiamente hablando creatural, y siempre se ha señalado que su fuerza no tiene por qué ser menor en la mirada de un perro que en la actitud del genio rumiante…"[566]

Aristóteles asociaba la melancolía con la profecía, Kant tenía palabras para ella, también se la relacionó con lo astrológico con la teoría de los influjos astrales *"…Y aun entre éstos, sólo el más infausto, el de Saturno, podía regir el temperamento melancólico…*"[567] También está relacionado con nociones antropológicas, como la propensión a viajes largos y lugares lejanos pero además con el ensimismamiento, todo esto gracias a Saturno, el planeta dialéctico

> "…Saturno engendra a los hombres completamente materiales, sólo apropiados para el duro trabajo del campo; pero, gracias a su posición, en cuanto que es el más alto de los planetas, precisamente a la inversa también engendra a los extremadamente espirituales, a los 'religiosi contemplativi', enteramente apartados de toda vida terrena»…"[568]

En el *'Trauerspiel'* hay una gran cantidad de 'símbolos' para la melancolía, como los sintetiza Durero con el 'perro'.[569] Pero la sabiduría del 'melancólico' es de las 'cosas creaturales', de nada revelado.[570] Otro símbolo de la melancolía es la 'piedra' (signo de lo frío y seco de la tierra), pero también puede referir a uno de los pecados capitales, la acidia, pereza del corazón, contraria a la 'decisión', esto lleva al tirano a la ruina[571], como fueron llevados los enamorados en Goethe. Por ello la fidelidad es sólo con el mundo de las cosas, pero la traiciona con la melancolía 'por mor del

[565] Ibid., p. 359.
[566] "…«Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres, pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias»; con estas palabras se dirige Sancho a Don Quijote…" [ibid., pp. 359-360.]
[567] Ibid., pp. 361-362.
[568] Ibid., p. 364.
[569] "…Entre los accesorios que se agolpan delante de la melancolía de Durero está sin duda el perro. De tal modo que no por casualidad una descripción del estado anímico del melancólico realizada por Aegidius Albertinus hace pensar en la rabia. Según una antigua tradición, «el bazo domina el organismo del perro», que tiene esto en común con el melancólico. Si aquel órgano, descrito como especialmente delicado, viene a deteriorarse, el perro pierde su viveza y cae presa de la rabia. En tal medida simboliza el aspecto sombrío de la complexión. Por otro lado, al atenerse al sentido del olfato y a la perseverancia del animal se los revestía con la imagen del investigador y cavilador infatigable…" [ibid., pp. 366-367.]
[570] ibid., p. 367.
[571] Ibid., p. 370.

saber', en su *"…perseverante ensimismamiento asume en su contemplación las cosas muertas a fin de salvarlas…"*[572] A pesar de ello el *'Trauerspiel'* alemán no supo pintar al melancólico con sus colores.[573]

Susan Sontag tiene un trabajo llamado *"Bajo el signo de Saturno"*, en el cual aborda a distintos intelectuales, precisamente para caracterizar a Benjamin lo hace también bajo ese título, pero Sontag no es la única. Varios intérpretes han visto esa 'melancolía' en el semblante de Benjamin. Ahora bien la 'melancolía' caracterizaría un nuevo tipo de 'filósofo', un pensador que descubre en el *'Trauerspiel'* la 'idea' de una 'modernidad' como época en decadencia y ruina, un hombre y una naturaleza que no puede escapar al 'destino', el cual se muestra como productor de caducidad, de muertes, de cadáveres. Y ante esto no hay nada, no hay salvación ni promesas de recompensa moral ni consuelo metafísico, todo se vuelve terreno, ello explica el desconsuelo, la tristeza, la melancolía, la cual es sabiduría, aquí puedo constatar que Benjamin cumple una sentencia juvenil con este 'mirar al sufrimiento a los ojos'.

Cuando analizo el *"Trauerspielbuch"* es casi imposible no pensar en los textos precedentes, así si Benjamin dice de este trabajo que consiste en *"…cuestionar la recepción desdeñosa y equívoca que el drama barroco alemán tuvo, tanto en su época como posteriormente…"*[574] y propone enfrentarse a los prejuicios de esa incomprensión y de ese desdén acríticos, entonces no puedo pasar por alto que esto ya lo postuló en "*El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán"*. De este modo, Benjamin entiende que la malinterpretación a la que estuvo sometido es comprensible dada la falta de la necesaria 'distancia histórica'[575], así la crítica contemporánea a la obra ayudó a su disolución.[576] Por el contrario la crítica filosófica debe convertir los 'contenidos fácticos' e históricos en 'contenidos de verdad', afirmando la obra en cuanto ruina.[577]

[572] Ibid., pp. 371-372.
[573] Ibid., p. 373.
[574] "…Para la crítica de su época, que aplicó criterios aristotélicos, el Trauerspiel fue visto como una caricatura torpe que distorsionó los elementos de la antigua tragedia. Tampoco el Romanticismo ni los estudios de germanística de final de siglo rehabilitaron aquella literatura y la actual investigación debe enfrentarse a los prejuicios que rodearon esta incomprensión y desdén acríticos…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), pp. 61-62.]
[575] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 257.
[576] Ver Ibid., pp. 400-401.
[577] Ibid., p. 401.

Así aplicando el modelo de su *"Doktorarbeit"* a la investigación del *'Trauerspiel'* también dirigirá la mirada hacia los 'escritores menores' que son quienes mejor plasman una forma

> "…La forma misma, cuya vida no es idéntica a la obra por ella determinada, es más, cuya plasmación puede ser inversamente proporcional a la perfección de una obra literaria, salta a la vista más precisamente en el enjuto cuerpo de la obra pobre, como su esqueleto en cierto modo…"[578]

Por ello cobra importancia lo 'histórico' pero en forma de 'excesos desacreditados' lejos de la historia común, para formar una totalidad con rupturas y contradicciones.[579]

Por otro lado la 'incomprensión posterior'[580] también será causada por la adhesión a la 'autoridad' de Aristóteles, de esta forma el *'Trauerspiel'* será interpretado como una caricatura de la 'Tragedia Antigua', será su "torpe renacimiento".[581] Por el contrario para Benjamin el recurrir a los 'efectos' que produce la obra, ya es repudiable[582] para cualquier obra porque sería apelar a algo externo a ella para su valoración, tal como lo manifiesta en su *"Doktorarbeit"* o en *"Las Afinidades…"*

Con este recurrir a Aristóteles no sólo se paralizó la reflexión sino que también se sobrevaloró la influencia de Aristóteles en el drama Barroco, por el contrario, para Benjamin los temas de los trágicos antiguos no eran influyentes para la época.[583] Además frente al 'temor' y a la 'compasión' está como meta del *'Tauerspiel'* la directa glorificación de Dios y la edificación de los ciudadanos, la virtud que se fortalecía será la 'apatía' y lo único parecido consistirá en que sus héroes eran reyes[584], esto tenía su atractivo ya que las desgracias de cualquiera eran nimias en comparación a las sufridas por aquellos grandes personajes.[585] El contenido del *'Trauerspiel'* era la vida histórica de aquella época, esto también es diferente de la

[578] "….Porque una cosa es encarnar una forma y otra plasmarla. Si lo primero es cosa de los escritores elegidos, lo segundo a menudo se produce de manera singularmente destacada en las esforzadas tentativas de los que son más débiles…" [ibid., p. 260.]
[579] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 91.
[580] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), p. 260.
[581] Ibid., p. 248.
[582] "…Y más aún el efecto psicológico, la catarsis. Sólo hay un único concepto de necesidad estéticamente relevante "…aquel en que Novalis piensa cuando habla de la aprioridad de las obras de arte como la necesidad de ser ahí que ellas comportan. Pero salta a la vista que ésta únicamente se revela a un análisis que la penetre hasta el contenido metafísico…" [ibid., p. 250.]
[583] Ibid., p. 262.
[584] Ibid., p. 264.
[585] Ibid., p. 320.

tragedia cuyo objeto es el mito[586], la deformación de la leyenda. Otra diferencia es la importancia del 'luto', el *'Trauerspiel'* es un espectáculo para tristes en cambio la poética aristotélica guarda silencio sobre el 'luto'.[587] Pero con éste también es inseparable la 'comicidad', de este modo la broma está al lado de lo cruel, el pícaro ocupa el lugar del diablo.[588] Otro elemento que distancia a la tragedia del *'Trauerspiel'* es en la escena, lo 'cósmico' frente a la 'ciudad', así para el *'Trauerspiel'* la escena no es fijable

> "…sus tablas representan de modo bien impropio la tierra como escenario creado de la historia que va con su corte de ciudad en ciudad. Por el contrario, en el caso griego, la escena viene a ser un topos cósmico…"[589]

De este modo, sólo interpretaciones clasicistas del *'Trauerspiel'*, como la del Barroco, hicieron posible la autoridad de Aristóteles, de hasta qué punto fue esto posible dan testimonio las interpretaciones que llegaron hasta Hölderlin en sus traducciones de Sófocles.[590]

Además de las distancias que tiene con la *'Tragödie'* tal cual la concibió Aristóteles, Benjamin denuncia el dominio en la filosofía del arte, desde hace 100 años, desde el romanticismo, de un usurpador, un concepto inauténtico de 'símbolo' que

> "…con una actitud imperativa se refiere a una ligazón indisoluble de forma y contenido, queda puesto al servicio de una mitigación de carácter filosófico de …esa incapacidad en virtud de la cual, a falta de un auténtico temple dialéctico, en el análisis formal se pierde el contenido, y en la estética del contenido se pierde la forma…"[591]

Esto es un abuso que tiene lugar cuando en la obra se expresa la 'manifestación' de una 'idea' como 'símbolo'. Así la unidad de objeto 'sensible' y 'suprasensible', de 'manifestación' e 'idea', es un error que para Benjamin precede la 'crítica del arte'.[592]

En cambio si se tiene en cuenta el carácter dialéctico, para Witte, la segunda parte *"…abandona el método que pretende salvar los fenómenos por sus extremos y*

[586] Ibid., p. 265.
[587] Ibid., pp. 328-329.
[588] "…La comicidad —o, mejor dicho: la pura broma— es la cara oculta obligada del luto, que se hace notar de vez en cuando como el forro de un vestido en sus bordes, o en su revés. En consecuencia, su representante es inseparable del luto… ¿Quién no ha visto a los niños reír de lo que espanta a los adultos? De qué manera alternan en el sádico el infantilismo que se ríe y el ser adulto que se espanta es aquello que hay que descifrar en la figura de los intrigantes…" [ibid., p. 337.]
[589] Ibid., pp. 329-330.
[590] Ibid., p. 408.
[591] Ibid., p. 376.
[592] Ibid.

reconstruye la alegoría como forma de expresión central del drama barroco…"[593], así la alegoría, como forma de expresión literaria, indica el fin de la época clásica entendiendo al *"Trauerspielbuch"* como una estética anticlásica.[594] En esta clara oposición al Clasicismo[595] es presentado lo 'alegórico', *"…El clasicismo buscaba lo humano en cuanto suprema plenitud del ser, así despreció a la alegoría y captó una engañosa imagen de lo simbólico…"*[596] Para Benjamin la 'alegoría' entiende la 'historia' tal cual la entendía él, como 'paisaje primordialmente petrificado', intempestiva, dolorosa y fallida, plasmada en un rostro, en una calavera

> "…Este es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer…"[597]

En consecuencia, si la naturaleza ha estado siempre sujeta a la muerte, ella siempre ha sido alegórica.[598] Así Benjamin entiende que si se quiere conjurar la imagen del *'Trauerspiel'* no hay que eludir el tratamiento dialéctico de las antinomias de lo alegórico, *"…Cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra…"*[599], esos accesorios del significar por aludir a algo distinto *"…cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas…"*[600] Así el mundo profano aumenta su rango en la medida que se devalúa pues la mirada alegórica transforma de golpe las cosas y las obras en una 'escritura emocionante', esa mirada es penetrante. Para ella la imagen es fragmento, runa y 'carencia' de la

[593] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 93.
[594] "…Según los términos de este procedimiento sintético, opuesto al procedimiento analítico de la primera parte, la manera en que el poeta del Trauerspiel produce un nuevo sistema de signos (compuesto de los más heterogéneos signos y partiendo de cosas aisladas y separada de su contexto "natural") corresponde exactamente en la forma al desarrollo discontinuo de la historia. Así como en el Prefacio postula el fin de la filosofía sistemática idealista como fundamento de sus reflexiones, en la segunda parte Benjamín comprueba que en el caso de la literatura más avanzada de su tiempo, la literatura de los movimientos de vanguardia, la naturaleza ya no está presente como algo simbólicamente significante. La revalorización de la alegoría como una posibilidad legítima de la expresión literaria indica por consiguiente el fin de la época clásica, en la que la obra autónoma gozaba de una preeminencia absoluta. Y esta es ciertamente y ante todo la manera en que se entendió el Trauerspielbuch, es decir, como una estética anticlásica…" [ibid., pp. 93-94.]
[595] W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006), pp. 376-377.
[596] "…Creuzer distingue cuatro momentos de los símbolos "…Así, la esencia misma de los símbolos, cuyo rango, a saber, la distancia respecto a lo alegórico, le interesa mantener, la descompone en los cuatro momentos siguientes: «Lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen y lo necesario»…" [ibid., p. 380.]
[597] Ibid., p. 383.
[598] Ibid.
[599] Ibid., p. 393.
[600] Ibid.

physis.[601] De este modo, la alegoría es chocante, se despliega siempre de modo nuevo y sorprendente, las cosas se convierten en algo distinto a diferencia del símbolo que se mantiene idéntico a sí mismo.

> "…Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo: pero éste no es un hecho psicológico, sino ontológico. En sus manos la cosa se convierte en algo distinto; él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito de un saber oculto como cuyo emblema lo venera…"[602]

Pero si lo alegórico hace que la vida abandone al objeto entonces actúa como un sádico, degrada al objeto y luego halla satisfacción.[603] En este mundo de la creatura la 'alegoría' será la única diversión ofrecida al 'melancólico'. Por ello, afirma Benjamin, el dualismo de Descartes es barroco, en la muerte se reconoce al cuerpo su derecho supremo, con ella el espíritu, la razón pura, se libera

> "…Pues por sí mismo se comprende que sea solamente en el cadáver donde pueda imponerse enérgicamente la alegorización de la physis. Por ello, los personajes del Trauerspiel mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica. Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por mor de los cadáveres…"[604]

Para Benjamin los dos motivos de la alegoría tienen como referencia la 'conciencia de lo caduco de las cosas' y su 'preocupación de salvarlo en lo eterno'. Así *"…La alegoría se asienta con mayor permanencia allí donde caducidad y eternidad chocan más frontalmente…"*[605]

Hasta aquí quiero detenerme en el análisis de la 'alegoría' –sobre la cual el texto benjaminiano profundiza mucho más en la reflexión-, para destacar que el rescate 'alegórico' benjaminiano pone en crisis la 'estética', la 'crítica' y la 'filosofía del arte' basadas en lo 'simbólico'. Pero ese rescate no es caprichoso sino que es acorde a la interpretación de su época devenida de la modernidad y anticipada por el *'Trauerspiel'*, época donde reina la 'crisis de la *Erfahrung*' y el 'decaer del lenguaje', época de 'catástrofe permanente'. A todo esto, si se le agrega el 'cuestionamiento' a

[601] Ibid., pp. 394-395.
[602] Ibid., pp. 402-403.
[603] Ibid., p. 404.
[604] Ibid., p. 439.
[605] Ibid., p. 446.

la 'interpretación canónica del *Trauerspiel*', verdaderamente su obra pone en crisis toda la academia también.

Pero más allá de esta 'posición' que puede ser concebida como 'negativa', siempre está presupuesta en su interpretación la búsqueda de la realización de la *'neue Erfahrung'*. Por ello en el final del *"Trauerspielbuch"*, entiende Witte, se llega a lo metafísico, cuando el saber alegórico se transforma en verdad y al hacerlo rompe con la realidad mala, *"…esa ruptura sólo encuentra su modelo y su justificación en la súbita venida del mesías que transformará el mundo…"*[606] De esta forma, afirma el exégeta, sólo se capta el movimiento cognitivo del texto por categorías teológicas, así el crítico *"…toma sobre sí el pecado del saber y lo recorre para efectuar la salvación de los fenómenos…"*[607]

En cuanto a las valoraciones del *"Trauerspielbuch"* no faltan las críticas que manifiestan su importancia. Para Adorno es la obra más desarrollada en el aspecto teórico, en ella une la decadencia del sujeto y la salvación del hombre.[608] Esa decadencia del sujeto está adherida al principio de culpabilidad que es una herencia mítica.[609] Pero en la alegoría, prohibida por las estéticas oficiales, Benjamin intentó interpretar el Drama alemán del Barroco bajo el signo de salvación, dice Adorno

> "…La filosofía de Benjamin estaba dominada por la tensión entre la doctrina de la «irrealidad de la desesperación» y la de la naturaleza caída del destino, la mítica «continuidad de culpa de lo vivo». En años posteriores, esta tensión se tradujo para Benjamin en una tensión social, sin sacrificar ninguno de los impulsos originales…"[610]

Tal es la importancia del *"Trauerspielbuch"* que Buck-Morss afirma que todo su pensamiento puede caracterizarse como "natural-histórico", lo histórico es naturaleza[611], esto conlleva una crítica a la noción de tiempo humano entendido como desarrollo y evolución.[612] En cuanto a la noción de historia natural, para Adorno, tiene mucho que ver con la noción de ensayo

---

[606] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 97.Witte, 2002, pág. 97.
[607] Ibid., pp. 97-98.
[608] T. Adorno, 'Caracterización de Walter Benjamin (1950)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 14.
[609] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 64.
[610] T. Adorno, 'En memoria de Benjamin (1940)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 71.
[611] S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 75.
[612] Ibid.Buck-Morss, Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes, 2001, pág. 75.

> "…El ensayo, como forma, consiste en contemplar la capacidad, lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la «cultura», como si fueran Naturaleza. Benjamín era capaz de hacerlo como pocos. Todo su pensamiento se podría calificar de «histórico-natural». Le atraían los componentes petrificados, congelados u obsoletos de la cultura, todo lo que en ella se despojaba de la vitalidad amable y familiar, igual que el fósil o la planta del herbario atraen al coleccionista…"[613]

Para Adorno hay dos conceptos importantes en este 'espíritu objetivo', el hegeliano de 'segunda naturaleza (como concreción de las relaciones humanas que se alienan a sí mismas) y el de fetichismo de la mercancía. Pero su pensamiento no sólo era despertar la vida en lo petrificado, sino también contemplar lo vivo como largamente acontecido y así liberar su significado.[614] De este modo, el concepto de mito es central, todo lo vuelve mítico, efímero, *"…Su doctrina del destino como continuidad de culpa de lo vivo se convierte en la de la continuidad de culpa de la sociedad: «Mientras haya un sólo mendigo, seguirá habiendo mitos»…"*[615]

De este modo, en el *"Trauerspielbuch"*, obra que este autor considera de transición y con intenciones conservadoras[616], Benjamin resguardaba los "tesoros espirituales" alemanes, con ello realizaba una nueva alianza juedeoalemana[617]. Quizás el último intento benjaminiano con este motivo. Sea como sea la importancia que se le dé, el *"Trauerspielbuch"* fue un fracaso académico[618], Scholem entiende que este fracaso *"…es un símbolo del estado de la ciencia literaria y de la disposición espiritual de los círculos académicos en tiempos de la República de Weimar, tan elogiada actualmente…"* [619] , estos círculos lo obligan a convertirse en un escritor independiente, su decisión es apoyada por algunos proyectos de publicación[620],

[613] T. Adorno, 'Caracterización de Walter Benjamin (1950)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 17.
[614] "…La Filosofía se apropia ella misma del fetichismo de las mercancías: todo tiene que mitificarse en función de ella para que ella desmitifique las fechorías de la realidad…" [ibid., pp. 16-17.]
[615] Ibid., p. 17.
[616] "…La historia de la concepción y de la elaboración… manifiesta claramente que se trata de una obra de transición. Por un lado, (sus) …intenciones son conservadoras, por tratar de comentar una forma histórica de la literatura alemana. Por otro lado, el trabajo tiene en cuenta (mediante la destrucción de la estética simbólica –estética postsimbólica- que lleva a cabo por la crítica radical del conocimiento y en fin una imagen pesimista que la ayuda de la historia) la experiencia política de Benjamín en el momento en que éste elaboraba el ensayo…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 89]
[617] "…Benjamín pensaba que podía defender mejor lo que era alemán salvando sus "tesoros espirituales" de la falsificación del olvido así como una verdadera acción política deseaba que se aprecie su trabajo sobre el barroco. A los ojos de Benjamín el pueblo alemán deja derrumbarse sus tesoros espirituales…" [ibid., p. 85.]
[618] Ibid., p. 100.
[619] G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 21.
[620] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 101-102.

claro que con su "Introducción" no ayudó a la comprensión, piensa su amigo.[621] En cuanto a la relación con Asja Lacis empezó a deteriorarse.[622]

Por todo lo expuesto entiendo que el *"Trauerspielbuch"* es un escrito de 'ruptura', basado en sus propias 'convicciones' que lo arrastran al 'margen' de la Academia. Academia construida sobre la base de una visión optimista de la ciencia, con una clara idea de lo que es la 'Filosofía', el 'método filosófico', el 'arte', la 'literatura', la 'crítica', la 'filosofía del arte', la 'estética'; por el contrario con su propuesta Benjamin pone en crisis toda esta *'Weltanschauung'* porque surge de la comprensión de la propia *'Erfahrung'* marginal benjaminiana, su precariedad le hace comprender la precariedad del mundo, pero no como consecuencia de ésta. Benjamin comprometido con su presente supo encontrar en el estudio del *'Trauerspiel'* un medio para expresar su propia visión, dejando al descubierto, demasiado en la superficie, aquél cuestionamiento que supo ocultar en su *"Doktorarbeit"*. Por incomprensión o por comprensión su tesis estaba destinada al fracaso académico.

Ahora bien ¿qué hubiese sucedido si Benjamin aprobaba su tesis de habilitación? Y por ende ¿dejaría de pensarse marginal si hubiera obtenido alguna cátedra universitaria? Ante esta paradoja contra factual debo decir que si considero que el 'espacio académico' es la culminación del 'espacio de la educación formal' y, además, si entiedo que ésta es expresión de la experiencia burguesa y la filosofía dominante, entonces si tuviera que elaborar una hipótesis sobre qué hubiera sucedido si Benjamin no hubiese sido reprobado, tengo que decir que no hay indicios que me permitan afirmar que hubiera cambiado de opinión con respecto a lo que ya viene opinando de la educación formal, es decir como expresión burguesa que reproduce esos valores. Además debo recordar que su tesis doctoral fue aprobada y no cambió por ello de opinión, por lo tanto considero que se hubiera mantenido crítico a lo establecido por la institución y con ello marginal a ésta. Además en Friburgo, como alumno, no deja de lado sus críticas al sistema educativo formal y la Universidad en general no escapa a sus críticas, por ello considero que no hay razones para pensar que pueda haber cambiado su actitud en una posible práctica académica.

[621] G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 22.
[622] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 102.

Recapitulación de: El intelectual académico marginal

Cuando en general considero a Benjamin, y a su pensamiento, me es difícil disociar su situación 'intelectual' de su propia producción, no porque sea necesaria la una para la otra sino porque ambas aparecen entrelazadas con lo 'marginal', desde el inicio de su producción hasta el final de la misma. Por ello considero más fecundo complementar lo 'conceptual' con lo 'actitudinal' a la hora de emprender dicho estudio.

El 'origen' cronológico de su pensar que caracterizo como 'marginal', lo he localizado en sus primeros escritos sobre la base de dos argumentos, uno descriptivo-existencial, el otro interpretativo-conceptual. Ambos suponen lo que llamo la 'idea' de *'jugendliche Erfahrung'* en tanto 'actitud' y 'pensamiento' crítico que se desarrolla al 'margen' de la 'experiencia burguesa' y de la 'filosofía imperante', de las cuales proviene el propio Benjamin.

En el plano descriptivo-existencial, Benjamin, no se presenta ni puramente alemán ni judío, pero mucho menos como un 'judío asimilado', él construye un lugar extraño a esta 'herencia' que le permite contemplar su 'sociedad en crisis', fruto de una 'cultura en crisis'. Pero sobre ella tiene un doble sentimiento mezcla de alegría y tristeza, alegría porque esa crisis era de la sociedad burguesa, pero tristeza porque en ese derrumbe caía también lo mejor de su cultura. Lo peor de todo es que no habían alternativas que lograran satisfacerle. Por otro lado, en el plano interpretativo-conceptual Benjamin observa a la modernidad convertida en su opuesto el 'mito', los dioses vuelven gracias al capitalismo, por ello es necesario el despertar. Esta interpretación moderna ya era realizada por el 'Romanticismo' que intenta escapar al 'Idealismo' y al 'Sistema', como lo intentaba hacer su propia generación filosófica con la huida a lo 'concreto' y de la cual tomó algo, pero también se distanció. Por ello quiero recalcar que si intento presentar a Benjamin como un pensador con un pensamiento 'marginal', no quiero decir con esto que fue el único, había toda una generación de pensadores que fueron marginales al pensamiento burgués y a la tradición filosófica, sin embargo sostengo que dentro de esas marginalidades el propio Benjamin constituye una marginalidad única, ubicándose en un lugar personal en el 'entre' de varias posturas: 'entre' lo especulativo y lo empírico, 'entre' el sistema y lo finito, 'entre' un filósofo metafísico y sus temas no metafísicos, 'entre' lo sencillo y lo extraordinario, 'entre' lo discursivo y lo descriptivo, 'entre' lo nouménico

y lo fenoménico, etc. A ese 'entre' no hay que entenderlo sólo como diferencia sino también como conexión, como mantenimiento de la contradicción, 'entre' que preservará a lo largo de toda su producción intelectual.

Así la 'idea' de *'jugendliche Erfahrung'* permite resignificar varios conceptos, en particular el concepto de 'arte', éste adquiere una dimensión revolucionaria al ser portador de verdad. De este modo, Benjamin era un *'outsider'* que se acercará a otros *'outsiders'*, los artistas, ellos y sus objetivaciones son portadores de valores, desde el 'no lugar' de la realidad establecida que entiende el 'arte por el arte'. Entre los conceptos que hay que 'resignificar' está el de 'Romanticismo' para mirar a la cara al dolor del presente y formar una juventud política, o el de 'experiencia' que demuestra que existen ideales y la 'ficción' nos acerca a ellos. Más adelante la lucha se centrará por el 'espíritu creador' y por el 'espíritu religioso', esta nostalgia por lo que daba la religión también lo acerca a los excluidos, a los literatos, de estos 'infelices' puede provenir la 'felicidad', la 'salvación'.

Todas estas resignificaciones las realiza desde un lugar no predominante (experiencia juvenil), las fundamenta en una visión alejada de 'lo real' (desde el sufrimiento que produce lo real) y las esperanzas las cifra en lo excluido (literatos, arte); en otras palabras Benjamin era consciente del lugar 'marginal' que ocupa y de todas sus consecuencias. Por ello el joven intelectual que impulsa Benjamin es el intelectual crítico responsable de su tiempo, alejado de los particularismos, opuesto a como lo plantea la ciencia, la universidad, la política, la sociedad, el profesionalismo, las filosofías científicas, en consecuencia a todo el mundo burgués. De esta manera, el espíritu, la idea, la filosofía, la crítica, la conciencia del tiempo en conexión con una vida más profunda (*'Erfahrung'*) hará posible al joven intelectual benjaminiano. Su acción política se dará en el presente, en las ideas en peligro de desaparecer. Benjamin llama al compromiso histórico de los jóvenes al lado de sus escritores y poetas. El arte será el convocante de las fuerzas espirituales, de las que el 'Movimiento Juvenil' sólo estará en función de aquéllas. Si no se toma tan elevado valor del arte, éste puede convertirse en un elemento más de la fantasmagoría moderna.[623]

[623] "…Este carácter fantasmagórico de toda la cultura constatado por Benjamin hace de ésta una transfiguración engañosa de la realidad, imagen desiderativa e ideal. El esplendor, la superficie de esa realidad, adquiere poder estupefaciente. Esto significa que no sólo el arte se ha vuelto mercancía, sino que la mercancía a su vez se ha transformado en arte, ha adquirido carácter fantástico y onírico…" [J. A. Zamora, 'W. Benjamin: "Capitalismo como religión"', *Anthropos* 225, p.

Todas estas ideas fueron demasiado incluso para los mismos miembros del 'Movimiento juvenil'. Benjamin que era un *'outsider'* para los otros 'movimientos' también lo será para el único en el que pudo depositar algo de confianza. Esto desemboca definitivamente con la ruptura, a partir de la 'Gran Guerra', y el abandono definitivo de la 'idea' de *'jugendliche Erfahrung'* gestada y desarrollada bajo el ala del Movimiento. Posteriormente trabajará con otra 'idea' que denomino *'neue Erfahrung'*, la cual recorre dos caminos, uno de búsqueda y consolidación de esta 'idea' (desde lo marginal), y otro de encauzamiento de esta 'idea' en la 'Academia universitaria' (idea que pone en cuestionamiento a la misma Academia). De este modo distintos textos (que abarcan el periodo posterior a 1914) comparten un denominador común: el realizar la búsqueda de una 'experiencia' 'desde' y 'hacia' lugares que no predominan.

Así desde las ruinas dejadas por la Guerra, cuya génesis ya se encuentra en los mismos cimientos de la modernidad Ilustrada, Benjamin intenta reconstruir una 'experiencia nueva' capaz de transformar la catástrofe en redención. Esa experiencia será encarnada por dos figuras: la del poeta y la del crítico; pero también, frente a todos aquellos, que celebran la 'pérdida de toda experiencia' por parte del 'hombre egoísta' (expresión suprema del capitalismo) a partir de la 'ruptura de la tradición' producida por la Guerra, Benjamin opone un volver a la tradición pero como elemento iluminador de que otra realidad es posible, de que 'otra experiencia' hizo al hombre feliz (experiencia de totalidad). De este modo, el pasado da ejemplos de esto, no para volver al pasado sino para construir un presente y un futuro distinto. Con tales propósitos también 'vuelve a Kant' remarcando los errores de este pensador, basados principalmente en una noción inferior de 'experiencia' *(bürguerliche Erfahrung)*, por ello propone a partir de una 'experiencia superior' pensar nuevamente.

Ahora bien todos los elementos y figuras a los que recurre nuestro pensador, para la construcción de la *'neue Erfahrung'*, son denostados y repudiados en su época, ya sea por su inutilidad como puede ser la labor de los poetas y críticos después de la Guerra, como por su 'in-actualidad' como basarse en Kant o en el pensamiento premoderno. A pesar de ello Benjamin tozudamente vuelve a estos lugares sobre los cuales intenta construir su 'idea' de *'neue Erfahrung'*.

64.]

Una vez recorrido estos caminos la ‘crítica’ se convierte en la vía privilegiada para dicha ‘idea’, pero los presupuestos con los que la construye, como también el contenido de la misma, serán proporcionados por lugares ajenos a los establecidos. Pero no sólo eso, la mirada ‘crítica’ será descentrada, oponiéndose a ‘estética clásica’, se fijará en obras despreciadas y comúnmente consideradas ‘inferiores’ o ‘menores’. A éstas no intentará hacerlas entendibles sino ‘salvarlas’ al presentar su ‘contenido de verdad’. Lo más interesante de esto es que Benjamin construye su *‘neue Erfahrung’* a partir de presupuestos ‘teológicos’, lo cual revelará la ‘fecundidad’ de ese lugar denostado y despreciado por la ‘tradición moderna’ y ‘contemporánea’, por ello no es casual que el resultado también sea ‘marginal’ a estas ‘tradiciones’.

El presupuesto teológico trasladado a su ‘método crítico’ le permite tematizar el *‘Sprache’* para rescatar una forma de ‘lenguaje’ olvidado y oculto, cuya importancia es central para lograr alguna ‘salvación’, este lenguaje a su vez permitiría una *‘neue Erfahrung’* con el mundo. Por ello la ‘crítica’ puede transformarse en una ‘práctica divina’ que intenta encontrar ese ‘lenguaje oculto’ dentro del ‘lenguaje de los hombres’, de este modo sería ‘traducción’ de un lenguaje a otro. Así desde el ‘recordar’ se pueden convertir los ‘lenguajes profanos’ en ‘lenguajes sagrados’. Estas tareas (crítica y traducción) serán ‘divinas’ ya que ambas intentan restituir al lenguaje en ‘el tiempo histórico’.

Pero esta ‘idea’ de *‘neue Erfahrung’* construida desde lo ‘marginal’ no debe ser considerada como una propuesta puramente ‘teórica’, deleite de ‘contempladores’, al contrario desde lo ‘marginal’ es que adquiere su ‘potencialidad crítica’ a lo ‘establecido’, develado por Benjamin como ‘mito’ y enfrentado a lo ‘mesiánico’. Este enfrentamiento que ya se daba en *‘die Sprache’* se traslada primero al *‘Zeit’* y luego a *‘die Geschichte’*; al ‘tiempo’ con la distinción entre ‘tiempo mecánico’ y ‘tiempo mesiánico’ y a la ‘historia’ con la dialéctica entre ‘mito’ y ‘mesianismo’; resignificando, con ello, lo que es el ‘lenguaje’, el ‘tiempo’ y la ‘historia’. De este modo, interpreta su presente ‘culpable’ reconociendo que los ‘logros’ de la humanidad no son ‘logros’ ‘para’ el hombre, no los hacen más ‘libres’, ni más ‘felices’, sino más ‘culpables’. Pero ‘en’ este mundo está la ‘salvación’ la cual implica, por un lado, un estado de ‘conciencia’ de la ‘catástrofe’, de la ‘historia natural’, del ‘mito’, y por otro lado, una ‘voluntad’ de cambio ‘redentor’ para los ‘derrotados de la historia’, tal como acontece en la ‘revolución proletaria’.

Pero Benjamin, a pesar de sus propuestas y afinidades, no volvió a formar parte de ningún 'grupo'. Ya puntualicé cómo rechazó unirse a grupos que expresaban pensamientos afines como el 'sionismo', 'expresionismo' o 'socialismo'. Esto no quiere decir que abandona la 'praxis política', al contrario, el 'solitario' Benjamin la actualiza permanentemente con sus 'críticas', claro que me estoy refiriendo a una concepción de 'praxis política' en lo pequeño, en el texto de ficción actuante también en el mismo crítico. Sobre él y el texto actuará todo el arsenal teórico de la *'neue Erfahrung'* para redescubrir de un modo nuevo (nuevas verdades) y para reafirmar sus propias convicciones, de este modo la 'crítica' y la 'teoría' serán actividades 'prácticas contra lo establecido', construidas y ubicadas en lo 'marginal'.

Todo este 'constructo' de la 'idea' de la *'neue Erfahrung'* que se postula eminentemente 'marginal' en oposición a todo lo establecido, incluida la Academia, intenta ser utilizado por Benjamin para su 'doctorado' y luego para su 'habilitación'.

Ahora bien, ¿cómo intenta hacerlo y cuáles serán los resultados de este derrotero? ésto dependerá de la variable que caracteriza su *'neue Erfahrung'*: lo marginal. Es decir que toda esta *'Erfahrung'* es marginal a todo lo que es y representa la 'Academia universitaria', en tanto expresión de la *'bürgerlichen Weltanschauung'*.

En efecto, en relación a la 'Academia universitaria', el camino que recorre esta 'variable' la encontrará primero conscientemente 'oculta' en su *'Doktorarbeit'* porque sus necesidades vitales lo obligan a no arriesgarse a expresar abiertamente los presupuestos de su pensamiento. Sin embargo, la 'recuperación romántica', base teórica de su teoría crítica, ya es un claro indicio de su postura que reafirma sus antiguas oposiciones a la sociedad y a la cultura burguesa, comprendiendo su presente desolador.

Pero no solo eso, también el texto es un mensaje claro contra la misma Academia universitaria (los exitosos del momento) y, en particular, contra su crítica, ya sea la producida dentro de sus muros como fuera de ellos; 'crítica' que supone la centralidad del 'conocer' moderno, puesta en el sujeto o en el objeto, frente a ésta Benjamin abre el juego hacia el 'pensar poético' que aspira al autoconocimiento de la obra, a partir de que la misma es 'criticable' al intensificar su reflexión. Por otro lado, si no es 'criticable' no es obra de arte, la *'Kritisierbarkeit'* no es aplicable desde un afuera sino que está contenida en la obra, por lo que este criterio 'inmanente a la obra' deja de lado toda 'crítica subjetiva' y a sus sucedáneos, como también

cuestiona toda 'intención' subjetiva al momento de la creación, esto queda de manifiesto con el rescate de lo *'Ausdrukslose'*. Además de esto, con sus palabras Benjamin arremete contra toda la crítica de su época y contra todos los que creen realizar críticas contemporáneas, ocultando estratégicamente todo lo que impulsa a su pensamiento, en particular su impronta teológica (base de su *'neue Erfahrung'*) que creía conectado con el Romanticismo.

Pero entre el 'ocultamiento' y el 'desocultamiento' hay un paso intermedio, el de 'transición', expresado en la 'crítica' que sigue las directivas de su *'Doktorarbeit'*, realizada a *"Las Afinidades Electivas"*. Así, el 'desocultamiento' de sus convicciones se efectúa fuera de la 'Academia', por lo que en este sentido es marginal a ésta, en esta crítica quedan al descubierto todos los elementos que convergen en la 'idea' de *'neue Erfahrung'*, pero también su 'crítica' es expresa y teóricamente opuesta a la realizada por Gundolf, miembro prominente de la Escuela de George, es más para Benjamin esta obra obstruye la crítica al ceñirse a una verdad transitoria a partir de un acceso sentimental de la obra.

En la interpretación de Benjamin ya aparece claramente el giro propiamente benjaminiano hacia lo fragmentario, hacia la cita 'salvadora' que reafirma su 'pensar poético'. Más allá de ser una 'crítica' sus palabras nos 'dicen' sobre 'conocimientos' del mundo sobre el cual habitamos, en este sentido, la obra sirve de excusa y expresa verdades que van más allá de ella misma, verdades que descubren la 'falta' de elección del hombre, las 'fuerzas' que actúan sobre él (como las 'míticas' encubiertas en el 'derecho') y el propio estado de 'culpabilidad' (del que no hay redención salvo en la muerte). Aquí Benjamin profundiza su alejamiento de la estética de lo bello acercándose a una de lo sublime, en ella paradójicamente se opone a toda concepción que tome en cuenta la vida y el carácter para explicar la obra, sin embargo las situaciones personales marcaron mucho su interpretación.

Como afirme, su *"Doktorarbeit"* le trajo cierto éxito, logró lo que se proponía, obtener el título, aunque el costo fue el ocultamiento de sus intereses y convicciones; también con *"Las Afinidades…"* tiene éxito, al menos en el reducido grupo de intelectuales a quienes eran dirigidas. Todo este camino le pudo haber llevado a pensar en la fuerza de su obra y en la amplitud de pensamiento que podía existir en la Academia, por lo que decide 'desocultar' sus convicciones en el análisis del *'Trauerspiel'*, haciendo funcionar desde la *'neue Erfahrung'* dicho análisis. El

resultado del mismo es el fracaso que lo induce de aquí en más a desarrollar su labor fuera de los márgenes de la Academia.

Justamente en el *'Trauerspiel'* él encuentra una excusa para pensar su presente, producto de una historia que sólo engendra ruinas, 'desintegración del lenguaje' y crisis intelectual. Desde la misma elección del tema (tema menor para la Academia) hasta su forma de expresarlo (para la Academia esotérico) ya preludian el fracaso.

El *"Trauerspielbuch"* expresa la fragilidad de la criatura y la falta de esperanzas para ella, ni el 'estado', ni el 'derecho', ni el 'conocimiento', todos estos productos modernos fruto del llamado 'progreso', pueden ayudarla. La tristeza, la melancolía recorren sus estados de ánimo, nada puede sacarla de esta inmanencia, ni siquiera la ilusión de libertad. Esto es lo que descubre el espectáculo del *'Trauerspiel'* en clara oposición a la 'ilusión moderna-ilustrada'. Por otro lado contra el saber generado por ésta, intensifica la utilización de la 'cita' y el 'fragmento' como formas de conocer, de 'exponer ideas', alternativas a los modelos científicos y al saber filosófico tradicional.

Es interesante cómo el *"Trauerspielbuch"* acentúa la inmanencia y los resultados de la misma, de esta *'Erfahrung'* abandonada por la gracia divina, categorías como: 'mito', 'destino', *'Naturgeschichte'*, 'ruina', 'caducidad', 'decadencia', 'catástrofe', 'muerte', 'melancolía', 'tristeza', 'luto', 'cadáver', 'desconsuelo', 'sufrimiento', expresan este estado. Sin embargo, no dejan de aparecer conceptos que por un lado son el trasfondo de aquéllas categorías pero por otro lado también las explican, esos conceptos tienen un claro referente teológico como *'Ursprung'*, 'anámnesis', 'nombre', 'percibir primordial', 'culpa', 'redención', 'caída', 'criatura', 'castigo', 'expiación'. Estos conceptos son también referentes de la *'neue Erfahrung'* que en este escrito quedan al descubierto, conceptos que ya han sido tratados en momentos anteriores, por ello afirmo que los mismos son puestos a prueba ante la 'Academia', primero de manera teórica y luego práctica en la 'crítica'.

Por otro lado esta postura crítica desencubre como inválidas las interpretaciones que valoran el *'Trauerspiel'* desde Aristóteles, posturas que continúan vigentes en el presente benjaminiano. Junto a esto arremete contra la interpretación 'simbólica', unidad de objeto sensible y suprasensible, manifestación e idea, interpretación ejercida por la 'Filosofía del Arte' y por la 'Crítica de Arte'; frente a éstas recobra el método y el saber 'alegórico' que tan bien se presenta en el *'Trauerspiel'*, por ello su

estética es ‘anticlásica’. Para Benjamin la ‘alegoría’ tiene una mirada más realista de la historia, no oculta el sufrimiento, ella destruye y redime, de este modo se hacen presentes dos momentos necesarios desde sus primeros escritos: la conciencia de lo caduco de las cosas y su preocupación por salvarlas en lo eterno.

Por todo esto creo que su desaprobación es una consecuencia necesaria de exponer libremente su pensamiento desde la certeza de la *‘neue Erfahrung’*, construida desde una constante en su pensamiento (también presente en la *‘jugendliche Erfahrung’*): su tendencia a la marginalidad. Sobre ésta actúa el poder de lo real, de lo central, de lo establecido como la ‘Guerra’ y el ‘juicio académico’.

Ya han pasado muchos años, mucha agua ha corrido bajo el puente, y sin embargo la experiencia benjaminiana nos sigue invitando a pensar sobre nuestro presente que ha solidificado el triunfo científico-técnico, concretizado al capitalismo y complejizado las relaciones sociales. Ante esto considero que la experiencia benjaminiana no ha perdido actualidad, en la medida en que todo este ‘avance’ no hace al hombre más feliz, no han desaparecido las injusticias, ni tampoco las exclusiones, de cierta manera todos de algún modo somos marginados y, no obstante eso, reproducimos o somos solidarios con el discurso que produce marginalidades. Ante esto el discurso benjaminiano es un cachetazo que invita a pensar pero desde lo no habitual, así al descentrar la mirada convoca a tener consciencia, una consciencia necesaria para intentar un cambio, aunque sea mínimo. La catástrofe no ha desaparecido, no puede ser enclaustrada en determinadas experiencias como la ‘Gran Guerra Europea’, la ‘Segunda Guerra Mundial’ o la ‘Dictadura Militar Latinoamericana’, por el contrario Benjamin nos señala que el ‘estado de excepción’ es permanente y hasta que no prestemos ‘oidos’, entendamos, de un modo distinto, ‘marginal’ a los modos de percibir cotidianos que a su vez permitirá encontrar ‘lo otro’, ‘el entre’, el ‘pliegue’, no podremos pensar alternativas a la inmanencia de la catástrofe.

Por otro lado, el fracaso universitario de Benjamin invoca a preguntarnos si la ‘Academia universitaria’ se ha vuelto más tolerante ante el pensar libre y descomprometido, más desprejuicida. Ante esto permítanme una mirada ‘melancólica’ sobre el asunto, pues la Universidad no constitutuye per se una excepción a la catástrofe del más acá, ella es también expresión de injusticias y marginalidades.

Pero volviendo a Benjamin, el marginado, el rechazo lo obliga a desarrollar su tarea al margen académico, en este sentido pregunto ¿qué característica tendrá en el futuro su pensamiento? ¿continuará siendo marginal?

Capítulo II: El intelectual Crítico

> *"…Pues hoy el ser humano vive ahí, en su cuerpo, igual que K. en el pueblo de la montaña del castillo: es sólo un extraño, es un apátrida que no conoce nada de las leyes que conectan al cuerpo sin duda con los órdenes superiores…"*[624]

De acuerdo al Capítulo anterior la 'Kritik' es soportada por el 'espacio académico' siempre y cuando no deje al descubierto los supuestos teológicos que la sustentan, pero si esto no sucede su libre pensamiento construido a partir de distintos espacios marginales a la Academia es condenado a la expulsión. Así la Academia soporta la crítica siempre y cuando ella provenga de lugares avalados por ella misma, resistiendo de este modo a todo aquello que ponga en cuestión sus mismos presupuestos, la manera de hacerlo es implementando mecanismos de control, como por ejemplo la aceptación o rechazo de un título académico, que en algunos casos no es ni más ni menos que permitir o no la actividad intelectual en ese espacio.

Llegado a este punto afirmo que el caso de Benjamin es un claro ejemplo de expulsión por parte de la Academia de su propio espacio, lo cual lo obliga a desarrollar su labor fuera de ella. Su ámbito será ahora, salvo algunas excepciones, el de la sociedad civil alemana desde 1925 a 1933. Ahora bien, si Benjamin se convirtió según su propia confesión entre 1928 y 1929 en el 'mayor crítico alemán', entonces *¿se podría decir que Benjamin se complementa perfectamente con este nuevo espacio tanto que se transforma en un 'integrado' del mismo*, *tal y como le aconteció a gran parte de los intelectuales expulsados de la Academia?* En efecto a muchos de ellos la República los acogió, los 'integró'[625] y no sólo eso su cultura fue obra de estos 'marginales integrados' ya sea en los movimientos consagrados como el expresionismo y la Nueva Objetividad, o en otros menores.

---

[624] W. Benjamin, 'Franz Kafka: "Construyendo la muralla China"', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), pp. 294.

[625] "…los marginales en la República de Weimar –demócratas, judíos, artistas de vanguardia, etc.- se convirtieron en integrados y en responsables de decisiones en museos, orquestas, teatros y centros culturales privados…" [P. Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), p. 10.]

Esto ocurrió porque en el periodo de 1924 a 1929 la tensión existente entre cultura y política favorecía la coexistencia necesaria de ambos y le daba importancia política al espacio ocupado por los 'marginales integrados', así dice Gay

> "…La cultura avanzaba en continua y tensa interacción con la sociedad, como expresión y crítica de las realidades políticas, una mezcla de intimidad y hostilidad entre arte y vida característica de la sociedad moderna. En Weimar, donde los antiguos centros de poder –las universidades, la burocracia y el ejército- habían resistido a los marginales, resultaba evidente que el teatro, la industria literaria y el periodismo estaban fundamentalmente en manos de ellos…"[626]

En estas generales podría caer Benjamin perfectamente, sin embargo quiero sostener la hipótesis de que *inclusive en este nuevo espacio de la República de Weimar el pensamiento benjaminiano se construye como marginal*. Aunque las características propias del nuevo espacio harán surgir nuevas cuestiones, nuevas particularidades, nuevas manera de ser y pensar marginales que tienen su sesgo particular, sobre ellas puntualizaré en el presente capítulo. Pero antes de esto intentaré graficar sumariamente esa República, ese espacio, con sus conflictos y desarrollos en *"Aquellos años dorados"*, años en los que la República gozó de mejor salud hasta 1929 y luego comenzó su debacle precipitada en 1932 y 1933. Paradójicamente la vida de Benjamin tiene un desarrollo y destino similar al de esta República. En este espacio Benjamin desarrolló su labor, pero desde la distancia, tanto que toda su producción puede entenderse como fruto de ese distanciamiento, así elaboró imágenes que confrontan a ese espacio dominado también por el mito.

1. Aquellos años dorados

El nuevo espacio en el que Benjamin desarrolla su labor es la Alemania de la República de Weimar, una Alemania con crisis económica y conflictos políticos irresolubles (revueltas ciudadanas, hiperinflación, depresión, asesinatos, violencia callejera, fuerzas antidemocráticas tanto de derecha como de izquierda); pero también una sociedad que se sentía en los albores de la modernidad, con un impresionante florecimiento cultural Berlín llegará a convertirse en una de las ciudades más importantes de Europa. Aunque no estuviera preparada para esa modernidad, para las tensiones propias que provocaba dicho advenimiento

[626] Ibid., pp. 133-134.

(democracia, participación del pueblo en política y en la sociedad industrial, aceptación de nuevas formas de expresión en el arte: música, arquitectura, teatro, danza, cine, novela, pintura, etc.)

Berlín se convirtió en la segunda ciudad más habitada de Europa, en la década de 1920 llegó a ser un importante foco de la cultura tanto alemana como europea[627], de este modo

> "…Callejear por la ciudad es sumergirse en un baño de modernidad: contemplar, oler y mascar los atascos de tráfico, la capa de polución industrial, los ríos y canales contaminados, las prisas de multitudes que avanzan a empellones por la calle, los andenes del ferrocarril y los vagones del metro; el placer de sentir la brisa fresca y contemplar las límpidas aguas del *Wannsee*, las salidas tumultuosas de fin de semana, en tranvía, en tren o en coche; las deslumbrantes luces de cines y restaurantes, de automóviles y semáforos, los anuncios que se encienden a medida que la noche cae sobre la ciudad; el embrujo seductor de los elegantes y últimos modelos en los escaparates…"[628]

También era una ciudad cosmopolita (estaba abierta al intercambio internacional de ideas)[629], millares de rusos y polacos habían inmigrado y la comunidad judía era la más importante de Alemania, es más según Gay la República de Weimar confirió a los judíos una preeminencia sin precedentes, ellos intervinieron de forma importante en la cultura alemana y estaban plenamente integrados a ella, ellos eran alemanes.[630] Pero esto no significó la desaparición del antisemitismo, en la década de 1920 los incidentes antisemitas fueron a más y algunos judíos organizaron somatenes paramilitares para defenderse. A pesar de todo, los judíos alemanes disfrutaban de prosperidad material y llevaban una vida social intensa. Algunos de sus intelectuales contribuyeron al renacimiento de las enseñanzas judaicas; otros se situaron a la vanguardia de las innovaciones artísticas e intelectuales de la época de Weimar; otros, en fin, mediaron y tendieron puentes entre los dos mundos, el judío y la sociedad secularizada alemana y europea.[631] Ir a Berlín era la aspiración de

[627] E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 54.
[628] Ibid.
[629] Como "…Brecht influido por Villon, Rimbaud, Kiplin, la lírica china y la sátira de la época augusta; o espíritus distintos como Franz Werfel y Ernst Ludwig Kirchner se inspiraron en el estadounidense Walt Whitman; o tanto la derecha como la izquierda extrema aceptaron el irracionalismo filosófico de Bergson y el melancólico irracionalismo poético de Dostoievski; o la influencia francesa con Mallarmé y Debussy no tardó en tener discípulos alemanes; por su parte Freud, Hofmannsthal, Kraus y Schnitzler tuvieron más lectores en Berlín, Múnich y Frankfur como en Viena…" [P. Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), p. 27.]
[630] Ibid., p. 10.
[631] E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 73.

cualquier compositor, periodista o actor, en Berlín se consagraban y se hacían famosos.[632]

Sin embargo en Berlín se mezclaba la vieja burguesía atada a valores tradicionales con los nuevos ricos superficiales y desarraigados. Esto es sólo un pequeño símbolo de las contradicciones de la ciudad, para comprenderla baste lo siguiente

> "…El Berlín moderno de entonces era todo eso y mucho más. Las imágenes, los ruidos y los olores de la ciudad, la metrópolis desenfrenada, desquiciada y deslumbrante de la Potsdamer Platz, y las barriadas hacinadas, oscuras y lóbregas de Scheunenviertel o Wedding. Era el fulgor resplandeciente del Romanische Café, punto de encuentro de artistas, intelectuales, directivos y gentes de negocios, como también el trabajo racionalizado y cronometrado de las fábricas de Siemens o AEG. Mujeres emprendedoras y comprometidas que iban de un lado a otro, orgullosas de haber llegado adonde querían, y las reyertas políticas entre comunistas y nazis. Era la elegancia de los grandes almacenes Tietz y los vendedores ambulantes que arrastraban sus mercancías por Wedding; los bosques y los lagos al alcance de todo el mundo y los nuevos edificios de pisos, diseñados para una unidad familiar moderna, viviendas aseadas, no atestadas de cosas. Era la imagen de la casa Columbus, la experiencia de ir al cine y las escapadas de fin de semana al Wannsee, pero también los judíos de Europa oriental que vivían en Scheunenviertel, los pudientes hombres de negocios y profesionales de Grunewald, los aristócratas rusos que habían tenido que emigrar, haciendo alarde de una riqueza y de un poder de los que carecían, y los cuerpos de las mujeres que se exhibían en espectáculos de revista y cabarés…"[633]

Esperanzas y desesperanzas de la guerra y la revolución permanecían en las confrontaciones políticas, como también lo viejo y lo nuevo todo convivía en esta nueva Berlín, en esta ciudad aparecían automóviles, tranvías, pero también carros a caballos, Berlín como foco cultural nada tenía que envidiar a Paris, Londres o Nueva York.[634]

En política también había diversidad: convivían socialistas, comunistas, liberales, católicos, conservadores, fascistas; ellos comprendieron que la nueva política era un fenómeno de masas, todos los partidos y movimientos recurrían a los nuevos medios de comunicación masiva y formas de hacer arte para llegar a un mayor público (radio, fotomontaje, altavoces y películas), aunque esta libertad de expresión no era total, se cerraron imprentas comunistas y después del intento revolucionario de Hitler también se le prohibió hablar en público. Por su parte tanto la extrema

[632] Allí habían soberbias orquestas, más de cien periódicos y cuarenta teatros. [P. Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), p. 141.]
[633] E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), pp. 94-95.
[634] [ibid., p. 95.]

derecha como la izquierda radical amenazaban permanentemente la estabilidad de la República.[635]

En cuanto a la historia política en la que se desarrolla el nuevo espacio de producción benjaminiana se divide en dos periodos, uno de 1924 a 1929, con un gobierno de centro-derecha y otro de 1930 a 1933 donde la derecha autoritaria se hace del poder. Por lo que no es casual entender por qué Benjamin afirma que en 1929 ya se había convertido en el mayor crítico alemán. En esta fase intermedia fue cuando la República gozó de mejor salud (aunque convivía con la desesperación y el fracaso), en ella afluían capitales norteamericanos, además se firmó el tratado de Locarno que permitió posicionar a Alemania como interlocutora en el diálogo internacional y apaciguó la crisis por las compensaciones de guerra. Este paréntesis político trajo estabilidad y prosperidad económica.[636] En economía este periodo intermedio se caracteriza por la racionalización (distinta de la Inflación y la Gran Depresión características de los otros periodos)

> "…Fueron los famosos "años dorados" de la República de Weimar, y de ellos dan fe tanto las estadísticas como el nivel de vida. Los alemanes entraron en una vorágine consumista, con ganas de estar a la última. Hasta los trabajadores buscaban cosas rimbombantes y con estilo; cada vez más gente se mostraba dispuesta a comprar a crédito. El consumo abolió las encorsetadas diferencias sociales…"[637]

Según Weitz las privaciones de la guerra y la hiperinflación le hicieron concebir al alemán lo efímero del dinero y de las cosas, por lo que necesitaban disfrutar con el consumo, el instante, el presente.[638] Apenas había diferencia entre publicidad y arte. Los nuevos arquitectos de tiendas como Mendelsohn diseñaron interiores especiales para exponer productos a la venta que resultasen atractivos y seductores.[639] Aparecían revistas modernas como *Die Gartenlaube: Illustriertes Familienblatt* que

[635] "…En la extrema derecha se gestó una política que idealizaba la violencia y el antisemitismo por motivos raciales. A la sombra de la revolución bolchevique, la izquierda optó por métodos militaristas…" [ibid., p. 100.]
[636] "…En 1928, las fábricas y las minas alemanas alcanzaban altos niveles de producción. En las ciudades más importantes se abrían nuevos grandes almacenes, señal de que el comercio y el consumo se recuperaban. Aunque el desempleo estructural seguía siendo elevado y muchas familias de clase media no habían alcanzado el nivel de bienestar que habían disfrutado en 1914, muchos ciudadanos habían constatado un cambio a mejor en su vida diaria. Todo permitía contemplar el futuro con prudencia y optimismo. …" [ibid., p. 137.]
[637] Ibid., p. 167.
[638] Ibid., p. 169.
[639] "…Por fuera, los nuevos materiales de construcción, acero, hormigón armado y lunas de cristal permitieron la apertura de enormes escaparates. La labor de los escaparatistas pasó a ser una profesión, con sus estudios, exámenes y título correspondiente. Tanto en Berlín como en capitales de provincia, se palpaba la riqueza por todas partes, así como la pasión por el diseño moderno y el consumismo…" [ibid.]

mantenían el decoro burgués. Al consumo se agrega la racionalización en el empleo[640] y la mayor cantidad de burócratas. Pero todo esto culmina con la crisis económica mundial, con el hundimiento de la bolsa de Estados unidos en octubre de 1929.[641]

En lo cultural entre 1925 y 1929 se produce el mayor brillo de la cultura de Weimar. Esto porque en 1925 el ambiente era más tranquilo en política y en arte, en ambos parecía haber pasado la época de experimentación revolucionaria (vivida de noviembre de 1918 a 1924) en la cual la experimentación artística dominante era el expresionismo en pintura y teatro[642], aquí la cultura era expresión y crítica de las realidades políticas por la presencia de intelectuales en distintos ámbitos culturales (teatros, literatura, periodismo). Por el contrario, entre 1924 y 1929 en las artes aparece la fase de la *'Neue Sachlichkeit'*, la Nueva Objetividad, donde se impuso la concreción y la sobriedad.[643] Luego entre 1929 y 1933 la cultura fue menos crítica, los periódicos y la industria del cine produjeron propaganda de derecha, mientras arquitectos, novelistas y dramaturgos actuaban con sordina o permanecían mudos, y el país se vio inundado por el *kitsch*, gran parte de él de inspiración política.[644]

El movimiento artístico acorde al segundo periodo, *'La Nueva Objetividad'* (con tonos más delicados y simplicidad en las líneas)[645], fue un movimiento más sobrio que el

[640] "…Como las fábricas racionalizadas, la oficina moderna era enorme y anónima, y el trabajo, mecánico y especializado. Los empleados eran tan numerosos que pocos directivos sabían los nombres de sus subordinados y nada, desde luego, de sus circunstancias personales; eran como fuerzas de infantería en orden de batalla, una masa anónima y servil, que mantenía la actitud proverbialmente alemana de agachar la cabeza ante los superiores, en actitud de subordinación y obediencia, y pisotear a sus inferiores. El trabajo se mecanizó…" [ibid., p. 180.]

[641] "…que desembocó en una crisis del sistema financiero y productivo. Sus efectos no tardaron en notarse en Alemania: no en vano gran parte del resurgimiento económico de los años anteriores se había producido gracias a las inyecciones de capital norteamericano. En cuanto los bancos estadounidenses retiraron los fondos, la banca alemana sufrió una crisis de liquidez, con consecuencias muy negativas para la economía de la nación. Probablemente ningún otro país se vio tan afectado por la crisis como Alemania. A mediados de 1932, en lo peor de la Depresión, un tercio de la mano de obra del país se había quedado sin trabajo…" [ibid., p. 138.]

[642] Esto junto a "…la revolución, la guerra civil, una ocupación extrajera, los asesinatos políticos y la astronómica inflación…" [P. Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), p. 134.]

[643] "… años en que el país gozó de estabilidad fiscal, de una relajación de la violencia política, de un renovado prestigio en el extranjero y de una prosperidad generalizada…" [ibid.]

[644] "…años de desastroso aumento del paro, del gobierno por decreto, de la decadencia de la clase media y de la reanudación de al violencia…" [ibid.]

[645] "…Independientemente de su significado definitivo –que variaba de un artista a otro- la Neue Sachlichkeit era una indagación de la realidad, del lugar que ocupa en el mundo de la época; era la pugna por la objetividad característica de la cultura alemana a partir de Goethe, que reclamaba situación realista, una reseña exacta, un regreso al lenguaje naturalista y, si debía haber idealismo, a un idealismo sobrio. Fue un movimiento hacia la simplicidad y la claridad al que pudieron adherirse muchos expresionistas, no por el mero hecho de estar cansados de los viejos moldes, sino para adaptarse por conveniencia a las nuevas modas o para experimentar una clara transformación…"

'expresionismo', aunque en algunos casos ambos movimientos convivieron como en las construcciones de Taut y Mendelsohn que conjugaron la tensión dinámica que se creó entre el utopismo expresionista y la moderación de la Nueva Objetividad[646], ellos representaron un desafío a los tradicionalistas y también a los funcionalistas como Walter Gropius. Los dos primeros y el último concebían sus creaciones como anuncio de una nueva era

> "…la época moderna, un mundo que podía ser creativo, risueño y dinámico, un mundo donde imperase la armonía entre la naturaleza y el ritmo frenético de vida de las ciudades industriales. Sus edificios son un excelso ejemplo del espíritu de Weimar…"[647]

Además ellos decidían cómo debía vivir la gente. *"…Taut afirmaba con humor que sus proyectos eran el resultado "de aplicar las leyes del taylorismo a la vida hogareña"…"* [648] Por su parte Mendelsohn apostaba por un internacionalismo creativo, buscaba equilibrio y armonía. El hormigón armado y el cristal eran sus materiales preferidos.[649] Para Gay este arquitecto que ansiaba la comunión y la unidad no lo hizo desde la regresión, no se evadió del mundo sino que empleó la máquina, fue constructivo. *"…Podría decirse que en esta obra se pone de manifiesto todo lo que encierra la modernidad, la tensión entre contemplación y movimiento, tradición y progreso…"*[650] Sus almacenes eran templos del consumo[651], pero esto no es óbice para que no criticaran el funcionalismo estricto, tal como lo aplicaba Gropius, fundador de la Bauhaus.[652] Éstos, aunque también aspiraran a la unidad, entendían la Revolución desde una mirada fundadora, así

> "…más valía aferrarse a la realidad, profundizar en esa ruptura con el pasado y dar paso a algo nuevo, que reflejase y modelase las condiciones

---

[ibid., p. 136.]
[646] E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 199.
[647] Ibid.
[648] Ibid., p. 211.
[649] "…Sus edificios más sobresalientes –la Torre Einstein (Einsteinturm), los grandes almacenes Schocken, en Chemnitz, la sala de cine Universum de Berlín y la casa Columbus en la Potsdamer Platz de la capital– constituyen un excelente ejemplo de sus teorías. Todos producen esa sensación de dinamismo y de sosiego…" [ibid., p. 217.]
[650] P. Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), p. 222.
[651] "…Ningún elemento, interior o exterior, era meramente ornamental, sino que estaban proyectados con un propósito: que los clientes pudiesen desplazarse con facilidad por la tienda, ir de un mostrador a otro, de una sección a otra, para incrementar las ventas, o "para mover la mercancía", como diría un comerciante norteamericano…" [E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 222.]
[652] "…Siguiendo el propósito de Gropius, la mencionada escuela echaría abajo, una tras otra, todas las barreras: entre las diferentes parcelas artísticas, entre arte y artesanía, entre profesores y estudiantes, entre máquinas y hombres, entre arte y sociedad…" [ibid., p. 225.]

> de la modernidad. Decidido defensor de la nueva arquitectura, Gropius estaba convencido de que la estética modernista sería capaz de transformar al ser humano y la sociedad, conduciéndoles a una nueva era de armonía y creatividad…"[653]

Así el objetivo de la Bauhaus era la confluencia entre belleza y funcionalidad para los tiempos modernos, también admiró las potencialidades de los nuevos materiales (acero, hormigón, cristal). Pero para muchos de sus críticos el triunfo de todas las edificaciones modernistas significaba el triunfo de la civilización "mecanicista" sobre la auténtica espiritualidad que, de forma eminente, representaban la historia y la cultura alemanas, *"…aquéllos no eran artistas sino meros ingenieros…"*[654]

Muchos pensaban que estas casas negaban la tradición y la historia, contrario a los valores alemanes. En algunos casos relacionaban esta crítica con ideas racistas, asemejando la ruptura con la tradición realizada por los modernistas con la actitud de los bolcheviques tratando de romper con su pasado. Otros relacionaban la arquitectura modernista con la sangre judía (nómade, desarraigada, bolchevique). No faltaban los que pensaban que representaba un mundo ateo, desalmado y mecanicista. Estas construcciones eran contrarias a la auténtica casa alemana *"…A eso es a lo que nosotros llamamos hogar (Heimat), a esos lazos que nos unen a la sangre y a la tierra…"*[655], así para los nazis la Bauhaus era el exponente más representativo del 'arte degenerado'.

En cuanto a la imagen y el sonido nada era comparable con la nueva cara de la ciudad cosmopolita de Berlín que sorprendía a propios y extraños, ruidos del tráfico y carteles por todas partes que anunciaban cigarrillos, espectáculos, candidatos, eslóganes, etc. También hubo una revolución con las revistas ilustradas, junto a la radio que apareció en 1921 y el gramófono que en la década de 1920 llevó el jazz, las óperas italianas y las sinfonías alemanas a todas las casas.

Si bien las tecnologías de masas habían aparecido antes de la guerra recien tuvieron su expansión en la República de Weimar llegando a ser enormemente populares. Estas nuevas tecnologías irrumpieron en una sociedad que ya era de masas.[656]

---

[653] Ibid., p. 224.
[654] Ibid., p. 231.
[655] Ibid., p. 233.
[656] "…Los alemanes sabían qué estaba pasando en otros lugares, más allá de sus fronteras: imágenes fotográficas de huelgas en Shanghai; sonidos retransmitidos con sólo unos minutos de retraso, que les acercaban un combate de boxeo en Nueva York o un concierto interpretado en París, o películas producidas en Hollywood, con Charlie Chaplin plantando cara a los elementos y a sus

Por su parte las revistas ilustradas[657] de la década de 1920 ayudaron a difundir la fotografía que en 1925 tuvo un gran avance al producir una máquina manejable y sencilla. Fueron representantes de ese arte Moholy-Nagy[658] y Sander[659]. Por otro lado el cine era el lugar de cita de miles de alemanes que se deleitaban con melodramas, comedias, aventuras y noticiarios y seguían las críticas que publicaban los periódicos.[660] En las grandes ciudades como Berlín los cines eran como palacios, por ejemplo *El Gloria Filmpalast* podía acoger hasta mil seiscientos espectadores sentados[661], al transcurrir los años aumentaban las salas.[662] Hasta 1924 el cine expresionista ahondaba en la psicología de los protagonistas y la audiencia.[663] Después de 1925 el cine en consonancia con la Nueva Objetividad se preocupaba por la apariencia y la armonía externa del hombre o el entorno urbanizado, era más

temibles adversarios, en una gélida Alaska…" [ibid., p. 243.]

[657] "…La primera y la de más éxito fue Berliner Illustrirte Zeitung (BIZ), fundada antes de la Primera Guerra Mundial por la empresa editorial Ullstein. Tras ella aparecieron Münchener Illustrierte Presse, en 1923, y Kölnische Illustrierte Zeitung, en 1926. Incluso el Partido Comunista tenía la suya propia, y de gran éxito, por cierto: Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ). En 1930, Berliner Illustrirte alcanzaba una difusión de 1,85 millones de ejemplares, mientras la AIZ llegaba a la más que respetable cifra de trescientos cincuenta mil…" [ibid., p. 246.]

[658] "…En este sentido, hay que decir que representa lo más sublime del espíritu de Weimar: la utopía expresionista que tenía fe en el futuro e indagaba en el significado profundo de la modernidad; en el caso de Moholy-Nagy, en el significado de la fotografía, el más moderno de los soportes del arte.
Sus fotogramas de mediados de la década de 1920 constituyen el ejemplo más acabado de las ideas que tenía en mente. Un fotograma es una imagen producida sin recurrir a una cámara, mediante el proceso químico que desencadenan diferentes formas de exponer a la luz un papel fotosensible…" [ibid., p. 254.]

[659] "…En opinión de Sander, mejor que cualquier otro soporte la fotografía permite captar las gentes y los paisajes "tal como son en realidad". Por su estilo y sensibilidad, su enfoque casaba mejor con la Nueva Objetividad…" [ibid., p. 256.]

[660] "…Se trataba de películas producidas tanto en los estudios Babelsberg, a las afueras de Berlín, como en Hollywood, Moscú o en otras partes del mundo…" [ibid., p. 257.]

[661] "…Todavía hoy recordamos grandes películas de la época de Weimar, como El gabinete del doctor Caligari, Metrópolis, M, El ángel azul y tantas otras, que contribuyeron a establecer nuevos parámetros técnicos y artísticos, y son una muestra de lo mejor del espíritu de aquellos años, un reflejo de la psicología de individuos y colectivos, de la pasión y el deseo, del perfil de la ciudad moderna y la muerte. Pero lo que más les gustaba a los alemanes eran los melodramas sencillos que se proyectaban en cines abarrotados por todo el país: las comedias de Charlie Chaplin o, sobre todo a comienzos de la década de 1920, los dramas de honda raigambre literaria e histórica, los preferidos de los directores alemanes, que soñaban con convertir en películas obras clásicas y personajes y acontecimientos históricos y heroicos…" [ibid., p. 259.]

[662] "…Los alemanes seguían abarrotando los cines. No había forma de quitarles la idea de la cabeza. En 1929 había en el país cinco mil seiscientas salas de cine, en comparación con las dos mil cuatrocientas de tan sólo diez años antes. En 1924, sólo en Berlín, se vendieron más de cuatrocientos millones de entradas; a mediados de la década de 1920, las estadísticas confirmaban que dos millones de alemanes iban al cine a diario…" [ibid., p. 269.]

[663] "…insistían en la complejidad emocional y en los diferentes estadios de la conciencia; la realidad no era tan sencilla y, desde luego, no se correspondía con lo que se podía entrever; lo que ocurría en los pliegues de la conciencia, individual o colectiva, era mucho más "real" y, por supuesto, más trascendental que lo que afloraba a la superficie…" [ibid., p. 260.]

realista.[664] Por su parte dos de las películas más aplaudidas fueron *La quimera del oro*, de Charlie Chaplin, y *El acorazado Potemkin*, de Sergei Eisenstein, estrenadas ambas en 1926, estas películas representan los primeros atisbos de globalización de la década de 1920[665], con ellas se hacía presente una nueva cultura internacional alejada de Europa. No hay que olvidar que en 1929 se produce otra revolución en el cine alemán con la introducción del sonido.

También en la década de 1920 hubo una revolución en la transmisión del sonido micrófonos, gramófonos, fonógrafos, y radio constituían parte de estas nuevas tecnologías que permitían acercar mayor cantidad de gente. Pero fueron la radio y el cine los que se transformaron en los medios más populares. En 1926 aparecen los primeros altavoces eléctricos incorporados al aparato de radio, antes se oía sólo por auriculares. Debido a su poder no faltaban quienes trataban de reglamentar su funcionamiento.[666] En 1932 el Estado asumía el control absoluto de ella, el principio orientador era la alta cultura.

Frente a estos avances algunos se preguntaban si el cine, la radio, la fotografía, y la cultura de masas ¿podían influir en la vida de la gente? [667] Esta pregunta deja al descubierto que con la cultura sucedió lo mismo que con la política y la economía en Alemania, en la década de 1920 y principios de la de 1930 se registraba una especie de 'angustia vital' en cuanto a la acogida dispensada de esos nuevos medios.

> "…El cine, la radio, las revistas ilustradas y los discos ofrecían a los alemanes el suficiente entretenimiento y alivio frente a los problemas y tribulaciones derivados de la derrota en la guerra y la pesada herencia de compensaciones e inflación que semejante descalabro les había dejado. La revolución les alentó a experimentar con todo lo que fuese novedoso, desde la transmisión del sonido hasta las imágenes en movimiento. Muchos pintores, escritores, directores y compositores se dedicaron sin pensárselo dos veces a trabajar en los nuevos medios que tenían a su alcance, porque representaban una ruptura con el pasado y una nueva posibilidad de

[664] "…Menschen am Sonntag (Gente en domingo), otra de las grandes películas del cine mudo de la época de Weimar, estrenada en 1930, guarda ciertas similitudes con Berlín, sinfonía de una ciudad. La película trata de reflejar también algunas de las características del Berlín moderno…" [ibid., p. 262.]

[665] "…Chaplin era aclamado por sus actuaciones y la comicidad de las escenas; Eisenstein, por la carga dramática y las innovaciones técnicas de su forma de hacer cine…" [ibid., p. 266.]

[666] "…"Oficialmente", la primera emisión se realizó en Berlín el 29 de octubre de 1923. Inmediatamente, autoridades gubernamentales, productores y fabricantes comenzaron a mover los hilos para hacerse con el control. En torno a 1925, el Estado se había arrogado un papel preponderante, otorgando los permisos pertinentes tanto para la producción como para su comercialización, aunque casi todos los programas estaban en manos de productoras privadas…" [ibid., p. 276.]

[667] "…Sólo una cosa estaba clara: que los alemanes de la época de Weimar asistieron a la mayor transformación de los medios de difusión cultural desde que Johannes Gutenberg inventara la prensa de tipos movibles a finales del siglo XV…" [ibid., p. 282.]

> manifestar su rechazo a la Alemania imperial anterior a 1918, con sus káiseres, generales, nobles, y sus academias elitistas, rígidas y pasadas de moda…"[668]

Todos estos medios se desarrollaron en la 'sociedad de masas', pero para muchos hombres ilustres la causa de la intelectualidad iba de la mano de cierto desprecio por la gente normal que formaba la sociedad de masas, especialmente de las mujeres y los placeres que procuraban en el mundo del espectáculo en la década de 1920. Antes de 1924 los burgueses rara vez habían marchado abiertamente por las calles, eso lo dejaban para los proletarios socialdemócratas.[669] Aquéllos preferían reunirse en salones, pero la elección de *Hindenburg* marcó un punto de inflexión.[670] Así el pueblo reconocía que las calles eran la vía alternativa de la nueva política convirtiéndose la movilización pública en una medida de vitalidad de la derecha.[671] Por lo que eran los mismos ciudadanos los que constituían el espectáculo.

Por su parte la sensación teatral fue *"La ópera de cuatro cuartos"*, con libreto de Bertolt Brecht y música de Kurt Weill presentada en 1928, esta obra desoculta la hipocresía del capitalismo[672], además ponía en jaque a la moral del trabajo, explicitando que sólo se llega a la cima a base de mentiras y explotación. Los autores querían que la gente piense en su situación. En el teatro épico la trama no era lo más importante

> "…En 1927, escribía: "La esencia del teatro épico reside quizá en que apela menos a los sentimientos que a la razón del espectador. En lugar de participar de una experiencia, el espectador adopta una postura ante las cosas que ve…"[673]

[668] Ibid., p. 285.
[669] "…Los grupos de interés aparecieron en noviembre de 1918, hubieron más afiliaciones a gremios y empleados, funcionarios, granjeros y artesanos se organizaron de una manera nueva…" [P. Fritzsche, *De alemanes a nazis* (Bs.As.: Siglo XXI, 2012), p. 122.]
[670] "…Las multitudes abandonaron impetuosamente los ámbitos cerrados de las salas de reunión y tomaron las calles, las plazas públicas, y finalmente en un gesto de conquista política, los barrios de la clase trabajadora…" [ibid., p. 168.]
[671] Ibid., p. 169.
[672] "…Fuera de contexto, se convirtió en oda a un libertino. Y de eso se trata en el trabajo conjunto realizado por Brecht y Weill: de lo depravado, degenerado y explotador que es el capitalismo. Todo el mundo miente; todo el mundo estafa. Es prácticamente imposible hacer diferenciaciones entre policías y delincuentes. Pronto se esfumarán los grandes sueños de la prostituta de corazón de oro. De una forma u otra, el sexo es, por lo general, una transacción comercial. Uno de los hombres más poderosos de Londres amasa una fortuna enviando a hombres y mujeres, disfrazados de mendigos, a pedir por las calles. El banquete de bodas se organiza con cosas que se han robado por toda la ciudad. Mackie, canalla y asesino, es indultado por la propia reina, que le otorga un título de nobleza y le concede un castillo y una pensión vitalicia…" [E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 307.]
[673] Ibid., p. 309.

De este modo, la sociedad de masas planteaba sus dificultades tanto que filósofos y sociólogos del periodo de Weimar más influyentes fueron quienes pusieron todo su empeño en desentrañar las consecuencias que la nueva sociedad suponía para nuestros procesos mentales y nuestras percepciones, en otras palabras, estos intelectuales se centraban en lo que representaba la modernidad para las estructuras que configuran nuestro modo de pensar y de ver.

Otra de las técnicas artísticas que profundiza esta etapa es el fotomontaje, en esta época aliado a la *Nueva Objetividad.* Los fotomontajes también podían tener un cotenido político como los realizados por Hannah Höch, en ellos aparece la acusación de la tecnología como un monstruo temible y la denuncia a la utilización mercantil de la mujer en distintos anuncios. Por otro lado ensalzaba la belleza natural de africanos y asiáticos, y también presentaba la mezcla de razas, lo cual no le cayó nada bien a la derecha conservadora y racista.[674]

La mayoría de estos exponentes de la cultura estuvieron abiertos al mundo, algunos viajaban o tenían contacto con París, Rusia, Holanda, Italia o Suiza, además su vida intelectual era alimentada con reuniones y discusiones en cafés o en tertulias. Incluso podían atacarse, pero esto también fue un estímulo que ayudó a perfilar sus pensamientos ya que se leían, contemplaban y escuchaban.[675]

En algunas ocasiones las necesidades de las disciplinas hicieron que se creasen instituciones al margen o débilmente vinculadas a los centros tradicionales del saber como el *'Institut für Sozialforschung'* que comenzó a funcionar en 1924, este Instituto fue un centro de izquierda hegeliano convencidos de que Weimar era una etapa hacia el socialismo, tenían ideas escandalosas para el académico tradicional y

[674] "…En Amor entre los arbustos (1925), Höch unía el rostro de una mujer blanca, con la boca abierta y el pelo corto, con la cara de un hombre negro. El hombre extiende sus largos brazos alrededor de unas piernas, cubiertas por unos pantalones, que lo mismo podrían ser de una mujer que de un hombre. En la imagen sobresalen unas cañas, que hacen las veces de arbustos. En La novia (1933), se ven el cuello y los hombros desnudos de una mujer blanca, con un rostro de africana o polinesia y un velo de novia en la cabeza, que cubre el fondo del montaje... En Monumento II: Vanidad (1926)… Höch coloca sobre un pedestal el vientre y las piernas de una mujer blanca, con un torso masculino y la cara y el tocado de un "brujo africano", sacados de una foto de Uhu (Búho), una publicación de Ullstein. Con estas representaciones, Höch plantaba cara a los conceptos predeterminados que imponían las ideologías racistas y de género. Para mayor escándalo, mostraba la posibilidad del amor y el sexo interraciales, así como de seres humanos andróginos o bisexuales. No faltará quien diga que Pareja de novios campesinos (1931)… (es una afirmación de las opiniones racistas convencionales, y que se trata de una obra racista en sí misma. Pero lo cierto es que sólo puede considerarse como un comentario satírico de la ideología racista y de la idealización de la vida campesina por parte de la derecha. Nada podía resultar más ultrajante para los conservadores alemanes que una boda campesina representada como la unión de un hombre africano con una mujer de rasgos de primate y el rostro coronado por unas trenzas de cabellos rubios…" [ibid., p. 336.]

[675] Ibid., p. 338.

estaban comprometidos con la modernidad y la búsqueda de la realidad a través de la razón.[676] También cabe mencionar el 'Instituto Warburg' que tuvo su apertura recién en 1926, este centro estaba obsesionado con la supervivencia de la Antigüedad clásica y la civilización occidental, los límites del clasicismo y la influencia exacta del Renacimiento[677], para Gay *"…Warburg era el mejor exponente de Weimar…"*[678]

También en 1920 se independizó el *Instituto Psicoanalítico de Berlín* y las enseñanzas freudianas eran aceptadas cada vez más por liberales e intelectuales progresistas. [679] Por su parte los intelectuales republicanos se involucraron activamente en la vida política de Weimar tratando de influir en aquellos que dictaban su curso. Lo que se llama 'ciencia política y social' se realizaba fuera de las universidades, a excepción de Weber, pero tuvieron poca influencia en su país.[680]

Como intento puntualizar las propuestas fueron de las más diversas pero la Alemania Nazi acabó con este ambiente cultural. En general casi todos estos grupos tuvieron más proyección en el extranjero que en la República. El antisemitismo desde 1929 comenzó a ser más virulento que nunca, varios intelectuales famosos o prometedores hicieron causa común con los comunistas y se afiliaron al Partido.[681]

Otro elemento que perturba al pensamiento tradicional lo constituye el placer sexual, el culto al cuerpo y la aparición de la mujer moderna, sin mencionar el jazz y los bailes que lo acompañan

> "…con pasos tan rápidos y movimientos desaforados, parecían el símbolo de un mundo desquiciado, que buscaba como loco el significado de algo que carecía de sustancia, un vano intento de encontrar en la moda, en lo moderno, lo que no podía llenar el hueco de la contemplación intemporal del sentido profundo de la vida…"[682]

Esto acompañaba la lenta desaparición del mundo burgués del siglo XIX. Las iglesias tanto católica como protestante denunciaban esta crisis espiritual fomentada

[676] P. Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), p. 50.
[677] "…Para Warburg, el estudio de la filosofía era inseparable del estudio de la imaginería religiosa, literaria y artística…" [ibid., p. 51.]
[678] "…El austero empirismo y la imaginación intelectual del estilo Warburg eran la pura antítesis del brutal antiintelectualismo y vulgar misticismo que amenazaba con barbarizar la cultura alemana en los años veinte…" [ibid., p. 52.]
[679] "…Felix Gilbert recuerda obras de teatro de Kleist en las que se hace hincapié sobre el inconsciente, la figura del padre y otros conceptos tomados de Freud, y él y su círculo leían en serio a Freud y a Jung…" [ibid., p. 55.]
[680] Ibid., p. 56.
[681] Ibid., p. 150.
[682] E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 371.

por la República secular, atea y materialista que atentaba contra los valores y la familia. En esta alianza del mal se encontraban el liberalismo, el socialismo y el comunismo. Pero también los ataques se dirigieron contra la mujer moderna, símbolo de la República, ella era la culpable de la degeneración cultural y la crisis económica.[683]

Desde su instauración hasta el final, adversarios de muy distinta procedencia descalificaron todas y cada una de las grandes conquistas del régimen de Weimar: la proclamación de la República, la Constitución, los asombrosos ejemplos de arquitectura moderna, las reflexiones filosóficas y literarias sobre el significado de la modernidad, sus deslumbrantes producciones escénicas y películas conmovedoras, la emancipación de las mujeres, la experimentación sexual o los nuevos programas de bienestar social. Por un lado estaban los comunistas que, si bien dieron su apoyo a algunos de estos avances no se quedaron atrás a la hora de generar esa sensación de desorden permanente que imperó durante casi toda la República. Pero los comunistas nunca dispusieron de los recursos ni de los apoyos suficientes para hacerse con el poder, a pesar de sus espejismos partidarios y de los temores de una buena parte de la población, Alemania no era Rusia. Los más peligrosos adversarios de la República estaban situados a la derecha, algunos de ellos ocupaban altos cargos en las instituciones más poderosas de la sociedad: el Ejército, la Iglesia protestante y la católica, la burocracia estatal, la industria y las finanzas, los institutos y las universidades. Los sucesivos gobiernos de Weimar sólo llegaron a introducir algunas reformas administrativas que permitieron el acceso a puestos de la administración a personas hasta cierto punto más comprometidas con la democracia. En el resto de los estamentos funcionariales, en los niveles medio y alto de las principales instituciones, mantuvo al mismo personal que atendía el sistema imperial anterior a 1918, por no hablar de las escasas inclinaciones democráticas de clérigos, militares, funcionarios civiles, profesores y hombres de negocios.[684] Este fue el error más grave para Gay, el no saber dominar o transformar la maquinaria del viejo orden: el ejército, el funcionariado y la judicatura así

[683] "…Si llegaron a ser tan virulentos, sobre todo en los últimos años de la República, fue porque la mujer moderna estaba considerada como la personificación del espíritu de Weimar, y a nadie extrañará que los adversarios de la República mezclasen, en su propaganda, imágenes de mujeres modernas con las de judíos y bolcheviques. Las mujeres sexualmente liberadas, los hombres de negocios judíos y los revolucionarios comunistas, todos eran una y la misma cosa: la pesadilla de la derecha…" [ibid., p. 379.]
[684] Ibid., p. 386.

> "…al cabo de unos años este conglomerado había recuperado su carisma en amplios círculos públicos y abrumaba a la República con la leyenda de un ejército alemán invencible, apuñalado por la espalda por judíos y comunistas, la notoria *Dolchstosslegende*…"[685]

De esta manera los conservadores y la derecha radical acabaron con unirse al Partido nazi que significó el fin de la República, anhelando el pasado ordenado y autoritario de la Alemania Imperial y deseando aquella otra Alemania, ahora contaminada por elementos foráneos sobre todo por judíos, polacos y eslavos, ellos infectaban la pureza racial y la moral de Alemania. La política agresiva de los nazis era contra los judíos, los comunistas y los socialdemócratas, pero también utilizaron las bondades de la modernización.

> "…En esa clase de actos, los nazis no sólo parecían jóvenes, sino perfectamente adaptados a los tiempos modernos y a las tecnologías más punteras. Hitler fue el primer político alemán que recurrió al avión para sus desplazamientos durante las campañas electorales. En los mítines multitudinarios, los simpatizantes instalaban micrófonos y altavoces. Más tarde, Hitler recurriría a la radio y Goebbels al cine. Gracias a la transmisión y amplificación del sonido, al automóvil y al aeroplano –los más modernos medios de transporte que ofrecía la tecnología de la década de 1920–, los nazis mantuvieron una presencia activa y constante en la esfera pública…"[686]

A pesar de ello el pensamiento de derecha tomó ideas que condenaban la cultura como comercio ajeno a la cultura alemana, a principio de siglo Werner Sombart enfrentaba la mentalidad comercial con los héroes alemanes en *"Händler und Helden"*, como también hizo furor en la República de Weimar el libro de Ferdinand Tönnies escrito en 1887 que enfrenta la auténtica y orgánica armonía de la comunidad a la descomposición materialista de la sociedad de negocios en *"Gemeinschaft und Gesellschaft"*, también la novela de Hans Grimm *"Volk ohne Raum"* expresaba el sentimiento del 'inadecuado espacio vital' para el alemán, en 1931 Hans Freyer llama a la revuelta contra las ideas liberales en su *"Revolution von Rechts"*, en sintonía con esto está *"Der Geist als Widersacher der Seele"* que contrapone mente y alma, arremetiendo contra el intelecto en nombre del irracionalismo. Así existía frente a la fragmentación dejada por la guerra un 'anhelo de unidad interna y armonía de leyes y acontecimientos vitales' tal como afirmaba Meinecke.[687]

---

[685] P. Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), p. 38.
[686] E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 405.
[687] "…Los portavoces de este anhelo eran tan diversos e incongruentes como las ideas que

Peter Gay interpreta este conjunto de sentimientos y reacciones como “hambre de integridad” con un profundo temor a la modernidad.[688]

> “…El hambre de integridad estaba plagada de odio; el mundo político, y en ocasiones el privado, de estos señalados portavoces, era un mundo paranoico, lleno de enemigos: la máquina deshumanizadora, el materialismo capitalista, el racionalismo impío, la sociedad desgarrada, el judío cosmopolita y aquel terrible monstruo que todo lo devoraba: la ciudad…”[689]

La asunción de los nazis en el poder fue una contrarrevolución ya que propició un duro golpe a todas las conquistas de la República logradas luego de la revolución de 1918-1919, las clases dirigentes que sufrieron esta revolución recuperaron sus antiguas posiciones a partir de 1932. Por su parte los nazis se oponían a los socialdemócratas acusándolos de traicionar al pueblo y de conspirar con los grandes capitalistas corruptos, contaminados por los judíos. Sin embargo reducir la opción por los nazis sólo por su antisemitismo es perder de vista del fenómeno nazi su ideología, afirma Frietzsche,

> “…Lo que atraía de los nazis era su visión de una nueva nación basada en el Volk, que correspondía tanto con el nacionalismo populista de la clase media como con las sensibilidades socialistas de los trabajadores y que dejaba lugar tanto para los deseos individuales de movilidad social como para los reclamos colectivos de igualdad social…”[690]

Ellos encarnaban el deseo de renovación nacional y reforma social. Su clave era la unión nacional, el atractivo del movimiento radicaba en que la nación reconocía y legitimaba políticamente al pueblo sobre la base de que cada uno hacía al pueblo, sin jerarquía ni estatus.

---

proclamaban: Martin Heidegger… arropaba la revuelta contra la razón con un lenguaje propio; Hugo von Hofmannsthal… trataba de mantener en alto la bandera de la civilización en una época de decadencia; Ernest Jünger traducía sus experiencias de aventura y servicio en la guerra … a una apología nihilista de la acción y la muerte; el industrial, economista y utópico Walter Rethanau cargó contra la industria a la que debía su fortuna…” [P. Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), p. 95.]

[688] “…Las abstracciones que Tönnies, Hofmannsthal y otros manipularon –Volk, Führer, Organismus, Reich, Etscheidung y Gemeinschaft- revelan un desesperado anhelo de raíces y de agregación, un repudio vehemente, a veces atroz, de la razón, unido al deseo apremiante de acción directa o de sumisión a un líder carismático…” [ibid., pp. 108-109.]

[689] Ibid., p. 109.

[690] E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 205.

2. La construcción del 'intelectual profano'

> *"…Las recensiones de libros fueron para Benjamin, durante aquel periodo de su vida, un medio de exponer "veladamente" sus propias teorías, bien acerca de un autor y su obra, bien a propósito de algún asunto general de carácter literario. Son pues casi siempre, mucho más que meras recensiones…"*[691]

Estas palabras de Valero referidas a la época de 1933 también las puedo tomar para considerar la mayoría de las producciones benjaminianas, en función de construir el pensamiento marginal de este intelectual profano. Es decir que en esta época de contradicciones en la que Benjamin tuvo que dirigirse a un público no académico construyó su propia imagen de intelectual y sus propias ideas intelectuales en distintos y diversos artículos. Por ello a continuación extraeré dicha imagen, y concepciones, desde 'aquello que produjo' con la intención de reconstruir su posición dentro del ámbito profano.

Resulta al menos llamativo que contemporáneamente a las esperanzas puestas en la integración de Benjamin a la Academia Universitaria, también aparezca el sentimiento de cierta 'fragilidad individual', por el momento histórico que le toca vivir, una época de peligro, sensación compartida por gran parte de su generación como consecuencia de la misma inestabilidad de la República de Weimar.

Efectivamente el fin de la guerra no era un final, seguían actuando sus secuelas, tal es la sensación expresada por Benjamin en *"Las armas del mañana"* (publicado en junio de 1925), en ella ya preanuncia una nueva confrontación bélica, pero principalmente expone el 'temor' a la guerra química, frente a la cual el individuo privado ya no tiene defensa, es decir que toda defensa individual resultará vana.[692] Esta amenaza siembra el terror, la psicosis, el pánico, favoreciendo el fracaso de cualquier resguardo. Ante este peligro que expone la 'fragilidad individual' Benjamin propone un accionar político eficiente, pero también un accionar pensativo, así ante la enormidad de la amenaza que siembra temor y paraliza que vuelve indefenso al individuo que expone su fragilidad, se debe anteponer el pensar que moviliza y resguarda. Sin embargo, no fueron 'los ataques químicos lanzados desde el aire' los que expusieron la 'fragilidad individual' de Benjamin, ni tampoco fue otra Guerra la que provocó el pensar que moviliza y resguarda. El 27 de julio de 1925 el decano de

[691] V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), p. 134.
[692] "…Hoy por hoy no hay defensa contra el efecto de los ataques químicos lanzados desde el aire…" [W. Benjamin, 'Las armas de mañana', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 427.]

la Facultad de Filosofía, Franz Schultz, le escribió a Benjamin aconsejándole retirar su solicitud de habilitación a cátedra, con lo cual la Academia universitaria dejaba al descubierto la 'fragilidad' del ser humano, lo dejaba en un mundo lleno de peligro y sin un resguardo.

La 'experiencia de fragilidad' que expongo acá es la de un individuo que no puede acomodarse a su presente, ni ve con esperanzas que esto pueda acontecer en el futuro, porque las condiciones que presenta la actualidad no ofrecen cabida a un espíritu como el de Benjamin, y de esto él era consciente. En este contexto la Universidad se presentaba en el ámbito discursivo como 'libre' de todo condicionamiento, sobre ella se abrían las esperanzas de escaparle a las exigencias del mundo moderno, en ella su pensamiento podría desarrollarse libremente, pero principalmente le brindaría el refugio necesario ante un mundo que él ya sabía que le era y le iba a ser hostil. Ahora bien esa Universidad, como expresión de ese mundo, lo rechazó, lo marginó, lo dejó al desamparo en ese mundo que él sentía como hostil, pero Benjamin también se alejó de ella, porque no volvió a intentar su ingreso, ni tampoco se irritó con ella, quizá por entender que la Universidad no era más que la expresión de ese mundo, de esa actualidad hostil y por lo tanto la lucha se debía librar en esa realidad, aprovechando de una manera sorprendente esa 'su' 'fragilidad individual', esa 'su' debilidad y esos despojos dejado por la Guerra.

Resulta sorprendente cómo a veces en situaciones poco felices aparecen iluminaciones que a la postre abren un camino insospechadamente favorable. En esta emergencia, en la sensación del individuo frágil, sin defensas posibles, enfrentado a un mundo que le es adverso, Benjamin, consecuente con su propuesta aplica inmediatamente el pensar sobre tres objetos de los cuales germinan reflexiones que arraigarán y serán fundamentales en el futuro de su pensamiento, los objetos a los que hago referencia son 'la niñez', 'las ciudades' y 'el sueño'. Ahora bien estos lugares de reflexión no invitan a pensar en la reconciliación entre el individuo y el mundo, como tampoco mitigan su fragilidad ni son refugios ante el peligro. Por el contrario, son espacios marginales que alimentan la tensión entre el 'mundo' y el 'individuo', porque el individuo a partir de estos espacios se enfrenta al mundo con la intención de salvarlo pero desde lo otro, en particular desde otros accesos a la realidad, desde otras formas de conocer y de relacionarse. De este modo, Benjamin intenta romper con la 'falsa percepción' cotidiana cortocircuitando la

relación cómplice individuo-mundo. Lo que en otrora significaba el lenguaje ahora se metamorfosea en varias figuras. Las figuras que en principio aparecen lo hacen en tres textos, la niñez en *"Colección de Poemas de niños de Fráncfort"*, las ciudades en *"Nápoles"* y el sueño en *"Kitsch onírico"*.

Así en *"Colección de Poemas de niños de Fráncfort"* (publicado en agosto de 1925) apela a la figura del niño enfrentado al mundo, en este sentido el niño es una figura marginal de este mundo ya que el niño en la sociedad es el más desprotegido, el mundo le es adverso, no está conformado a su medida. Tal y como también le es adverso el momento histórico para 'el frágil cuerpo humano', para Benjamin, sin embargo la 'experiencia infantil' enseña algo, en particular le llama la atención cómo el niño modela y experimenta *"…pues, en vez de aceptar la forma dada (ni en el campo espiritual ni en el sensorial), el niño va desplegando la riqueza propia de su mundo espiritual…"*[693] Esta 'experiencia infantil' tiene una 'forma modélica' de la cual se puede aprender algo: 'el no aceptar la forma dada', el tratar de encontrar una variante, el niño con su imaginación y el adulto con su razón. En ambos casos se impone una fuerza espiritual para no quedar preso de esa realidad que inmoviliza la voluntad. Así Benjamin descubre en la niñez otra forma de acceso a lo real común a cualquier individuo, a todos los hombres, porque es un conocimiento compartido al que todo hombre puede acceder ya que todos fueron niños y experimentaron esa otra forma de conocer. Esa fascinación por el potencial revolucionario de la experiencia infantil es algo que ya no abandonará, volverá y se enriquecerá en el futuro. En particular será explotada en *"Infancia en Berlín hacia el mil novecientos"*.

De igual modo un nuevo conocimiento lo puede ofrecer la experiencia en las ciudades, tal como le aconteció con su visita a Italia, sobre esto escribió *"Nápoles"* (en agosto de 1925), en la descripción de esta ciudad mostró sus contrastes con las grandes ciudades del mundo europeo burgués. También aquí Benjamin apela a una experiencia común a cualquier individuo que se enfrenta a una ciudad nueva, en esa experiencia el hombre carece la mediación lingüística para conectarse con los lugares y las cosas. Aunque esto no sería inconveniente para alguien que sepa escuchar el aura de las cosas e interpretar su lenguaje.

Por ello en su descripción se impone lo físico, los lugares, las cosas, los espacios como condicionantes de experiencias humanas. Estos espacios que se presentan

[693] W. Benjamin, 'Colección de Poemas de niños de Fráncfort', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 219.

sin la mediación lingüística pueden revelar más de lo humano que lo humano mismo. Con lo cual el artículo también deja al descubierto la 'fragilidad individual' en estos espacios distintos de los lugares 'seguros' de la Europa Central (salvo Alemania). Lo que realiza Benjamin es trasladar el 'método' del crítico literario al paseante de la 'ciudad' que trata de encontrar en ella lo *'Ausdruklose'*, independiente de la intención de los diseñadores de ciudades y del mismo paseante, emancipado del lenguaje artificial. Sobre el artículo destaca Buck-Morss el descubrimiento por parte de Benjamin de dos elementos, uno consecuente del otro, el primero, la 'sociedad en transición' que deja al descubierto el no desenlace lógico del capitalismo[694]; el segundo elemento, que hace posible la visión de la 'sociedad en transición', es el metodológico el 'experimentar con imágenes', 'imágenes' como expresión objetiva que devuelve el encuentro con las 'ciudades'.[695] Imágenes que reemplazan el modo cotidiano de acceso a la realidad y que permiten una nueva forma de conocer compartida por cualquiera que reflexione sobre esta experiencia, tal como acontecía con la niñez.

Por último si hay una 'figura' que comúnmente se entiende como opuesto a la realidad (marginal de ésta) y por otro lado es experimentada por todos los hombres, pero que comienza a cobrar relevancia en la década del '20, ésa es la figura del sueño, entendido como una experiencia históricamente construida que en el 'hombre moderno' *"…encuentra una "compensación" a la tristeza cotidiana, un "alibi" que le permite alcanzar esa vida a la vez tan simple y grandiosa para la que no tiene fuerzas durante el día…"*[696]. A éste recurre Benjamin en *"Kitsch onírico"* [697]

[694] Afirma Buck-Morss que al escribir con Lacis el artículo éste tiene como tema el proceso de decadencia en el presente, aquí "…las fronteras organizadoras del capitalismo moderno —entre lo público y lo privado, entre el trabajo y el ocio, entre lo personal y lo comunitario- no han sido aún establecidas… Aquello que en la teoría marxista se conceptualiza como una sociedad en transición, aparece aquí en imágenes de anarquía espacial, interacción social, y sobre todo no-permanencia: «edificio y actividad se interpenetran (...). La definición, la fijeza se evitan. Ninguna situación parece preparada para durar para siempre, ninguna forma pretende ser «así y no de otra manera»…" Ellos ven que "…No se percibe una sociedad antigua ni una moderna, sino una cultura improvisadora, liberada, e incluso nutrida por la rápida decadencia de la ciudad…" [S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), pp. 44-45.]

[695] "…Las imágenes no son impresiones subjetivas, sino expresiones objetivas. Los fenómenos -edificios, gestos humanos, arreglos espaciales— son «leídos» como un lenguaje en el que una verdad históricamente transitoria (y la verdad de la transitoriedad histórica) se expresa concretamente, y la formación social de la ciudad se vuelve legible dentro de la experiencia percibida. El experimento tendría una importancia metodológica central para el Passagen-Werk…" [ibid., p. 45.]

[696] R. Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (Bs. As.: 1998), p. 30.

[697] "…"Onirokitsch" deja entrever una profusa red de argumentos que, como señala John McCole, gira alrededor de tres grandes ejes temáticos. El primero "es la determinación del concepto mismo de

(redactado en la segunda mitad de 1925, aunque lo publica en enero de 1927), pero los sueños ya no serán para Benjamin algo privado, propio del individuo, sino un fenómeno fundado en la historia, con lo cual el sueño tiene más injerencia en la realidad de lo que la realidad piensa. Por ello es importante escribir su historia.[698]

De este modo, *"Onirokitsch"* tiene importancia no sólo porque será el germen de su ensayo *"El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea"* (1929) sino también porque el sueño será su principal preocupación en el curso de la década siguiente, *"…así Benjamin se propone abrir una perspectiva histórica en el análisis de las correspondencias entre el 'moderno mundo de la técnica' y el 'arcaico mundo simbólico de la mitología…"*[699] Ibarlucía dirá

> "…Una torsión en el texto pone precisamente de relieve esta duplicidad: la correlación entre la idea de "penetrar el corazón de las cosas obsoletas" y la de "absorber la energía del extinguido mundo de las cosas" indica la presencia latente, en el horizonte de la cultura moderna, de un substrato mítico cuyas poderosas fuerzas aún permanecen activas. Inmersos en la espesura del interior burgués del siglo XIX, los surrealistas han descubierto el "matorral de la prehistoria", que Benjamin se dispone ahora a enfrentar con las armas de la Ilustración…"[700]

Por ello dirá Benjamin que el 'mundo de la técnica' anula la imagen exterior de las cosas, por eso el sueño se ha vuelto gris, el lado que la cosa le presenta al sueño es el *'kitsch'*[701], en este sentido el *'kitsch' "…es la última máscara de lo banal, con que nos revestimos en el sueño y en el seno de la conversación para acoger la fuerza del mundo de las cosas ya desaparecidas…"*[702], este sería el 'Kitsch de la experiencia cotidiana'. Pero hay otro sentido, el *'kitsch'* entendido como la quintaesencia del mundo de los objetos de la técnica, aquí éstos cambian la forma de percepción tanto al hombre moderno como a los surrealistas, de este modo *"…El*

"onirokitsch": un breve diagnóstico de los cambios producidos en la estructura de la percepción y de la experiencia por el acelerado desarrollo de la técnica. El Segundo establece una conexión entre la noción de kitsch y el mundo de las cosas [Dingwelt] que aquí reviste dos caras: el kitsch de la vida cotidiana, considerado como el producto de un estado análogo al sueño, y la cultura material que rodea la infancia. El tercero se sirve de las imágenes oníricas y del kitsch ornamental como modelos para detectar la reactivación de las fuerzas míticas en la sociedad moderna. Por último, recorriendo en sentido oblicuo el texto de Benjamin, el concepto de "iluminación histórica" [historische Erleuchtung] articula el conjunto de estos temas en tres niveles de análisis diferentes…" [ibid., p. 20.]

[698] W. Benjamin, 'Kitsch onírico', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 229.

[699] R. Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (Bs. As.: 1998), p. 18.

[700] Ibid., p. 65.

[701] "…el kitsch no es sino la forma en la que el sujeto moderno se relaciona con el mundo cotidiano durante la infancia… Los niños sólo conocen la facilidad extrema de todas las cosas. Los objetos más banales parecen dotados en la infancia de un prodigioso encanto…" Así "…mientras el kitsch onírico no es sino el espejo invertido de la banalidad, el kitsch real de la experiencia cotidiana puede verse como el producto de un estado semejante al sueño…" [ibid., pp. 44-45.]

[702] W. Benjamin, 'Kitsch onírico', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 231.

verdadero fin de la aventura surrealista no era producir obras de arte sino enfrentar las consecuencias de este cambio profundo en las relaciones entre el sujeto y el mundo de objetos de la técnica…"[703], este es el significado del 'Kitsch onírico'. Por otro lado, quisiera comentar la afinidad que puede tener *"Onirokitsch"* con obras anteriores, puedo decir que es una obra que introduce cambios profundos al oponer el 'sueño' surrealista con el 'sueño' romántico[704], esto es un signo del alejamiento del pensamiento benjaminiano del romanticismo, en cambio hay un acercamiento entre el surrealismo y el arte alegórico.[705]

Por otro lado esta incursión por los 'sueños' también expondrá la 'fragilidad individual' del sujeto moderno, tanto como la propia experiencia infantil o la experiencia en ciudades nuevas. Y no sólo eso, cualquier individuo puede experimentar esto al reflexionar sobre sus propias experiencias como niño, como soñador o viajante. En efecto, como en todas estas experiencias a Benjamin le interesa el mundo de la vigilia, no el del sueño, *"…el hecho de que la realidad*

[703] R. Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (Bs. As.: 1998), pp. 34-35.

[704] "…Ahora bien, lejos de ser una prolongación del romanticismo, el surrealismo realizó sus conquistas en nombre de una ambición diferente. En primer lugar, no partió del sueño sino del "automatismo psíquico". El propósito inmediato del surrealismo fue la liberación del lenguaje, su emancipación de los dictados de la conciencia, cuyas normas restrictivas deseaba abolir… el sueño llegó a ser objeto de su especulación. Los surrealistas nunca concibieron el sueño como un principio poético, ni lo trataron tampoco como un fin en sí mismo que debía excluir o dominar todos los tipos de representación de lo psíquico. La escritura automática, los trances hipnóticos, las alucinaciones provocadas, los ensayos de simulación de enfermedades mentales, los juegos gráficos y verbales, los dibujos hechos con los ojos cerrados, las sesiones de psicoanálisis colectivo, las recensiones de los signos del "azar objetivo" caracterizaron al igual que el sueño las prácticas del surrealismo […] En segundo lugar […] Ni una sola vez se oirá a un poeta surrealista decir que el sueño es una evasión, una manera de huir de la realidad. Más bien sirve para apreciar con lentes de aumento lo concreto, para descubrir cómo lo subjetivo está anclado en lo objetivo… , el surrealismo opondrá una "voluntad de transformación de las causas profundas del hastío del hombre y de subversión general de las relaciones sociales, una voluntad práctica que es la voluntad revolucionaria"[…] En tercer lugar, mientras los románticos hicieron del sueño y de la realidad dos fuerzas que combaten entre sí y se esforzaron en preparar la victoria final del sueño, los surrealistas buscaron suprimir esta antinomia: "Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la vigilia, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad, si se puede decir así", escribió Bretón en el primer Manifiesto… Bretón no deseaba abandonarse totalmente al sueño, sino conquistarlo, tratar de hacerlo utilizable para la revolución…" [ibid., pp. 38-39.]

[705] "…Para Benjamin, el surrealismo es un arte alegórico en el sentido que tiene el término en El origen del drama barroco alemán. La alegoría [Allegorie], que expresa en sí misma la experiencia de lo sufriente, de lo oprimido, de lo irreconciliado y de lo malogrado, la experiencia de lo negativo, se opone al símbolo [Symbol], que representa positivamente la felicidad, la reconciliación, la utopía: "Mientras en el símbolo la destrucción es idealizada y el rostro transfigurado de la naturaleza se muestra fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hipocrática de la historia yace ante los ojos como un paisaje primitivo petrificado". Utopía negativa, pictograma del dolor en el que la vida y la muerte se anudan para engendrar un fragmento amorfo, el mundo en ruinas que bosqueja el surrealismo es el melancólico escenario de la modernidad, el espacio donde los sueños de una época se inmovilizan inscribiendo sobre el fetiche de la mercancía "la palabra historia con los caracteres de la caducidad."…" [ibid., pp. 67-68.]

cotidiana, por analogía con el mundo de los sueños, pueda examinarse como un conducto de proyecciones inconscientes…"[706], también le interesa el mundo adulto, no el del niño, o le atrae su propia sociedad no la sociedad de la extranjera; el viaje a estos territorios marginales no es para quedarse en ellos sino para aprender de ellos, comprender que la alteridad existe y de ella se puede aprender algo para el presente naturalizado.

En definitiva Benjamin mantiene su posición disidente, aunque ya no será el ámbito universitario ni las teorías imperantes lo que sirva de referente para sus posiciones adversas. Ahora el 'mundo', la 'sociedad', conforma aquello que impide la felicidad del ser humano, pero no sólo esto, también le es hostil. Frente a esto construye lugares distantes (niñez, ciudad, sueño) a los establecidos para atrincherarse aunque aún no tenga claro qué posición tomar, por ello es importante definirse dentro de este contexto como intelectual, en cuanto a su idea y a su accionar.

Ya desde 1924 se produce una revolución en su pensamiento, Witte lo explica así *"…de filósofo esotérico que era se metamorfoseó en publicista políticamente comprometido, de místico del lenguaje pasó a ser materialista dialéctico…"*[707], claro que esto último se da más adelante. Y Benjamin tenía conciencia de estos cambios.

El cambio de estilo lo expresé en las experiencias a las que apela ahora Benjamin, las cuales ya no son 'esotéricas' sino como advertí pueden ser reproducidas por cualquier individuo (niñez, viaje, sueño), pero además ese cambio se refleja en los *'nuevos espacios para exponer su producción'*, de este modo volvió al folletín literario de los grandes diarios. Así decide trabajar en *'Die Literarische Welt'* (El mundo literario) a partir de 1925, revista *"orientada hacia la izquierda en el combate cotidiano"*.[708] De esta revista llegó a ser un importante colaborador, así *"…Por medio de la crítica literaria, Benjamin podía formular abiertamente sus opiniones políticas…"*[709] También por intermedio de Kracauer a partir de 1926 colaboró en

[706] Ibid., p. 71.
[707] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 103.
[708] "…Habiéndose hecho económicamente independiente de Rowohlt, la revista conservando empero sin equívocos el mismo color político, podía permitirse un «universalismo» que la convirtió verdaderamente en el foro de los debates ideológicos entre intelectuales de izquierda y de derecha…" [ibid., p. 111.]
[709] Desde 1926 a 1929 publicó allí un término medio de treinta artículos por año, entre los cuales se cuentan los largos e importantes ensayos sobre Keller, Proust y el surrealismo. Colaboró en la redacción de varios números especiales. Después de 1930, cuando con el endurecimiento del debate ideológico, la concepción de conjunto de la publicación fue puesta en tela de juicio con una severidad hasta entonces desconocida, Benjamin se fue retirando poco a poco…" [ibid.]

'Frankfurter Zeitung', sin embargo aquí nunca fue un colaborador permanente.[710] Por otro lado, el cambio benjaminiano lo percibo en el efecto social inmediato que busca con ello, esto plantea una verdadera problemática para pensar en la labor intelectual que aquí comienza a dar sus primeros pasos en este nuevo espacio.

Estas ideas que redefinen su noción de intelectual van acompañadas a un cambio de actitud, en cuanto a la manera de producir intelectual, cambio necesario para poder escapar a las redes de los medios masivos capitalistas (intento fallido de varios intelectuales de izquierda). Pero antes de entrar a esto me gustaría aclarar que Benjamin a pesar de redefinir su labor y su manera de expresarse no abandona la otrora profundidad teórica. [711]

Para resumir en esta época su producción cambia necesariamente, su lector o intérprete ya no será el círculo de la institución académica que lo 'rechazó' y del cual él ya no tiene interés en regresar. Las consecuencias de esto es que las motivaciones serán otras, como así también los temas abordados y el estilo de expresarlos, es decir que la misma 'técnica' de la escritura cambia acompañando a su pensamiento. De este modo, Benjamin se convertirá en un 'intelectual libre' cuyos 'lectores' serán 'otros' intelectuales o un 'público culto', sus trabajos cambiarán de soporte material, como artículos para revistas y emisiones radiofónicas (medios masivos), pero al someter la producción intelectual a las condiciones del mercado trae el inconveniente señalado por Buck-Morss

> "…Como escritor independiente, tenía acceso a los medios masivos, la radio y los periódicos. ¿Era posible, a pesar de su forma capitalista, la subversión desde adentro de estos aparatos culturales? En las metrópolis modernas, el efecto de la tecnología sobre el trabajo y sobre el ocio había sido el de partir la experiencia en fragmentos, y el estilo periodístico reflejaba esa fragmentación. ¿Podría ser usado el montaje, como principio formal de la nueva tecnología, para reconstruir un mundo experiencial, y de tal modo proporcionar una coherencia de visión necesaria para la reflexión filosófica? Y aún más, ¿podrían las metrópolis del consumo, cimas de la cultura capitalista-burguesa dejar de ser un mundo de encantamiento mistificador y transformarse en un mundo de iluminación política y metafísica? El tema del proyecto de los Pasajes tenía que responder estas preguntas. En verdad, Benjamín no se había facilitado las cosas…"[712]

[710] "…entre otras razones porque había una competencia muy clara entre la Frankfurter Zeitung y la Literarische Welt y porque el mismo Benjamin, especialista en literatura francesa, invadía el territorio de Reifenberg y de otros […] Por estas razones, a principios de la década de 1930 la Frankfurter Zeitung le publicaba un término medio de unos quince artículos por año y Benjamin continuaba dependiendo únicamente de la buena voluntad de Kracauer…" [ibid., p. 112.]

[711] Aunque algunos textos de esta época puedan expresar lo contrario, como *"Baedeker agradece"* (publicado en 1926) o *"Frases fantásticas"* (publicado en diciembre de 1926).

[712] S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La

Debo señalar que este cambio va acompañado por una 'crisis' en su vida personal, expresada en grandes 'depresiones'. Para Witte si bien las desventuras y perspectivas profesionales pudieron haber contribuido *"…los problemas personales fueron predominantes…"*[713] Jula Cohn se casa con su amigo de niñez Fritz Radt, además en Julio de 1926 muere su padre. A consecuencia de estos infortunios en diciembre viaja a Moscú a visitar a Asja Lacis.[714]

Pero volviendo a su 'definición intelectual' de aquella época en sus escritos polemiza con las diversas 'teorías culturales y sociales', conservadoras o fascistas, como lo hace en 1928

> "…En la *Literarische Welt* ataca con el título de «Contra una obra maestra» el libro de Max Kommerell, escrito según el espíritu de la escuela de George, *El poeta como guía (Führer) en el clasicismo alemán*; en esta obra Benjamin ve con razón una «carta magna del conservadurismo alemán»…"[715]

Quizás Benjamin interpreta esta idea de 'poeta como guía' como una expresión del intelectual iluminado, idea tomada por muchos intelectuales de izquierda para enfrentarse al proletariado, por ello él mismo sintiéndose más afín con estos intelectuales los ataca con mayor rudeza.[716] Pero antes existe otro peligro para el intelectual de izquierda, como señaló Buck-Morss, el dejarse absorber por el mercado, así en vez de ponerse al servicio del cambio de la situación los intelectuales no ofrecen más que un espectáculo a un público decadente, esto lo

---

balsa de la Medusa, 2001), pp. 40-41.

[713] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 112.

[714] Con ella, dice Wizisla, encontró el camino de la política "…Las «señales comunistas» desde Capri, declara Benjamin, «fueron primero indicios de un giro que despertó en mí la voluntad no de ocultar barrocamente, como hasta ahora, los factores actuales y políticos de mis pensamientos, sino de desarrollarlos, y de hacerlo, a modo de prueba, de manera extrema». Hay manifestaciones de los próximos años que confirman el peso que tuvo para su biografía el «giro hacia el pensamiento político» y la decisión de «abandonar la esfera puramente teórica». Durante algunos meses Benjamin consideró la posibilidad, como consecuencia práctica, de afiliarse al Partido Comunista Alemán, pero durante su estadía en Moscú a principios de 1927 prevalecieron los argumentos en contra: «ser comunista en un Estado bajo el dominio del proletariado supone renunciar completamente a la independencia personal»…" [E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), pp. 21-22.]

[715] "…En la revista social-demócrata *Die Gesellschaft (La sociedad*), Benjamin somete a una crítica sin piedad (tomando como ejemplo la mística guerrera de Ernst Jünger) «las teorías del fascismo alemán»…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 132.]

[716] Kommerell era un biógrafo de la Escuela de George, como Gundolf y Bertram "…Aquellos biógrafos no hacían sino celebrar rituales. No analizaban: proclamban sus propios temas, tratando a las figuras del pasado como fundadores, jueces y superhombres inmersos en el mito y que, con el ejemplo de sus vidas, hacían avergonzarse a la Alemania del siglo XX, que vivía una nueva Edad del Hierro…" [P. Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), p. 66.]

expone en la reseña de Erich Kästner.[717] Frente a esto Benjamin aspira a que la literatura además de escapar a la seducción del mercado, manteniendo su carácter de obra, tenga una función organizadora.

Por ello deja al descubierto sus diferencias sobre el estudio de Siegfried Kracauer de los empleados, que realiza en *"La politización de la intelectualidad"* (publicada en 1930 en *Die Gesellschaft*).[718] Según Benjamin el estudio de Kracauer revela la falsa conciencia de los pequeños empleados berlineses[719], frente a éstos Kracauer, intelectual iluminado, pretendía que la situación cambie, pero Benjamin se opone a ésta intención afirmando que no se debe pretender un efecto político sobre el proletariado, ya que la 'politización' es sólo de la propia clase. La clase de Kracauer y la de Benjamin es la intelectual, el supuesto de esto es que la literatura es leída por intelectuales, por lo tanto primero y antes que nada *"…puede servir para acelerar la toma de conciencia de la propia identidad social de dichos intelectuales…"*[720] que al parecer no estaba desarrollada, ahora bien si no se tiene esa conciencia de clase, entonces cómo se puede exigir que otra clase la tenga.

Kracauer, Benjamin, y cualquier intelectual serían 'tipos descontentos', son los melancólicos del *'Trauerspielbuch' "…desdichado por su existencia subalterna*

[717] "…En lugar de contribuir a la decisión de la crisis social, Kästner no obtendría de sus poemas otro efecto que -y esto es característico de la literatura de los «radicales de izquierda como Kästner, Mehring o Tucholsky»- el de transformar el combate político «de la obligación de asumir un partido en un objeto de satisfacción, de transformarlo de un medio de producción en un artículo de consumo»…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 132.]

[718] Wizisla señala la reseña "Politización de la inteligencia" "…Esto se evidencia en la reseña que escribió del libro de Siegfried Kracauer Die Angestellten, que tituló «Un marginal se hace notar» (GS III, pp. 219-228): el texto de Benjamin, al que la redacción le puso el título de «Politización de la inteligencia», cerraba un debate sobre el libro de Karl Mannheim Ideología y utopía (1929) en la revista socialdemócrata Die Gesellschaft, del que habían participado entre otros Hans Speier, Herbert Marcuse, Hannah Arendt y Paul Tillich. En su reseña, Benjamin aboga por que el autor sea considerado un individuo, un «descontento, no un líder». Contradiciendo con toda conciencia a intelectuales de origen burgués que habían puesto su trabajo al servicio del partido, como Johannes R. Becher, Benjamin formula «que incluso la proletarización del intelectual jamás genera un proletario» (GS III, p. 224). La «politización de la clase propia» se produce más bien en forma indirecta, y esa influencia indirecta es «la única que un revolucionario de la clase burguesa que escribe se puede proponer en la actualidad» (GS III, p. 225) […] Además "…«Ningún intelectual debe subir hoy en día a la cátedra y plantear reclamos, tiene que trabajar bajo el control de la opinión pública, no liderar»… En consecuencia, el rol de liderazgo le tocaba al proletariado. La inteligencia renuncia a la posición de liderazgo; con la toma del poder -ésa es la sorprendente propuesta de Benjamin en el verano de 1930- la inteligencia debe ir a las fábricas y cumplir allí «funciones de servicio», las «que se le asignen»…" [E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), pp. 148-150.]

[719] "…Para él, la distancia que Kracauer descubre entre la proletarización económica y la mentalidad de los empleados, dominada por imágenes culturales rectoras procedentes de la burguesía pero totalmente caducas, da la medida de la alienación de aquéllos…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 133.]

[720] Ibid., p. 134.

carente de acción, pero entreviendo empero en ella las posibilidades de conocimiento que son las suyas…"[721] Así marginal y sin identificación con su clase, el intelectual sólo puede aspirar a ser analista de la neurosis general, pero con profundas fallas para su propia comprensión. A esto se agrega, para Witte, que Benjamin piensa en el intelectual como trapero

> "…en la grisácea aurora y con su bastón hurga los trapos de la palabra y los jirones del lenguaje para lanzarlos, refunfuñando, huraño, un poco ebrio, a su carretilla no sin hacer flotar al viento matinal aquí y allá, sarcásticamente, este o aquel de los andrajos descoloridos, «humanidad», «interioridad», «profundidad». «Un trapero presente temprano en las primeras horas del día de la revolución.» […] El trapero como el intelectual quedaron fuera de las dos grandes agrupaciones de clase: la clase burguesa y el proletariado…"[722]

Pero al igualar la clase intelectual con el proletariado andrajoso Benjamin contradice el dogma del Partido Comunista alemán, tal como lo formula Johannes R. Becher en *"El partido y los intelectuales"* (1928), en ese dogma el intelectual debe convertirse en proletario.[723] Por el contrario, Benjamin afirma

> "…«La proletarización del intelectual por sí sola no basta casi nunca para hacer de él un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa le dio en la forma de educación y desde la niñez un medio de producción que lo hace solidario de esa clase y tal vez esa clase es aun más solidaria de él.»…" [724]

Para Witte detrás de este examen está un análisis de la situación política alemana, al hablar de aquellos más expuestos (lumpen) a las seducciones del nacionalsocialismo, e identificarlos con los intelectuales le disputa a la derecha ese 'proletariado andrajoso'[725], proletariado expulsado, como los intelectuales, de la burguesía y del proletariado propiamente dicho. De esta manera, frente a aquella atracción Benjamin piensa que la tarea del intelectual revolucionario es *"…la de explicar a esos grupos la naturaleza exacta de su condición social, sacarlos de su alienación y evitar así que se entreguen al nazismo…"*[726], esto también es consecuencia del fracaso de los comunistas.[727] Lo interesante de esta búsqueda es

[721] Ibid.
[722] Ibid., pp. 134-135.
[723] "…«para poder producir una literatura revolucionaria, el intelectual debe transformarse en proletario asumiendo diariamente el trabajo político de base y sujetándose a la disciplina del partido»."…" [ibid., p. 135.]
[724] Ibid., pp. 135-136.
[725] "…la masa creciente de aquellos que se ven empujados tanto fuera de la burguesía como fuera del proletariado, el proletariado andrajoso, es decir, los desocupados y además los empleados y los intelectuales…" [ibid., p. 136.]
[726] Ibid.
[727] En una carta a Scholem afirma "…Pues según todas las apariencias aquí los portavoces de las

que su sentimiento intelectual lo une más a la clase más marginal que a muchos intelectuales de izquierda y de derecha. Por lo que pienso que dentro de este nuevo círculo intelectual que él visualiza, por estos primeros pasos, él ya es un marginal.

De este modo, Benjamin piensa que el intelectual que trabaja bajo el control de la opinión pública no debe intentar liderarla como un iluminado, esto lo plasmará luego en la década de 1930.[728] Pero en estos primeros pasos como intelectual de izquierda, donde ya polemiza con sus pares sobre su propia labor y toma algunas posiciones frente a problemas comunes, aún es necesario especificar su nueva posición intelectual. Propongo que a ésta visión del intelectual llegará recién con sus estudios sobre Goethe, Hebel y Jean Paul, pero que sin duda la experimentará en *"Calle de dirección única"*, antes de este desarrollo expondré su conclusión sobre la falta de referentes contemporáneos para esta visión.

Como expliqué, por su posición Benjamin es un marginal dentro de la propia intelectualidad de izquierda, aquí mantendré esta idea al menos la de marginal, al mostrar que no encuentra referentes contemporáneos para identificarse. Pues el diagnóstico que realiza sobre los escritores contemporáneos a él, diagnóstico basado en el valor de la producción en Revistas, Teatros, etc., es bastante negativo, tanto para manifestaciones artísticas burguesas como para las comunistas, ambas realizadas en occidente. En el artículo escrito junto a Berhnard Reich *"Revista o teatro"* (en diciembre de 1925) ya plantea explícitamente que entre sus contemporáneos 'no abundan' los escritores originales que son los únicos que pueden 'inmortalizarse'. 'Originalidad' e 'inmortalidad', virtudes intelectuales de reflexiones anteriores, son elementos inseparables que subsisten a la hora de calificar la labor intelectual. A estas bondades intelectuales hay que agregarle una tercera: 'responder a las exigencias de la época'. La importancia de esta característica no hay que subestimarla ya que no sólo determina las anteriores, sino que también reafirma el nuevo giro del pensamiento benjaminiano hacia el 'intelectual profano', alejado de la Academia.

masas de desocupados son en realidad los nazis; los comunistas nunca lograron establecer el necesario contacto con esas masas ni encararon por eso la posibilidad de una acción revolucionaria en la medida en que la defensa de los intereses de los trabajadores se hace cada vez más concretamente una tarea reformista a causa de [la presión ejercida por el] fantástico "ejército de reserva"; y es probable que ni siquiera los comunistas habrían podido remediar la situación mejor que los socialdemócratas.»…" [ibid.]

[728] E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), p. 149.

Pero 'responder a las exigencias de la época', como exponer su pensamiento en el mercado, no implica aceptar o capitular a los requerimientos de la masa. Por el contrario, Benjamin entiende que la producción intelectual ha caído, precisamente porque se pone a la medida de su público inculto, a la medida de la 'masa'. Así el intelectual en lugar de responder a las 'necesidades de la época' (época caracterizada por el tiempo y el peligro) responde a las exigencias de la masa como sucede con el teatro, por ello el teatro está hundido *"…El público es tan malo como inculto y las obras son igual que él, unas malas y absurdas fantasías, como novelas baratas…"*[729]

Benjamin entiende que este nuevo sujeto (la masa), nuevo mecenas al que el arte sucumbe es el 'conformista' que inunda las grandes ciudades haciendo que 'el burgués se vuelva inútil'[730] para la producción teatral. Sin embargo, existe para la gran burguesía un espacio en el que puede satisfacer la necesidad de variación que experimenta, ese espacio es el de la revista, pero ésta, dice el berlinés, agotará pronto sus ocurrencias en el momento que mostró la desnudez del cuerpo femenino. Por lo tanto, ni el Teatro ni la Revista responden a las 'necesidades de la época', en consecuencia Benjamin les reclama a los escritores un cambio.

Pero ese cambio tampoco debe seguir el razonamiento de algunos pequeñoburgueses ilustrados que ante la existencia ineludible de la masa su tarea sería el de educarlas, como desarrollé anteriormente. En *"Nada contra las revistas ilustradas"*[731] (escrito en 1925) expresa que antes de educar a las capas populares sería más relevante mostrar *('darstellen')*, la 'mostración' significa mostrar las cosas dentro del 'aura de la actualidad', tal y como lo hace Jean Paul, esto es lo que para Benjamin hace falta en la producción cultural. Ni responder a los gustos de la masa, ni tampoco tratar de educarlas, tal como lo plantea el burgués. Por el contrario el 'mostrar' tiene efectos diferentes a la satisfacción de las masas, las hace pensar, tal cual lo observa en *"Escándalo en el Théatre Francais"* (publicado en mayo de 1926) aquí es relatado el escándalo causado por la tragicomedia *"La carcasse"* que intenta 'dibujar' la caricatura de la clase media después de la 'Gran Guerra'.[732]Este 'dibujar'

[729] W. Benjamin, 'Revista o teatro. Walter Benjamin y Berhhard Reich. ', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 226.
[730] Ibid., p. 229.
[731] W. Benjamin, 'Nada contra las revistas ilustradas', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010).
[732] "…La generación que sustituyó los pomposos ideales guillerminos… por la voluntad firme y desnuda de seguir viviendo, por el impulso de recuperar para el propio cadáver (la carcasse) dentro

tiene efectos sobre el público provocando un escándalo, esto significa que no siempre el *'darstellen'* va acompañado con un público dispuesto a ver, o en todo caso a verse, así concluye Benjamin que *"…aunque algunas veces aceptamos pagar para que nos den unas clases, no las pagamos para que nos eduquen…"*[733], educación sobre la propia situación.

Benjamin intenta aplicar todas estas ideas a su pensamiento. Este *'darstellen'* implica 'reinterpretar el acontecimiento', 'iluminar la cotidianidad', pero también desaparecer en el momento en el que a otro *se le abren los ojos*, así, continúa Nogueira Dobarro, la función de Benjamin, en sus comentarios, críticas y pensamientos es *acompañar, mostrar y desaparecer, iluminar la existencia*; lo mismo hará la 'cita', el 'montaje' y el gesto.[734] Pero para ello es necesario también estar dispuesto a ver.

La misma crítica realizada a producciones de revistas y teatros burgueses debe extenderse a las producciones teatrales organizadas de modo comunistas en occidente, en este caso Benjamin pone la atención en aquel productor que no puede escapar de las redes del capitalismo, el productor que intenta 'mostrar' pero que pragmáticamente rechaza esa intención. Esto lo expone *"En el taller "L' assaut""* (publicado en abril de 1926) donde Benjamin ve que a pesar de su organización comunista *"…Con tardíos productos de varietés burguesas como éstos no resulta creíble un teatro anticapitalista emancipado…"*[735]. En otras palabras su producción no se corresponde con su organización.

Lo mismo expresa en *"Escándalo en el Théatre en Paris II"*[736] (publicado en junio de 1926), pero aquí el escándalo es suscitado por los surrealistas en ocasión del estreno de un nuevo ballet ruso de Diaguilev, Benjamin entiende que los surrealistas

---

de la familia aquel espacio que había perdido en el Estado, desde hace ya tiempo un tema del drama –pero más aún de la novela-…" [W. Benjamin, 'Escándalo en el Théatre Francais', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 404.]

[733] Ibid., p. 405.

[734] "…De esta forma comenta: "Las palabras como rocas enfrentadas al flujo de la vida y el reflujo de cómo asombro, hacen de la cita y el montaje un procedimiento fundamental de interrupción. Éste es uno de los motivos por lo que la cita en lo textual, el montaje en el cine y el gesto en el teatro épico tienen un papel revolucionario primordial… "La interrupción es ese presente de suspensión o detención […] provocado por el pensamiento." Por lo cual "leer a Benjamin implica aceptar la posibilidad de interrupción, el suspenso y la detención como cambio social radical." [Á. Nogueira Dobarro, 'Walter Benjamin. Crítica cultural y literaria del proyecto moderno. Diferentes miradas y lecturas desde la contemporaneidad de su pensamiento y estilo creativo de su obra', *Anthropos* 225, p. 8.]

[735] W. Benjamin, 'En el Taller "L'Assaut"', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 431.

[736] W. Benjamin, 'Escándalo en el Théatre en París II', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010).

con su escándalo no hicieron otra cosa que ayudar al 'negocio' del ballet. En todo caso se pusieron al servicio del capital.

De este modo ni las organizaciones comunistas ni los surrealistas logran expresar el *'aktuelle Aura'*, por un lado, unos por no hacer manifiesta esa organización en su producción y otros por caer en las redes del capital; y por otro lado, tampoco lo hicieron las producciones burguesas por caer en la tentación de querer satisfacer al público. Por lo tanto ese *'darstellen'*, ese mostrar el *'aktuelle Aura'*, ese 'responder a las necesidades de la época' es invisible a los intelectuales de la época, con lo cual Benjamin no tiene referentes actuales que se acerquen a su pensamiento y que puedan escapar a las redes del capitalismo o de la masa.

Sin embargo en la 'actualidad benjaminiana' existen dos excepciones a la falta de referentes, una es Valéry y la otra son los surrealistas (sobre estos últimos trataré más adelante en *"Calle de dirección única"*). En cuanto a Valéry, Benjamin ya lo considera un 'inmortal' a pesar suyo, pero es inmortal en cuanto a su método. Efectivamente en *"Paul Valéry en la École Normale"* (publicado en agosto de 1926) ve a Valéry como un poeta al que la suerte le llegó tarde, si bien es un autor 'canónico', esto no lo buscó ni antes ni hoy. Pero lo que lo convirtió en 'inmortal' es algo por lo que ahora reniega, comenta Benjamin, a eso que se refiere es la estética del 'simbolismo' influida fuertemente por Mallarmé. Ellos, dice Benjamin, introdujeron un cambio en la técnica de la escritura, intentaron *"…en el campo de la fonética… imitar la construcción de sinfonías…".*[737] Así Mallarmé presenta en *"Le coup de dés"*, dice Benjamin,

> "…un desorden aparente, y a intervalos muy considerables, hay palabras distribuidas por las hojas con unos tipos de letra diferentes… introdujo así por vez primera –como poeta puro- dentro del campo de la literatura las tensiones gráficas propias de los anuncios…"[738]

De este modo, razona Benjamin, la poesía pura, al llegar a un extremo se convierte en su contrario, para los moderados esto la refuta en cambio para los pensadores la confirma. Concluye Benjamin que la posición tibia tomada por Valéry demuestra que no siempre los 'inmortales' exponen el *'aktuelle Aura'*, es decir que la sola 'inmortalidad' y 'originalidad' no son garantías suficientes, aunque sí necesarias, para la 'exposición de las necesidades de la época'.

[737] W. Benjamin, 'Paul Valéry en la École Normale', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 434.
[738] Ibid., p. 435.

Ahora bien hay algo que no puede dejar pasar por alto de la reflexión simbolista, es aquello que lo hace inmortal a Valéry, su método. Así el modo de exponer pasa a primer plano, en cierto sentido 'exponer el aura de la actualidad' tiene que ver con prestarle atención a ese 'exponer', es decir a ése 'cómo' lo hago. Y Benjamin toma nota de esto, por ello afirma Forster que Benjamin se hace cargo de la herencia del 'simbolismo francés' replanteándose una nueva forma de escribir, ensayando los márgenes del lenguaje[739] arremete contra la gramática tal cual lo hace el simbolismo contra los grandes relatos y a favor de la fragmentación[740], replanteando la relación entre el lenguaje y el mundo y rompiendo el sentido de la linealidad temporal. [741]

Continuando con esta línea Benjamin desarrolla una forma particular de pensar por medio de 'imágenes', tomando como punto de partida la noción de *'Darstellung',* intermedia entre 'decir' y 'demostrar'.[742] No hay recurso más adecuado que el saber 'mostrar', para escapar al desarrollo y a la redundancia, esto lo lleva al extremo en el futuro con *"Las tesis de la historia"*.[743] Por otro lado y conectando este aspecto metodológico con textos anteriores, aclara Weigel que Benjamin *"…procede con las imágenes desde el aspecto de la escritura y no de la representación…"*[744], apelando a lo expresado en el *"Trauerspielbuch"*, así entiende la imagen como una 'constelación de similitud'[745]

---

[739] "…Walter Benjamin, refugiado en el ensayo, captará el contenido de este combate, la imperiosa necesidad de dotarse de una nueva forma de escritura, de saltar los significados tradicionales, de forzar al lenguaje ensayando en sus márgenes. La poética de la escritura benjaminiana (que tanto sorprendía a Hannah Arendt) se entrelaza con estas exigencias que nacen a partir del derrumbe de las formas clásicas, se hace cargo de la herencia del simbolismo francés…" [R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 83.]

[740] Ibid., p.84.

[741] Ibid., p. 85.

[742] P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 33.

[743] "…Gracias a la metáfora, a medio camino entre la reproducción y la descripción, está situada la Darstellung, que a veces asume las características de cuadro y otras, de anécdota, como ocurre con la breve confrontación entre el enano y el autómata. Réplica balbuciente del cine, se esboza una secuencia de imágenes, continuidad fragmentaria o yuxtaposición totalizadora. Y para señalar la supremacía de la duda sobre el sistema, para alertar contra la autoridad y la seriedad, subsiste una incertidumbre en medio del drama que es al mismo tiempo una tragedia sobre el desenlace que se espera y aquel que finalmente le será dado…" [ibid., p. 42.]

[744] "…El concepto benjaminiano de imagen, entonces, no presenta ninguna relación con la historia de las imágenes en su materialidad, pero tampoco con la idea de una "imagen mental", término que obtiene su delimitación frente a la imagen material en virtud de su caracterización como "imagen derivada" o "imagen impropia". El concepto benjaminiano, en cambio, recurre más bien a una función representacional que remite a una tradición previa "que ve el sentido literal de la palabra imagen como una noción absolutamente no pictórica o incluso anti-pictórica" (Mitchell, 1984: 521)…" [S. Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* (Bs. As.: Paidós, 1999), p. 97.]

[745] "…Benjamin mismo caracteriza la imagen como una "constelación de similitud" que obtiene su forma en un tercer elemento -más allá de una relación forma-contenido-. Con el objeto de mantener esta distinción vuelve a contar varias veces durante la década del treinta su historia sobre la media,

> "…En el momento en que Benjamin aprehende la imagen como constelación, cuando aquello "donde 'lo que ha sido' entra con la velocidad de un destello en contacto con el ahora para formar una constelación"… entonces en ese instante la imagen describe una relación de similitud heterogénea y amorfa…"[746]

Pero esa similitud, siguiendo la tradición bíblica o judía, es inmaterial.[747] Benjamin utiliza el término *'Denkbild'* (imagen de pensamiento) para caracterizar a sus propios textos[748], así

> "…Sus imágenes de pensamiento son como imágenes dialécticas pero escritas; más precisamente: constelaciones que literalmente han devenido escritura, en las que se desarrolla y se hace visible la dialéctica de imagen y pensamiento…"[749]

En este sentido es posible pensar en una suerte de 'literaturización' de la realidad como condimento revolucionario de sus imágenes escritas.[750]

Ahora bien, recapitulando los elementos necesarios que debe cumplir la labor intelectual puedo resumir que la *'Originalität'* pasa por el *'darstellen'* del *'aktuelle Aura'* o las "necesidades de la época", porque sólo de ese modo el artista se vuelve 'inmortal'. En todo este proceso el público y sus demandas quedan excluidos. Esto lleva a Benjamin a colocarse en el lugar del 'crítico cultural' dirigiendo su mirada a la

---

que aparece desarrollada en Infancia en Berlín hacia 1900 […] La imagen -como esa cualidad de lo tercero, como fenómeno no material de una similitud que es comparable a la estructura de la imagen del sueño- es para Benjamin esa conformación, en la que son reconocibles experiencias, la historia y la realidad, al manifestarse como una imagen del recuerdo…" [ibid., pp. 98-99.]

[746] Ibid., p. 99.

[747] "…El concepto benjaminiano de imagen, por el contrario, actualiza una tradición bíblica o judía que estaba desterrada a lo largo de este desarrollo histórico, por lo que la imagen aparece utilizada como sinónimo de similitud, pero para una similitud inmaterial y "no sensorial". Justamente dentro del seno de esta tradición las imágenes se tornan legibles, son aprehendidas como escritura… " [ibid.]

[748] "…La imagen de pensamiento [Denkbild] es un término que Benjamin ha utilizado como una especie de caracterización genérica para pequeños textos propios y puede ser considerado como el núcleo de su particular trabajo con ese pensar por medio de imágenes [das Bilddenken]. [ibid., p. 100.]

[749] "…En primer lugar se trata de representaciones lingüísticas de esas similitudes en las que "el mundo se amalgama con las figuras del conocimiento", como ha sostenido Mitchell, es decir, textos que toman forma partiendo de esas imágenes y figuraciones en las que se realiza el pensamiento y en las que se estructura y se expresa la historia, la realidad y la experiencia. Se trata, en fin, de representaciones de ideas [Darstellungen von Vorstellungen] en el sentido de que el movimiento dentro de ellas inmovilizado en el proceso de la imitación lingüística de la idea se torna nuevamente fluido. Con la ayuda de la capacidad mimética, la imagen, como dialéctica en un acto suspendido, se transforma en escritura, es decir, se pone de tal modo en movimiento que en ese proceso se hace visible el origen y las partes integrantes de esa determinada idea. Eso que ha precedido a la idea y se ha introducido en ella, desaparece y, al mismo tiempo, se transforma en invisible y sin valor, con la expresión de la idea en la imagen como su contracara. La mimesis de la escritura ha instaurado de esta manera su constitución de sentido como imagen…" [ibid., pp. 100-101.]

[750] "…Sin embargo, las imágenes de pensamiento son también imágenes leídas, lecturas de imágenes por escrito, en las que el carácter escriturario de las imágenes -ya se trate de cuadros, de imágenes de recuerdos, de imágenes oníricas o de imágenes del deseo materializadas en la arquitectura o en las cosas- se transforma literalmente en escritura…" [ibid., p. 103.]

revisión de la superestructura aportada por el arte, ya que ésta es expresión, no reflejo, de la base económica. La noción de 'expresión' logra franquear la distancia entre la obra y el autor o su tiempo.[751] Dirá Eagleton que

> "…La relación entre la base y la superestructura se convierte esencialmente en una relación de «expresión»: de una «correspondencia» o mimesis sensual como en las teorías de Benjamin sobre el lenguaje… La base y la superestructura se unen dentro de la realidad de la historia que los engloba, de la cual una cara son los modos de producción y otra es la «experiencia»…"[752]

En este análisis de la superestructura, del arte, de lo aportado por el arte en 'Occidente' tanto 'burgués' como 'comunista', llega a la conclusión que la falta de originalidad paraliza y no logra responder a las exigencias de la época, como le sucede a un inmortal como Valéry. Aunque de él aprende la importancia del método para exponer el 'aura actual'. En este recorrido Benjamin se coloca como crítico cultural que no encuentra referentes actuales de su ideal de arte, ideal que exige estar a la altura de una época en peligro, tal y como él se la representa, época que exige *'darstellen'* el *'aktuelle Aura'*. Por ello sugiero que los referentes los ha de buscar en el pasado, ellos hacen entendible y ejemplificable esa noción de 'aura actual'.

Así queda definida la 'tarea del artista', del escritor: *'darstellen'* el *'aktuelle Aura'* que pasa por el peligro y el tiempo. Ahora bien, si Benjamin concluye que no existen autores originales coetáneos que logren expresar ese 'Aura', entonces los ha de buscar en otras épocas. De este modo Goethe, Jean Paul y Hebel serán los ejemplares que con su producción logran mostrar el *'aktuelle Aura'* y con su actitud el 'ideal de artista', ellos serán los ejemplos que Benjamin tomará para intentar expresar su actualidad en *"Calle de dirección única"*.

---

[751] "…De un modo que se podría considerar revelador, el vocablo que entonces eligió para sintetizar el paso de la infra a la superestructura, del medio económico social al cultural, es el que en general se aplica al esfuerzo más personal del creador: Ausdruck (la expresión). Entre la economía y la cultura —señala en el Passagenwerk— más que (de una relación) de causalidad, se trata de una "relación de expresión Ausdrucksusammenhang [...] La economía se expresa en la cultura". El mecanismo no es desmenuzado, pero algo está dado, una clave, una consigna, una metáfora cuyas aplicaciones quedan por buscar…" [P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 46.]

[752] "…Benjamin tiende al mismo tiempo a objetivizar la base económica y a subjetivizar la superestructura, alternando con un mínimo de mediación entre las «fuerzas materiales» y la «experiencia». A veces se idealizan los poderes técnicos, igual que la materialidad de la superestructura amenaza a veces con disolverse en la «inmediatez» de la «experiencia», ya sea como Erlebnis o como Erfahrung…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 263.]

En cuanto a Goethe, Benjamin realiza un artículo para la "Gran enciclopedia Rusa" llamado (a principios de 1926) pero le cuesta que su propuesta sea valorada ya que no era lo que la enciclopedia esperaba, ellos pretendían apropiarse de Goethe bajo la perspectiva marxista, en conclusión su artículo fue modificado para la publicación.[753]

El planteo benjaminiano presentaba a 'Goethe' como un 'ilustrado no revolucionario', reservado ante los asuntos políticos pero sensible a lo adecuado para el individuo, ligando esta actitud de Goethe a algo particular de su propia patria, de su 'lugar', como algo consolidado por su 'origen patricio' en una ciudad imperial libre; con lo cual une el 'destino' de su origen social y de su ciudad con un rasgo individual del intelectual. Esto es la antítesis de lo que imaginaban los editores de la Enciclopedia, para Benjamin lo que le da grandeza al personaje de Goethe es que logró interpretar el destino de su pueblo como expresión de su espíritu, al respecto dice Benjamin *"…Si el autor… es grande hace de su mundo interno un asunto público, y de las cuestiones de su época cuestiones de sus propias experiencias, como de sus propios pensamientos…"*[754] Ahora bien qué es el destino del pueblo expresado por el espíritu del intelectual si no el *'aktuelle Aura'* de su 'patria', de su 'ciudad', de su 'origen social'. Pero no sólo eso, Goethe era algo más, era un *'universellen Menschen'*, su producción era universal, por ello tuvo autoridad europea, se dirigía a la Europa de Napoleón a pesar de que su espíritu provenía de Alemania, por ello dice Benjamin que Goethe es sucesor de 'Voltaire'. La importancia de Goethe para Benjamin es que cumple con el requisito de expresar el *'aktuelle Aura'*, de su lugar, de su época, tal como lo hacía 'Jean Paul'.

Además en su artículo Benjamin explica esa actitud de 'hombre privado'[755] y aislado de las conmociones políticas, a partir de la concepción goethiana de la naturaleza. Al

[753] Para Scholem el artículo de Goethe no era el esperado "…Fue éste el único resultado de sus esfuerzos en Moscú, ya que sus esperanzas de poder colaborar en revistas soviéticas de una manera independiente, es decir, no como mero recopilador, quedaron en nada. En esta relativamente extensa contribución, en la que hacía uso de un vocabulario materialista, trataba Benjamin de presentar, bajo unos disimulos de tosquedad considerable, algunas ideas objetivas sobre Goethe y sobre la significación de sus obras principales. Claro está que de ningún modo correspondía a lo que en Moscú se había esperado de él, de manera que su publicación quedó aplazada. No apareció sino hasta 1929, en una versión irreconocible, violentamente abreviada y generosamente reelaborada por la redacción…" [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 233.]

[754] W. Benjamin, 'Gohete', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 324.

[755] Pero no sólo la actitud individual del intelectual se liga con la expresión del aura de la actualidad, sino también la propuesta teórica que rescata Benjamin de Goethe resaltaba la impronta individual, tal es el caso de la Historia. Al respecto dice Benjamin "…La historia, para Goethe, era sólo una serie

rechazar con Kant la teoría teleológica de la naturaleza (puntal de la filosofía ilustrada y del deísmo)[756] la finalidad del hombre se halla dentro y no fuera, por ello el hombre como toda criatura no puede estar sujeto a alteraciones externas, ya sean máximas de la vida privada o propuestas revolucionarias. Aquello que había sido encontrado en la 'experiencia del niño' que imponía a través de la fantasía su propio mundo, es expresado aquí como puntal para una nueva experiencia humana.

Así de esta fuerza interior aparecen en Goethe algunas imágenes que a la postre serán cultivadas por el espíritu benjaminiano. Algunas de ellas sólo mencionadas como la de Goethe 'coleccionista', colección que luego da lugar a un museo en Weimar. [757]

Otra imagen importante para este estudio es el rescate del 'excluido', dicha imagen será puesta en primer plano en este escrito, tanto desde una perspectiva teórica como práctica. Teóricamente Goethe simpatizaba con los 'vencidos', con los 'marginados' por el ritmo de la vida actual. Y a pesar de que, como dije, Goethe escribía para la Europa de Napoleón, es más escribió contra la guerra de liberación de los alemanes contra Napoleón, tiempo después, afirma Benjamin, no tuvo afinidad con aquél, la razón: Goethe no simpatizaba con los vencedores. A esto le agrego que Goethe tiene una serie de poemas donde expresa la sabiduría de los marginados 'mendigos', 'bebedores' y 'vagabundos'. De aquellos que ha dejado de lado el ritmo vertiginoso de la industrialización[758]. Así Goethe es consciente de que el proceso industrial también genera que impere el hombre práctico, los que según el autor del Fausto si bien tienen cierta destreza les falta talento. Frente a ellos adopta una actitud conservadora *"…Mantengámonos todo lo posible en la mentalidad con que vinimos, y así tal vez seremos, con algunos pocos, los últimos representantes*

incomprensible de formas de gobierno y de culturas en la que sólo los grandes individuos (Julio César y Napoleón, al igual que Shakespeare y Voltaire) nos ofrecen algún punto de apoyo. Por eso Goethe nunca fue capaz de mostrar su adhesión a movimientos nacionales o sociales…" [ibid., p. 331.]

[756] "…La definición kantiana de lo orgánico como finalidad cuyo fin está dentro y no fuera de la propia creatura sin duda concordaba con los conceptos de Goethe. La unidad de lo bello, incluido lo bello natural, siempre es independiente de los fines: Kant y Goethe están de acuerdo en esto…" [ibid., p. 338.]

[757] "…con su galería de pinturas y sus salas de dibujos, porcelana, monedas, animales disecados, huesos, plantas, minerales, fósiles y aparatos químicos y físicos, por no hablar de la colección de libros y manuscritos…"[ibid., p. 339.]

[758] En una carta a Zelter "…«La velocidad y la riqueza son lo que el mundo admira y hoy todos desean. Los ferrocarriles, el correo, los barcos de vapor y todas las posibles facilidades de la comunicación son lo que busca hoy el mundo culto para cultivarse todavía y mantenerse aún en lo mediocre. [ibid., p. 354.]

de una época que tardará bastante en retornar»…"[759] Goethe no se sentía en ese sentido un hombre práctico y en su autorretrato se dio cuenta de que él no sería comprendido, esto lo testimonia el triunfo inmediato lo tuvo Schiller. Sin embargo aquél confió en la fuerza de su obra para el futuro, ésta idea ya era afín a Benjamin, como lo será el desprecio por el imperio del hombre práctico y su afinidad con los excluidos.

Una tercera imagen del pensamiento de este intelectual que retornará al pensamiento benjaminiano constantemente en el futuro es el escuchar poético del 'aura de las cosas'. Esta imagen rompe con la metafísica moderna centrada en el sujeto, en cuanto al estilo de la obra dice *"…Las cosas aquí no hablan por sí mismas, sino que deben siempre dirigirse antes al poeta para hablar…"*[760] Por último, aparece la importancia de la reconstrucción de la vida de una persona a través del 'tejer' de la 'memoria'. Es decir, la idea de que la vida de una persona sea entretejida en una red de acontecimientos desde el principio hasta el final, esta idea tampoco la abandonará y en el futuro tendrá afinidad con la memoria o con lo que desarrolló con el diario. Así Benjamin menciona esa actitud moral, opuesta al principio cristiano de arrepentimiento diciendo: *"…«Trata de que en tu vida todo tenga una consecuencia». «La persona más feliz es la que puede poner en conexión el final de su vida con su principio»…"*[761]

Todas estas imágenes, como he tratado de demostrar, muestran la relevancia del pensamiento goethiano no sólo para esta época sino para toda la obra benjaminiana, Goethe da pistas del 'aura actual' y de su acceso: en los excluidos, en los hombres no prácticos, en objetos del coleccionista, en la no influencia de lo exterior, en ser un hombre universal, en ser la expresión de un lugar y una época.

Otro de los escritores rescatados por Benjamin es Hebel del cual tiene dos artículos casi simultáneos *"Johann Peter Hebel"* y *"J.P. Hebel <2>"* (ambos publicados en setiembre de 1926). En el primero de ellos Benjamin resalta el mérito propio de la obra de Hebel, su fuerza para imponerse a la posteridad aunque en su época fuese un 'incomprendido'. Pero esta incomprensión también Benjamin se lo reprocha a la posteridad del siglo XIX que rechaza a este escritor porque es un escritor popular, y sólo por eso lo considera 'inferior' a cualquier poeta, por malo que sea. Dos

[759] Ibid., p. 355.
[760] Ibid., p. 354.
[761] Ibid., p. 346.

conceptos destaco sobre Hebel uno es la 'fuerza de la obra' y el otro es su 'incomprensión', ambos conceptos los interpreto en la clave del *"Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán"* (lo mismo lo puedo aplicar al caso de Goethe), es decir que lo que logra triunfar es la 'verdad de al obra' a pesar de que contemporáneamente sea rechazada lo mismo que al intelectual que la produce.

No es casual que haga referencia a Goethe cuando se trata a Hebel, Benjamin mismo deja explícitas sus afinidades. En efecto, había mencionado que, para Benjamin, Goethe expresa el *'aktuelle Aura'*, como Jean Paul; también había indicado que una de las ideas rescatada por Goethe era que las 'cosas le hablan al poeta', rompiendo con la metafísica de la subjetividad; ahora bien aquí dice que no sólo el autor preferido de Hebel es Jean Paul sino también que ambos fueron 'hombres concretos', ya que para ellos lo fáctico ya es teoría.[762] Pero no terminan aquí las 'afinidades', ya había mencionado la sabiduría de los marginados en Goethe (marginados por la industrialización), también Hebel destaca que sus personajes 'los bribones' enfrentan a los pequeñoburgueses que son 'sombríos' y 'terribles', así lo consigna Benjamin *"…no iba a pasar por alto lo demoníaco de la vida económica burguesa, a cuyo efecto su formación como teólogo le venía francamente bien…"*[763]

Ideas importantes para la obra benjaminiana son puestas al descubierto en el análisis del cuento de Hebel el *"Reencuentro inesperado"*, ideas deducidas de una metafísica cargada de experiencia en detrimento de una metafísica vivida, aquella metafísica se expresa *"…al describir el lapso de cincuenta años en el que guarda luto una mujer por su prometido, un joven minero que ha perdido la vida en un accidente…"*[764] En el luto cobra relevancia lo 'rememorado' que constituye la experiencia para la persona que guardó luto, frente a los acontecimientos vividos durante esos cincuenta años, el tiempo y la importancia de los sucesos fueron distintos. Por otro lado, Benjamin destaca que la mayoría de las obras de Hebel son 'olvidables', éste es un elemento importante ya que si son entregadas a ser olvidadas rápidamente pueden luego ser 'recordadas'. Esto lleva a pensar en el

[762] "…Y se entiende que este tipo concreto de hombres (empíricos "delicados", como diría Goethe, dado que para ellos todo lo fáctico ya es teoría ["hay un empirismo delicado que se vuelve idéntico al objeto, convirtiéndose en auténtica teoría"; "Lo máximo sería comprender que lo fáctico es ya teoría". Goethe…], y muy especialmente los hechos anecdóticos, criminales, cómicos, locales, ya eran en cuanto tales un teorema) tuvieran un contacto con lo real de tono sumamente veleidoso, grotesco e incomparable…" [W. Benjamin, 'Johan Peter Hebel <1>', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 282.]
[763] Ibid., p. 283.
[764] Ibid.

intelectual, en el artista que es marginado en su época que su obra no entra dentro del éxito epocal, con lo cual son 'olvidados', pero también esto es requisito indispensables para que, por la fuerza de su obra, sean salvados, sean rememorados. Hebel fue uno de ellos, lo mismo le sucedió a Goethe con respecto a Schiller. Otra característica importante de Hebel es que era un narrador y como tal en algunos casos se introduce en las historias, esto para Benjamin es un rasgo inmortal como en Sterne, no un rasgo romántico.

Por su parte en *"J.P. Hebel <2>",* Benjamin profundiza la posición de moralista de Hebel ante los negocios burgueses, así

> "…En el haber, la vida cotidiana, campesina y burguesa, la posesión de los minutos que reportan intereses, el capital cubierto a base de la astucia y el trabajo. En el debe, el día del juicio, uno que no se cuenta por minutos y que no da gloria ni condena, sino ese secreto sosiego interior que, como en el espacio lo concede el hogar, en el paso del tiempo lo concede el lugar, ese que se ocupa en la generación, el cobijo histórico correcto que se concede a los más privados…"[765]

El aspecto que rescato aquí es la oposición entre el tiempo medido por minutos y el del juicio final. El tiempo entregado a los minutos es el de los negocios, el de lo público, el entregado al ritmo de lo externo, el que bajo ninguna perspectiva puede llegar a expresar el *'aktuelle Aura'*, por el contrario ese tiempo interior en conexión con el lugar futuro, puede, como en Goethe, expresar el *'aktuelle Aura'*, en el destino de un pueblo, de una generación, de un tiempo histórico. Hebel fue capaz de expresar ese pathos interior que prescindió de su atmósfera para escribir la generación que está en todas las crisis (aunque sus personajes representan a generaciones). En sus bribones y granujas opuestos a los pequeños burgueses viven Voltaire, Condorcet y Diderot, para recordar Benjamin había dicho que "Goethe" era sucesor de Voltaire. Es más Hebel está dentro de la trilogía junto a Jean Paul y Goethe que siempre tuvieron sentido correcto de lo grande y lo pequeño, dice Benjamin que *"…su realismo fue siempre lo bastante fuerte como para evitar ese peligroso misticismo de lo más pequeño y lo mezquino que a veces sí fue el peligro de Stifter"*[766], además Hebel en sintonía con Goethe no podía ni leer a Schiller. Por último, señala Benjamin, resulta interesante para destacar como técnica tipográfica para expresar la unión de lo particular y lo universal que cuando

[765] W. Benjamin, 'J.P. Hebel <2>. Un jeroglífico compuesto con ocasión del primer centenario de su muerte.', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), pp. 285-286.
[766] Ibid., pp. 286-287.

empieza sus relatos lo hace con la frase *"Como es bien sabido…"* esas palabras para el berlinés *"…franquean el abismo que para cualquier pequeñoburgués separa siempre la historia de la vida privada…"*[767] Debo recordar que con esas palabras comienza sus *"Tesis de la Historia",* con lo cual la primer Tesis ya coloca a Benjamin como un hombre privado cuyas palabras franquean ese terreno para trascender hacia una historia compartida, llena de experiencias como lo hacen los grandes narradores.

Por último en esta época vuelve a rescatar la 'experiencia infantil' en *"Damos un vistazo al libro infantil"* (publicado en diciembre de 1926) aquí recuerda que el niño no se conforma con lo dado, sin embargo el acento ahora es puesto en las 'imágenes' antecedentes de las 'palabras', así en su actitud el niño entra a las páginas, pero no las contempla *"…El niño de este modo le aplica a su libro el arte de los taoístas consumados: supera la engañosa superficie y atraviesa tejidos y tabiques de distintos colores para entrar en el escenario en el que vive el cuento..."*[768] En estas imágenes se despertarán en el niño las palabras, con lo cual las imágenes preceden a las palabras.[769]

Aquí es donde aparece la figura de Jean Paul opuesta a los románticos (con sus ideas de imágenes e imaginación), porque para Benjamin Jean Paul es el patrón de los libros infantiles, es decir la variante popular o infantil de los sueños románticos. Una verdadera teoría del conocimiento aflora en este texto ya que sobre las imágenes trabaja la imaginación, por ello diferencia y opone fantasía a creatividad, siendo la fantasía primigenia.[770] Así el cuerpo humano no puede producir el color, es decir responder creativamente al color, sino que lo hace receptivamente, lo ve con el ojo.[771] Por lo tanto aquí la imagen no sólo precede a las palabras sino también a la fantasía, sin aquélla no podrían darse las últimas dos, ni sus sucedáneos.

De este modo, Goethe, Hebel y Jean Paul serán los referentes históricos que demuestran que es posible expresar el 'aura de la actualidad en una época de peligro'. Todos ellos fueron individuos que manifestaron su descontento con el

[767] Ibid., p. 287.
[768] W. Benjamin, 'Damos un vistazo al libro infantil', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 9.
[769] Ibid., p. 10.
[770] "…Así, al ver en colores, la fantasía muestra que, en su diferencia con la imaginación creativa, ella es un fenómeno primigenio. Dado que el ser humano responde a toda forma y a todo contorno que percibe con la facultad de producirlo…" [ibid., p. 14.]
[771] Ibid., p. 15.

mundo que estaba conformándose. Sus espíritus resumían el grito de desesperación de toda una generación ante el avance del hombre práctico burgués, producto de la industrialización, frente a éstos rescatan la sabiduría de los excluidos, de los vencidos, de los incomprendidos, de los bribones, de los granujas y de los niños, ellos ofrecerán una metafísica cargada de experiencia, una sabiduría que había que rescatar. Todos estos escritores eran conscientes de que eran los vencidos pero confiaban en la grandeza de su obra, en que el olvido trocaría en recuerdo, en redención. Las imágenes ofrecidas por ellos nunca se perderán, como sucederá con el pensamiento benjaminiano. Pero también su ejemplo es digno de seguir, esto es lo que Benjamin intenta hacer con *"Calle de dirección única".*

En efecto *"Calle de dirección única"* será el escrito en el que Benjamin actualiza aquellos pensadores, desde la transformación de sí mismo tematiza su presente, el momento de peligro, y rescata lo extraordinario, lo excluido, lo otro; todo esto con la finalidad de contribuir al cambio. Así esta obra no sólo es el 'gesto' de un pensador marginal sino también expresión de una filosofía basada en la marginalidad en 'lo otro', en el no lugar, en la utopía. Pues en este texto no sólo Benjamin reafirma los elementos teóricos de la labor intelectual formulados en esta época (desarrollados en los apartados anteriores del presente capítulo), sino también, como sostengo, esta obra puede entenderse como expresión del *'aktuelle Aura'*. Es decir, que todo aquello que viene construyendo después de su fallida habilitación se concreta en *"Einbahnstrasse"*, la cual además cumple con todas las expectativas que uno puede imaginar: verdaderamente este escrito implica un cambio revolucionario en su pensamiento y en su escritura, sin dejar de ser a la vez marginal.

Si he afirmado que "*Einbahnstrasse"* expresa su filosofía marginal basada en lo 'otro', quiero ahora destacar las dos 'matrices teóricas' que también desde el 'no lugar' aportaron a este pensamiento, ellas son el 'surrealismo' y el 'marxismo'; éstas desde la perspectiva benjaminana sirvieron para crear un 'nuevo espacio' disidente de lo establecido. En efecto, por sí mismas estas matrices son afines al desacuerdo con el imperio de lo real, sin embargo Benjamin no se dejó guiar por ellas acríticamente, al contrario las redefine para conformar su propio espacio, marginal también a estas matrices.

Así por el 'surrealismo', Benjamin demostró un 'ardiente interés', en particular por su desmesura[772] sin embargo mantiene algunas diferencias: *"…Mientras el texto de Aragón se organiza según las impresiones y asociaciones de ideas del transeúnte que vaga por las calles, Benjamin elabora su libro desde el punto de vista del revolucionario mesiánico…"*[773] Ahora bien este 'revolucionario mesiánico' no será el transeúnte que vaga por las calles, sino el 'niño' *"…y su imagen rememorada (y alegóricamente modificada) impera en el texto en lugar de la persona «real»…"*[774] Pero esta aparición de la niñez y la memoria no es caprichosa,

> "…Se trataría, en este caso, de la nostálgica evocación de un reservorio de sueños infantiles acumulados en la memoria del individuo y cuya realización fue lamentablemente abortada como resultado de la inclusión de éste en el mundo que le ha tocado vivir de "recobrar en cierta medida esa capacidad recreadora de la mirada del niño"…" [775]

De esta manera, este nuevo 'lugar' no es el lugar del adulto como tampoco es el lugar de aquellos que ocupan el centro de la vida moderna, si hay que caracterizar ese 'locus' es el de la 'fragilidad', puesto que Benjamin apela primero y antes que nada a la 'memoria', no a la razón, y segundo a la sensaciones de la infancia; pero no solo eso, Benjamin no se queda en un recuerdo inocuo, inocente, sino que a partir de este 'locus' él puede destruir, despertar, de lo históricamente consolidado por el mundo moderno, adulto y burgués.

En este sentido dirá Sontag que la memoria (la lectura de uno mismo al revés, la llamó) es conformadora de 'espacios', pero también 'anuladora del tiempo', porque no hay un ordenamiento cronológico de sus recuerdos, así *"…Benjamin no está tratando de recobrar su pasado, sino de comprenderlo: condensarlo en sus formas espaciales, en sus estructuras premonitorias…"*[776] La confluencia de espacio y persona en la memoria hace posible que la persona pueda ser otra, es decir que en el espacio se puede ser otro, mas no en el tiempo *"…El tiempo no nos da mucho plazo: nos lanza desde atrás, sopla sobre nosotros por el estrecho embudo del presente hacia el futuro…"*[777] De este modo, esta 'razón amnética' se opone a la

[772] G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 209.
[773] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 109.
[774] ibid.
[775] Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', *Anthropos* 225, p. 75.
[776] S. Sontag, 'Bajo el signo de saturno', *Bajo el signo de saturno*, Debolsillo (ed.), (Bs. As.: 2007), p. 124.
[777] Ibid., p. 125.

razón burguesa aliada al tiempo, por ello tendrá un carácter revolucionario[778], por éste Buck-Morss dirá que *"…El propósito de Benjamin, en "contraste con Aragón", no era "dejarse acunar cancinamente en lo 'onírico' o en la 'mitología'" sino "penetrar con todo esto en la dialéctica del despertar"…"*[779] Y para ese despertar el Surrealismo, desde su fundador André Bretón, y en particular el 'arte surrealista' era un componente importante como conocimiento crítico previo a la acción.[780]

De este modo, el interés de Benjamin por el surrealismo no sólo fue literario sino también político, y no se puede analizar uno sin el otro. Sobre el primero Eagleton señala que durante su vida publicó sólo dos libros, uno el *"Trauerspielbuch"* y el otro *"Einbahnstrasse"*, el primero tenía la forma convencional de libro, en cambio el segundo era *"…una deconstrucción deliberada del texto unificado tradicional…"* que niega precisamente el gesto universalmente aceptado del libro.[781] Esto en palabras de Buck-Morss es la diferencia entre el 'esotérico escritor de tratados' y el 'ingeniero mecánico'.[782] Es más, puntualiza la autora, la estética de *"Einbahnstrasse"* es modernista

[778] "…Esta *anamnesis*, destinada a resucitar una memoria en la que se albergaría un poderoso germen revolucionario y que fuera, sin embargo, *reprimida* por el régimen de temporalidad e historicidad originado a raíz de la *mitificación* de la razón moderna, guardaría un nexo de afinidad con el radical cuestionamiento de la modernidad propuesto tanto por Hölderlin como por Nietzsche…" [Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', *Anthropos* 225, p. 76.]

[779] "…Tal despertar comenzaba allí donde los surrealistas y artistas de otras vanguardias se detenían con demasiada frecuencia, dado que al rechazar la tradición cultural también cerraban sus ojos a la historia. Benjamin escribió: "Tomamos los sueños 1) como fenómeno histórico 2) como fenómeno colectivo" (L. P., p. 992). Contra Aragón, en el Libro de los Pasajes "se trata de disolver la 'mitología' en el espacio de la historia. Lo que desde luego, sólo puede ocurrir despertando un saber aún no consciente de lo que ha sido [Gewesen]" (N 1, 9, p. 460)…" [S. Buck-Morss, 'El *Libro de los Pasajes* de Benjamin: redimiendo la cultura de masas para la revolución', *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona (ed.), (Bs. As.: 2005), p. 85.]

[780] "…Insatisfecho de permanecer en la esfera aislada de l'art pour l'art, la meta de Bretón era la reconciliación del sueño y la realidad "en un tipo de realidad absoluta, una surrealidad, y su política volitiva abogaba por una transformación de la sociedad de acuerdo con los deseos humanos…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 306.]

[781] "…Esto es verdad: su estilo literario llama la atención por su escasez de conexiones, de manera que las frases no parecen modificarse o elaborarse unas a otras, sino estar yuxtapuestas, aparentemente sin conciencia de la presencia inmediata de la otra, en un tejido de retazos o mosaico hábilmente confeccionado, en el que parece que la lectura pueda introducirse en cualquier punto. Su escritura, con sus vueltas y giros afanosamente ingeniosos, sus enrevesados avances y sus cristalizaciones repentinas, tiene el carácter detalladamente intrincado de una táctica sin el empuje teleológico de una estrategia. Su ocasional economía y sobriedad, tonificantemente libres de todo exceso, contrasta con el eclecticismo aparentemente informe del conjunto; los temas parecen ser recogidos con descuido pero colocados con fanatismo, en una inversión del método del Trauerspiel…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 121.]

[782] Para Buck-Morss en Calle de dirección única "…rechaza «el pretencioso gesto universal del libro» y denuncia la esterilidad de cualquier «actividad literaria (... que) tenga lugar dentro de un marco literario»", y en cambio alaba los «folletos, anuncios, carteles y artículos de periódico» porque sólo el

> "…Estas sustancias materiales, al entrar en fricción con el pensamiento, generan chispas cognoscitivas que iluminan el propio mundo-de-vida del lector. Melancólicas descripciones del decadente orden burgués se yuxtaponen a las más variadas observaciones aforísticas…" [783]

Pero si bien su estilo es antitético, existen afinidades entre ambos, el *"Trauerspielbuch"* intenta redimir teóricamente a la alegoría, mientras que *"Einbhanstrasse"* lo hace prácticamente, en él redime la práctica alegórica, así *"…El modo alegórico le permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración…"*[784] Esa perspectiva fragmentaria y desintegrada de la modernidad, también es herencia del surrealismo (aunque esta perspectiva ya era practicada en el *"Trauerspielbuch"*, como también en escritos tempranos, en aquéllos los fenómenos eran textos históricos y no objetos naturales[785]), así esta 'mirada micrológica' le interesa más a Benjamin, según Zamora, que la totalidad del proceso social tal como proponía Lukács.[786] Y tanto le interesó que después de 1925 se transformó en su herramienta de conocimiento filosófico, en un

> "…medio para que la particularidad misma del objeto liberara una significación que disolvía su apariencia reificada, revelándolo como algo más que mera tautología, más que simplemente idéntico a sí mismo. Al mismo tiempo, el conocimiento liberado permanecía adherido a lo particular en lugar de sacrificar su especificidad material en un nivel de abstracta generalización ahistórica…"[787]

«lenguaje ya dispuesto» de estas formas «se revela capaz de efectividad inmediata»…"[S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 34.]

[783] Así "…la atmósfera de Calle de dirección única tiene toda la luz, el aire y la permeabilidad de la nueva arquitectura de Gropius o Le Corbusier. Ese mundo exterior de gasolineras, metros, ruidos de tráfico, y luces de neón, que amenaza con desbaratar la concentración intelectual, se incorpora al texto…" [ibid.]

[784] Ibid., pp. 35-36.

[785] "…Debe señalarse que el análisis microscópico fue una característica temprana de los escritos de Benjamin, anterior a su conversión al marxismo, en una época influida por las teorías románticas alemanas de la crítica literaria (en especial Novalis y Schlegel) y por la cábala, tradición del misticismo judío, en la cual Benjamin había sido iniciado por Gershom Scholem en la década de 1910. Un esbozo de este método en su forma premarxista fue presentado por Benjamin en Ursprung des deutschen Trauerspiels (1927), aplicado a la crítica literaria…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 187.]

[786] "…Lo que le fascinaba de él es la forma como los surrealistas separan trozos del mundo de los objetos, cosas «que empiezan a desaparecer», y los presentan en sus montajes como ruinas de la modernidad intentando producir un sobresalto, un choque… Sólo una cercanía extraordinaria a las cosas congela el movimiento en que se encuentran inmersas y ofrece una perspectiva inesperada…" [J. A. Zamora, 'Dialéctica mesiánica: tiempo e interrupción en Walter Benjamin', *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 109.]

[787] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 185.

De este modo, dirá Buck-Morss, Benjamin extraía un significado que trascendía a un objeto 'dado' de modo inmediato, pero sin trascender su particularidad.[788]

Ahora bien, como con el surrealismo, el marxismo es otra de las corrientes que se hace presente en el pensamiento benjaminiano, y aunque desde lo histórico y filosófico sea un paso obligado del trabajo intelectual de entre guerras[789], eso no significó una adhesión en todos los casos, como le aconteció a Benjamin que lo aceptó pero con reservas, siempre anteponiendo sus propias perspectivas (aunque sean opuestas al marxismo[790]), como su teoría de la experiencia[791], pero contrariamente a lo que pudieran pensar sus amigos ése diálogo fue fructífero para crear algo nuevo ya que

> "…Al unirse a la teoría de la experiencia, la noción de totalidad se disuelve en los acontecimientos particulares y la rehabilitación del instante pasajero y efímero. Al compartir la visión del proceso histórico con la teología, el sujeto revolucionario vuelve su mirada hacia el pasado. Al mezclar el análisis superestructural con la filología, Benjamin extrae la significación de los acontecimientos…"[792]

Pero no sólo Fernández Martorell, sino en general sus intérpretes como Lilla[793], Sontag[794], Eagleton[795] o Löwy[796] destacan esa perspectiva particular que construye

---

[788] "…La mesa con los restos de la cena no ofrecía testimonio de algún principio general acerca de la naturaleza de la sociedad, sino que podía revelar la naturaleza de esa sociedad particular cuyos miembros habían dejado rastros en el comedor…" [ibid., p. 187.]

[789] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 84.

[790] [ibid.] Missac puntualiza que ni siquiera en su periodo marxista fue muy claro, por ejemplo "…estudiaba y admiraba con toda objetividad —así lo hace notar Scholem— a autores muy alejados de su propia orientación, por ejemplo Max Kommerell. En sentido contrario, está lejos de emitir un juicio absolutamente positivo sobre Fourier y Blanqui cuyas ideas lo impresionaron.." [P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 31.]

[791] "…Benjamin no querrá abandonar su primitiva y experiencial, su antigua y crítica postura, anterior a los primeros contactos con el marxismo. En 1926 cuando Scholem le reprocha su reciente decantación hacia este pensamiento Benjamin escribe: «por algunas razones no pienso "abjurar" de mis convicciones, por algunas razones no enrojezco de mi "antiguo" anarquismo...»…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 84.]

[792] Ibid., pp. 84-85.

[793] "…La unidad esencial de lo teológico y lo político, la «falta de sentido» de las metas políticas, el peso determinante del destino, la necesidad de una decisión radical, ilógica e independiente de su dirección…[M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), p. 95.] […] Pero ahora los presenta coincidentes con el pensamiento marxista, más que con Sorel y Schmitt. […] Benjamin nunca se desembarazó de sus originales preocupaciones teológicas, por ello no estaba llamado a contribuir a la tarea intelectual del marxismo…" [M. Lilla, '3. Walter Benjamin', *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política*, M. Lilla (ed.), (Barcelona: Debate, 2004), p. 99.]

[794] S. Sontag, *Bajo el signo de saturno* (Bs. As.: Debolsillo, 2007), p. 143.

[795] "…El marxismo profundamente idiosincrático de Benjamin muestra las huellas de su nunca descartado idealismo; pero por la misma razón le desliga de la «ortodoxia» marxista para catapultarle a un punto al que en cierto sentido nosotros aún tenemos que llegar. Atrapado entre el brusco pragmatismo de un Brecht y el esoterismo patricio de un Adorno, se encontraba en el fuego cruzado

algo nuevo a partir de los entrecruzamientos teóricos. El mismo Benjamin explica esto a Scholem cuando coloca en el mismo nivel a lo político y a lo religioso, como también el respeto por cada campo disciplinar. Así ambos son formas de observancia que pueden mutarse (mas no mediar), depende del momento se decidirá. Pero esta razonabilidad que se da en el plano teórico, es imposible que se sostenga en el de la acción política, ya que la misma no es lógica y por tanto carecen de sentido sus metas. [797]

Para explicar la incomprensión de su pensamiento Arendt apela a la noción de 'hombre de letras'[798], a través de una noción sui generis para la época, donde en Benjamin se combinaban elementos de la cultura y elementos revolucionarios y rebeldes.[799] Pero a pesar de todas las explicaciones que se puedan dar considero particularmente válida la que ofrece Lenarduzi, que en cierto modo resume las anteriores, Lenarduzi centra su explicación en el modelo de presentación surrealista *"…El modelo estético surrealista también aporta a producir estas combinaciones que podrían ser vistas como "operaciones imposibles" desde una lógica tradicional…"*[800]

De este modo, explicaría aquellas extrañas mezclas en su pensamiento que mantienen las diferencias para ser aplicadas en el momento oportuno, con lo cual no hay un rechazo de sus antiguas convicciones: el surrealismo con 'las fuerzas de la

---

de contradicciones a las que ningún intelectual revolucionario de hoy en día puede escapar; de hecho, el que encarnase estas contradicciones de manera tan exótica constituye en gran parte su significado político…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 177.]

[796] "… intraducible a los modelos establecidos, está al mismo tiempo en el cruce de todas las rutas, en el centro de la compleja red de relaciones que se tejen en el medio judeo-alemán. Las vías que van de Berlín a Jerusalén (Scholem, Buber) o de Berlín a Moscú (Bloch, Lukács) se cruzan en él, y su pensamiento sutil y esotérico pasa a ser el fogón en que se concentran todas las contradicciones políticas y culturales d ela intelligentsia judía de Mitteleuropa: entre teología y materialismo histórico, asimilación y sionismo, romanticismo conservador y revolución nihilista, mesianismo místico y utopía profana…" [D. H. Cabrera, 'Walter Benjamin, el alquimista de la modernidad', *Anthropos*, p. 24.]

[797] M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), p. 95.

[798] "…Nadie estaba preparado a sostenerlo en la única «posición» para la que había nacido, la de homme de lettres, una posición de la que ni los sionistas ni los marxistas eran o pudieron haber sido conscientes..." "…En contraste con los últimos escritores y literatos, los «écrivains et littérateurs» como hasta el mismo Larousse define a los hommes de lettres, estos hombres, como si vivieran en el mundo de la palabra escrita e impresa, estaban rodeados de libros y no se sentían obligados ni tenían deseos de escribir y leer en forma profesional para ganarse la vida. A diferencia de la clase de intelectuales que ofrecen sus servicios ya sea al Estado como expertos, especialistas y funcionarios o a la sociedad por diversión e instrucción, los hommes de lettres siempre lucharon por mantenerse apartados del Estado y de la sociedad. Su existencia material se basaba en un ingreso sin trabajo, y su actitud intelectual, en su rechazo total a ser integrados tanto política como socialmente…" [H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), p. 188.]

[799] ibid., p. 189.

[800] V. Lenarduzzi, 'Dicciones múltiples. Algunos recorridos por el pensamiento de Benjamin', *Anthropos* 225, p. 104.

ebriedad' es importante para el proletariado, lo mismo que la necesidad, para el marxismo, del componente religioso[801], o la conexión entre mesianismo e idealismo. [802] Todo esto para conformar un nuevo pensamiento rebelde y revolucionario que abrigaba desde su juventud.

Ahora bien una vez conformado este nuevo espacio, con el aporte también de los espacios disidentes tanto del surrealismo como del marxismo es momento de mostrar cómo es que Benjamin logra encarnar la nueva figura de intelectual. Había mencionado que para ello era necesario expresar el *'aktuelle Aura'*, como lo hicieron los intelectuales anteriores, más no los de su generación. Así con las herramientas dadas por el 'surrealismo y el marxismo', mediados por su propia perspectiva puede encontrar en lo minúsculo un camino para expresar esa 'aura actual'.

De este modo, cuando se refiere a la imposibilidad de 'cambiar de domicilio', debido a la 'carestía de la vivienda y del transporte'[803], Benjamin da cuenta del entorno hostil en el que habita el hombre, con lo que como le sucede a los grandes autores una 'experiencia individual' es transformada en un 'símbolo de la época'. El cambiar de domicilio es para Benjamin el *"símbolo elemental de la libertad europea, que existió… incluso en la Edad Media…"*[804], pero ya no existe, ya no se puede ser otro. Sin embargo, la mayoría de la gente, de los individuos, no se da cuenta de esto, cree que es libre, que actúa privadamente cuando en realidad responde a los 'instintos de masa'. Así Benjamin puntualiza esta paradoja *"…la gente sólo piensa en su interés egoísta y privado cuando actúa, pero al tiempo su comportamiento está determinado más que nunca por los fuertes instintos de la masa…"*[805] Ahora bien esto es lo peligroso para Benjamin, ya que ese instinto es nulo para enfrentar el

[801] "…Desde esta óptica, el penamiento de Benjamin se afanará por incorporar la religión en el marco de una teoría crítica de la sociedad, buscando una imbricación entre ambas y resolviendo, así, la aparentemente irresoluble contradicción que, desde ciertos presupuestos marxistas, se había establecido que existía entre ellas. Es más, Benjamin sostendrá que el marxismo sin un componente religioso sería estéril, dado que la verdadera fuerza sobre la que descansa el acontecer revolucionario estaría precisamente en este oculto componente… Ahora bien, Benjamin entenderá que la mejor manera de que el *materialismo histórico* hiciese justicia al presente es modificando la dirección de su mirada. En lugar de fijar su empeño en una determinada finalidad histórica futura a alcanzar, debiera, más bien, reorientar su mirada hacia el pasado, reencontrando en éste un *arma de futuro*…" [ibid., p. 74.]

[802] "…El mesianismo de Benjamin es al mismo tiempo la más clara evidencia de su idealismo y una de las fuentes más poderosas de su pensamiento revolucionario. Para la teología judía que le concierne, la revelación de las Escrituras es la voz de Dios, pero no tiene un sentido inmediato: este oscuro texto original debe ser reinterpretado sin cesar por la tradición…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 178.]

[803] W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 39.

[804] Ibid.

[805] Ibid., p. 35.

peligro de la actualidad. Un peligro que ve también en Alemania, la masa hace de la gente un rebaño y a toda persona libre 'rara', así *"…un telón pesado cubre todo el cielo de Alemania, y ya no vemos ni siquiera los perfiles de los más grandes hombres…"*[806] Los hombres son inconscientes a esta "violencia" que ejerce la masa.[807]

Esta situación hace que el calor se está yendo de las cosas, porque el hombre ha perdido la capacidad de captarlo, a diferencia de *"Goethe"* que escuchaba el 'aura de las cosas', ahora los objetos repelen a los hombres, en particular los objetos de uso cotidiano.[808] Es más hasta en la misma conversación ya se ha perdido la libertad de hablar, todo se somete a la intervención del dinero[809], por otro lado las cosas fabricadas han perdido su indiferencia a la riqueza y pobreza.[810] La consecuencia de esto es la 'impotencia (o la decadencia) del intelecto' previsor del peligro. Pero tampoco las soluciones teóricas cumplen su objetivo, sólo intentan salvar el prestigio de la existencia personal, por ello Benjamin está contra las teorías vitalistas y las cosmovisiones.[811]

Así el comportamiento del hombre actual es aún más peligroso que el actuar privado burgués, que inició la 'decadencia de la experiencia cósmica', experiencia que en otrora conocía el hombre antiguo, volviendo a recurrir Benjamin con ello al formato de *"La felicidad del hombre antiguo"*. Así en la época antigua la conexión se daba en la experiencia de la 'embriaguez'[812], experiencia de lo que es 'más cercano y lejano'

[806] Ibid., p. 39.
[807] Ibid., p. 37.
[808] "…Todos los días se ve obligado a hacer un esfuerzo enorme para superar las secretas resistencias (y no sólo patentes) que oponen los objetos. El hombre tiene que compensar con su calor la frialdad de las cosas para no quedarse congelado, y ha de sujetar con gran cuidado las agudas puntas de las cosas para no desangrarse. Que no espere ayuda de sus prójimos…" [ibid., p. 39.]
[809] "…Antes era evidente que las personas que mantenían una conversación se interesaban por su interlocutor, pero eso ha sido hoy sustituido por la pregunta por el precio de sus zapatos o de su paraguas. En toda conversación se va infiltrando, inevitablemente, el tema que plantea las condiciones de vida, el tema del dinero. Pues no se trata de las preocupaciones y sufrimientos de los individuos, en lo que tal vez unos podrían ayudar a los otros, sino de la situación en su conjunto…" [ibid., p. 38.]
[810] "…Cada cosa hoy deja su impronta sobre su propietario, que no tiene ya otra elección que presentarse como un pobre diablo o, al contrario, como un especulador. Pues mientras el lujo verdadero puede ser impregnado por el espíritu y la sociabilidad para así relegarlo en el olvido, los artículos de lujo que hoy aquí se difunden resultan tan groseros que su irradiación espiritual se descompone…" [ibid., p. 40.]
[811] ibid., p. 38.
[812] Dice Moses sobre Al Planetario "…Benjamin asocia la percepción del cielo estrellado a la "entrega a una experiencia cósmica" que caracterizaba, según él, la visión precientífica del mundo; una experiencia esencialmente colectiva, comparable, a escala individual, a la de la embriaguez…" [S. Moses, 'Ideas, nombres, estrellas. Metáforas del origen en Walter Benjamin', *Para Walter Benjamin*,

que comunica al hombre con el cosmos, en comunidad.[813] De este modo, con el surrealismo redescubre el significado de la embriaguez *"…y el intento de vincularla con la 'revolución', como término correlativo de la 'rebelión', constituía para él el descubrimiento decisivo hecho por el surrealismo…"* [814] Esto lo manifestará claramente en *"El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea"* cuando afirma que la experiencia de la 'embriaguez' se rompe con el Renacimiento, en particular cuando el hombre intenta dominar a la naturaleza *"…Las instantáneas de Dirección única diagnostican los efectos de este proceso en todos los dominios de la vida…"*[815] El hombre moderno considera aquella experiencia como *"…superflua e irrelevante, y consentírsela al individuo como un éxtasis en las hermosas noches estrelladas…"*[816] Este era el mismo argumento que utilizaba el 'adulto' para inutilizar al romanticismo de la *'jugendliche Erfahrung'*.

Pero este dominio de la naturaleza no implica una época más sino un cambio decisivo para el hombre, ya que para Benjamin dicho dominio retorna una y otra vez, y su fin último es la guerra.[817] En resumen Benjamin *"…opone una antigüedad embellecida a los tiempos nuevos, épocas de decadencia…",* y tal como lo hizo Schlegel *"…interpreta la Primera guerra mundial como crisis en la cual se anuncia en signos destructores la finalidad verdadera de la historia…"* [818] Para su materialismo dialéctico el mal es la explotación de la naturaleza y la solución es *"la técnica, pero… liberada de la "sed de beneficios de la clase dominante"…"*[819], esta técnica que abarca todo traicionó a la humanidad.[820] De este modo, la poética surrealista que es un modelo de crítica social, en *"Einbhanstrasse"*, muestra ese potencial político de los procedimientos vanguardistas, en especial en el uso

(Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 192.]

[813] W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 87.

[814] A. Lehning, 'Walter Benjamin y i10', *Para Walter Benjamin*, (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 61.

[815] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 116.

[816] W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 87.

[817] "…intentaba desposarse de forma nueva con las fuerzas cósmicas. Masas humanas, gases y fuerzas eléctricas fueron arrojados sobre el mundo; torrentes de altas frecuencias recorrieron raudos el paisaje; nuevos astros se mostraron en el cielo; el espacio aéreo y las profundidades submarinas iban bramando con los propulsores, y por doquier enterraban a las víctimas en la madre tierra…" [ibid., pp. 87-88.]

[818] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 106.

[819] Ibid.

[820] "…transformando su tálamo en un gran mar de sangre… Mas tampoco la técnica es el dominio de la naturaleza, sino dominio de la relación de la naturaleza con lo humano… Y la técnica está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos se establece de forma bien distinta que en los pueblos y que en las familias…" [W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 88.]

disruptivo de la técnica, es decir que en el carácter nihilista de la técnica está la fuerza de su superación[821] (aunque esto último, para Ibarlucía, será revisado en *"El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea"*. [822])

Así, siguiendo las prerrogativas del surrealismo y del simbolismo francés, Benjamin combate la idea del 'arte por el arte', particularmente el ensimismamiento de la literatura en su propio marco, lo cual es signo de su esterilidad, por el contrario propone alternar acción y escritura, con ello reivindica nuevas formas de expresión (las octavillas, los folletos, los artículos en revistas, los carteles) [823], formas que son empleadas por el mismo Benjamin, pero también formas que se imponen en el mundo contemporáneo que arrastra la escritura a la calle por anuncios y es sometida al caos económico. La escritura tumbada, horizontal, deja de tener el lugar privilegiado (el libro es su ícono) ahora la escritura se pone nuevamente de pie.[824] Pero esto no quita que en esta 'escritura vertical' de anuncios, periódicos, etc. haya más cantidad que calidad, sin embargo Benjamin tiene la esperanza de que con el tiempo, con la introducción de los poetas en este tipo de escritura se imponga cada vez más la calidad (alejándose del sistema científico y económico).[825]

Sin duda que detrás de estas reflexiones se encuentra, dentro del marco ofrecido por el surrealismo, su 'técnica de montaje' que transformaba (a través de collage de extremos remotos y antitéticos) los objetos cotidianos, por su presentación, en arte.[826] Así

[821] "…En efecto, cuando Dirección única describe la técnica, en un estilo luckacsiano, como resultante de una subjetividad crecientemente alienada en el mundo de objetos, se enfrenta al problema de cómo en tales condiciones pueden recuperarse las "energías cósmicas" perdidas. En un lenguaje apocalíptico, Benjamín responde afirmando que la praxis revolucionaria debe asociarse a los poderes de la técnica, cuyo nihilismo contiene en sí las fuerzas de su superación. La técnica está organizando para el hombre "una physis en la que el contacto con el cosmos adoptará una forma nueva y diferente" de la que se daba en la antigüedad. La planetarización de la técnica, al deshacer la distinción sujeto-objeto, permitiría revertir la relación de dominio sobre la naturaleza, propia de la época capitalista, en lo que es en su esencia: "Dominio de la relación entre naturaleza y humanidad"…" [R. Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (Bs. As.: 1998), pp. 102-103.]

[822] "…Frente a estas conclusiones, los desarrollos de "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea" implican un cambio de rumbo. Las energías revolucionarias no proceden de la interacción dialéctica de las fuerzas del proletariado y de la técnica, sino de la perspectiva que en el imaginario colectivo, considerado en toda su concreción material, abre la iluminación profana…" [ibid., p. 103.]

[823] W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 25.

[824] ibid., p. 43.

[825] "…En esa nueva escritura gráfica podrán ir trabajando los poetas (ahora comprendidos ante todo, al igual que en los tiempos más remotos, en tanto expertos en el escribir) sólo cuando conquisten los territorios en que se da la construcción de esa misma escritura (y sin llamar mucho la atención): a saber, los territorios del diagrama estadístico y técnico…" [ibid., pp. 43-44.]

[826] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 307.

> "…Prototipos de las "imágenes dialécticas" de Benjamin, las obras de arte surrealista iluminaban la verdad inintencional a través de la yuxtaposición de "dos realidades distantes" de la cual surgía "una luz particular... la luz de la imagen", como escribió Bretón en el primer Manifiesto surrealista… Este era el método del montaje, técnica desarrollada en el nuevo medio del cine, utilizando planos únicos más que escenas como unidad básica de construcción…"[827]

A partir de este método Benjamin intenta huir de toda interpretación manifiesta y hacer surgir significados.[828] El surrealismo logró captar las 'energías nihilistas de la época' que producía ruinas o fragmentos, pero en vez de ocultarlas las hacen saltar a un primer plano.[829] Al trasladarse al terreno del arte y en particular de la literatura, el surrealismo cuestiona el gesto universal del libro, resaltando aquello que está antes, las ruinas que se encuentran en su origen.[830]

De esta forma, reafirmando el carácter revolucionario dado en la escritura, Benjamin reivindica lo 'fragmentario' que conecta el valor de la escritura con la 'experiencia de vida'[831], porque la fragmentación no es exclusiva de la labor artística. Además en lo particular del fragmento habita la verdad [832], en lo singular, en lo concreto, en la

[827] "…El montaje fílmico permitía la rápida sucesión de imágenes aparentemente desconectadas, y su lógica interna era radicalmente diferente de la lógica conceptual, lineal, de los medios impresos tradicionales. Benjamin encontró en el principio del montaje el medio adecuado para su estudio del París del siglo XIX. La experiencia urbana se componía de shocks, de fragmentos de collage que bombardeaban los sentidos: "ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el verdadero rostro de una ciudad". El modo en que los objetos materiales transitorios, los más pequeños y aparentemente insignificantes fragmentos de la existencia humana, aparecían en su Passagenarbeit -las chimeneas, la moda en las vestimentas, las tortugas llevadas a pasear por los pasajes comerciales-, se asimilaba "al súbito flash de elementos obsoletos del siglo XIX en el surrealismo"…" [ibid., pp. 306-307.]

[828] T. Adorno, 'Caracterización de Walter Benjamin (1950)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 24.

[829] "...El genio del surrealismo estuvo en generalizar con franqueza entusiasta el culto barroco a las ruinas… Un mundo cuyo pasado se ha vuelto caduco (por definición), y cuyo presente produce antigüedades instantáneas, invita a los custodios, a los descifradores, a los coleccionistas…" [S. Sontag, 'Bajo el signo de saturno', *Bajo el signo de saturno*, Debolsillo (ed.), (Bs. As.: 2007), p. 129.]

[830] "…En Benjamin, el fragmento no es el resultado de la eclosión de la obra, de la devastación de esa totalidad mítica que ha aureolado con sus aires apocalípticos el discurso de autodenominados "posmodernos", sino *aquello que está antes* del libro, lo diverso al orgánico y "pretencioso gesto universal del libro". Las ruinas (las ruinas de relato) están en el origen. Cuán relevante es el orden de los factores en el binomio fragmento/totalidad, queda de manifiesto en el hecho de que, dependiendo del orden, la respuesta puede ser un réquiem o un himno…" [P. Carrera Álvarez, 'Walter Benjamin, ¿recuerdan?', *Anthropos* 225, pp. 163-164.]

[831] "…Sólo el autor débil, distraído, se encuentra feliz cuando termina y siente que ya puede regresar a su vida. Para el genio, cualquier tipo de cesura, los golpes del destino y el sueño apacible forman parte integrante del esfuerzo de su propio taller, y uno cuyo perímetro lo traza en el fragmento. Pues «el genio es esfuerzo»…" [W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 28.]

[832] "…Benjamin ha logrado plasmar esta imagen de lo particular, de lo fragmentario, como habitat de la verdad: "Cómo ha transcurrido una velada con invitados es algo que, quien se quede hasta el final, podrá apreciar de una ojeada por la posición de los platos y las tazas, de las copas y las fuentes". De esta manera, Benjamin modifica la lectura del pasado al preocuparse centralmente por la

diferencia, es redimido aquello excluido de la totalidad.[833] Así Benjamin tenía pasión por lo pequeño, por lo diminuto, por el conocimiento que este elemento podía brindarle,

> "…el tamaño de un objeto tenia una relación inversamente proporcional a su importancia. Y esta pasión, lejos de ser un vicio, derivaba directamente de la única visión del mundo que siempre tuvo una influencia decisiva sobre él, la convicción de Goethe sobre la real existencia de un Urphanomen, un fenómeno arquetípico, una cosa concreta que se podía descubrir en el mundo de las apariencias donde la «significación» (Bedeutung, la palabra más propiamente goethiana, que es recurrente en las obras de Benjamin) y la apariencia, palabra y cosa, idea y experiencia, coincidirían…"[834]

Por ello dirá Sontag que es importante la miniaturización, porque la miniatura se puede transportar, coleccionar, ocultar[835], pero también puede transformar algo inútil en útil *"…Pues lo que queda grotescamente reducido es, en cierto sentido, liberado de su significado …"*[836] Este carácter fragmentario también se pone de manifiesto en la importancia que le da Benjamin a la 'cita' que ya preanuncia su 'método de

---

auscultación de aquellas figuras o de aquellos fragmentos que a la manera de la "azarosa objetividad" de los surrealistas le permiten construir el fondo de la escena, volver a situar a los actores, convocar con un nuevo registro a la historia…" [R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), 123.]

[833] "…La verdad… se nos mostraría precisamente en lo que se sale del todo, en lo fragmentario, en lo concreto, en lo singular, o, como hoy en día diríamos, en la diferencia… La finalidad última subyacente en su pensamiento será la redención precisamente de aquello excluido de la totalidad… Las micrologías de Benjamin, en su afán de atención a lo más próximo, aventurándonos en una metafísica de la cotidianidad, implican, de esta manera, un decidido intento de disolución de la dialéctica…" [Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', *Anthropos* 225, p. 82.]

[834] "…Cuanto más pequeño el objeto, más parecía poder contener la forma más concentrada de todo lo demás; de ahí su deleite en esos dos granos de trigo que contenían todo el Shema Israel, la esencia misma del judaismo. La mínima esencia que aparecía en una entidad diminuta, a partir de la cual, en ambos casos, se origina todo y que, sin embargo, en importancia no puede compararse con su origen. En otras palabras, aquello que fascinó profundamente a Benjamin desde un principio nunca fue una idea, sino siempre un fenómeno. «Lo que parece paradójico en todas las cosas, y que con justicia se llama hermoso, es el hecho de que lo parezcan» (Schriften I, 349), y esta paradoja -o, más sencillamente, la maravilla de la apariencia- siempre estuvo en el centro de sus preocupaciones.)…" "…También debería ser evidente que este pensamiento no apuntaba y tampoco podía llegar a afirmaciones definitivas, de validez general, sino que estas fueron reemplazadas, tal como lo señala en forma crítica Adorno, «por afirmaciones metafóricas» (Briefe, II, 785). En su interés por los hechos concretos y directamente demostrables, por acontecimientos singulares y ocurrencias cuya «significación» es manifiesta, Benjamin no se interesaba mucho en las teorías o «ideas» que no adoptaban de inmediato la forma externa más precisa imaginable. Para este modo de pensar complejo aunque muy realista la relación marxista entre superestructura e infraestructura se convirtió, en sentido preciso, en una relación metafórica…" [H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), p. 173.]

[835] "…Miniaturizar es hacer portátil: la forma ideal de poseer cosas para un caminante o un refugiado. Benjamin, desde luego, era al mismo tiempo un caminante en camino y un coleccionista, abrumado por cosas; es decir, pasiones. Miniaturizar es ocultar. Benjamin era atraído tanto por lo extremadamente pequeño como por todo lo que había que descifrar: emblemas, anagramas, escritos…" [S. Sontag, 'Bajo el signo de saturno', *Bajo el signo de saturno*, Debolsillo (ed.), (Bs. As.: 2007), p. 133.]

[836] Ibid.

interrupción', sobre ella dice *"…En mi trabajo las citas son salteadores de caminos que irrumpen armados para arrebatar la convicción que alberga el ocioso paseante…"* [837] De este modo para Adorno las citas son coronación de su antisubjetivismo.[838] Además el saber citar tiene relación también con el saber copiar y con el saber que da el copiar, por ello ante la elección entre el lector y el copista, Benjamin se inclina por el segundo.[839]

Por lo tanto la escritura, la prosa, tiene todo un trabajo digno del músico, del arquitecto y del tejedor, más bien el escritor es una mezcla de todo esto.[840] Aquí aparece otro elemento fundamental del pensamiento benjaminiano, el 'saber tejer'. Un modelo de lo 'fragmentario' y del 'tejer' lo da la 'filatelia' [841], ahora bien para valorar los fragmentos, las citas, lo concreto es necesario tener algo de coleccionista que es *"…aquel que entabla una relación original y única con el objeto, presentándosele este desde su verdadera dimensión y ya no como mero valor de uso o de cambio…"* [842] Así lo que enseña la labor de colección es que el coleccionista no impone ninguna visión sino que es guiado por aquello que colecciona, por los fragmentos, por lo concreto, por las citas, manteniendo la tensión con el acto de seleccionar. [843]

---

[837] W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 78.

[838] "…Como coronación de su antisubjetivismo, la obra principal solamente debía consistir en citas. Sólo raramente se encuentran anotadas interpretaciones que no hubieran surgido ya en Baudelaire y en las tesis sobre Filosofía de la Historia, y no hay ningún canon que diga cómo se podría realizar la osada empresa de una Filosofía depurada de argumento, ni siquiera cómo se podrían alinear las citas de manera en alguna medida razonable. La Filosofía fragmentaria se quedó en fragmento, víctima quizá de un método del que no se puede decidir si se puede mantener siquiera en el medio del pensamiento…" [T. Adorno, 'Caracterización de Walter Benjamin (1950)', *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 24.]

[839] "…Pues así manda el texto que se encuentra copiado sobre el alma de quien se ocupa de él, mientras el mero lector no llega nunca a conocer las nuevas vistas de interiores que le describe el texto, al igual que esa carretera por la densa e interna selva virgen: el lector obedece al movimiento interno de su yo en el espacio libre de los sueños, mientras que el copista lo dirige…" [W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 30.]

[840] Ibid., p. 42.

[841] "…Los sellos están llenos de pequeñas cifras, de letras diminutas, y de ojuelos y hojuelas. Son tejidos celulares gráficos. Todo esto se encuentra entremezclado y es capaz, como los animales inferiores, de seguir viviendo troceado. Por eso, al reunir trozos de sellos surgen imágenes muy interesantes…" [ibid., p. 75.]

[842] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 120.

[843] "…El coleccionista posee la capacidad de leer en cada objeto toda su historia pasada, es por eso que puede ser considerado, como lo hace Benjamín, el gran "fisonomista del mundo de las cosas"… Pero apropiarse nunca es en Benjamin someter el objeto a la violencia reductiva de un discurso de verdad, que desde fuera del mundo de las cosas intenta imprimirle a estas su lógica y su cuadriculación… Su indagación crítica se dirige sin mediaciones colonizadoras hacia el mundo material, deja que sus diferentes fragmentos expresen su verdad y hasta se deja conducir por éstos… (…) mientras que la ciencia, según el modelo representacional y formalista, sólo selecciona sin

Pero no sólo la revolución en la escritura podía aportar una luz a 'el tiempo de peligro' sino también viejas y nuevas imágenes como la de la 'experiencia infantil', la 'fantasía', el 'recuerdo', el 'instante', la 'armonía con las tradiciones', etc. Imágenes que en la hora del peligro permiten un acto revolucionario en el presente de la emergencia. Así en *"Calle de dirección única"* vuelve a acentuar la actitud infantil ante los libros infantiles expresada en *"Damos un vistazo al libro infantil"* y *"Colección de Poemas de niños de Fráncfort"*, con lo cual en su lectura el niño experimenta las aventuras expresadas en el libro.[844] Pero no sólo tiene el niño esa experiencia con los libros sino también con las cosas, con el mundo, ellos conforman su propio universo a partir de la "destrucción" del mundo adulto[845], es más los desechos del mundo adulto sirven para crear su universo, de esta manera el niño se encuentran con desechos reunidos de diverso modo.*[846]*

El niño también tiene conocimientos, conocimientos profundos, sabiduría, que le da su experiencia como el conocimiento del 'eterno retorno de las cosas' [847] o la importancia de la colección.[848] Sin lugar a dudas que en estos conocimientos la

atender a las demandas del mundo material, ejerciendo sobre éste una presión conceptualizadora. El coleccionista, por el contrario, deja que el propio objeto lo guíe en su búsqueda de la verdad. El buen coleccionista, al igual que el buen comentarista, es el que sabe seleccionar aquellos objetos que lo guiarán en su viaje exegético. Entre la subjetividad deseante del coleccionista y la especificidad del objeto hay un momento, sumamente fugaz y difícilmente apreciable, en el cual ambos dejan algo de sí para que el otro continúe viviendo su verdadera vida…" [ibid., p. 121.]

[844] "…Respira el mismo aire que los acontecimientos, y percibe el aliento de todos los distintos personajes. Se encuentra más mezclado con los personajes que el adulto. Le afectan mucho los acontecimientos y el intercambio de palabras; y finalmente, cuando se levanta, está todo cubierto por la nieve de lo que ahí ha ido leyendo…"[W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 53.]

[845] Dice Eagleton "…Al reconstruir lúdicamente el trabajo de los adultos, más que imitarlo, el niño pone en escena la relación de la crítica con su objeto, que de forma similar es de sustitución mimética, más que de pura imitación…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 94.]

[846] "…Pues los niños no imitan las obras de los adultos, sino que reúnen materiales de tipo muy diverso para jugar con ellos, relacionándolos de una manera nueva. Los niños forman de este modo su propio mundo de cosas, un pequeño mundo en el mundo grande…" [W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 33.]

[847] "…Desde hace mucho tiempo, el eterno retorno de las cosas es bien conocido por los niños, y la vida es un viejo arrebato, una borrachera de poder, con la tonante orquesta puesta en medio, como tesoro perteneciente a la corona. Si toca algo más lento, el espacio ya empieza a tartamudear, al igual que los árboles empiezan a recuperar el sentido. El tiovivo se convierte nuevamente en un suelo inseguro. Y la madre reaparece, convertida en el poste en el que el niño amarra firmemente sus miradas mientras que toma puerto…" [ibid., pp. 54-55.]

[848] "…Cada piedra que encuentra, cada flor que recoge, cada mariposa que atrapa es el comienzo de una colección, y ello a pesar de que todas sus propiedades forman para él una sola. Esa pasión nos muestra en él su rostro, esa mirada india tan severa que en anticuarios, investigadores y bibliómanos ya sólo arde sin lustre. En cuanto empieza a vivir, el niño se convierte en un gran cazador… Vive así como en sueños; no conoce nada permanente, porque todo le pasa, le sucede. Y sus años de nómada son horas dentro del bosque de los sueños. Desde ahí va arrastrando su botín a su casa, a limpiarlo, asegurarlo y desencantarlo…" [ibid., p. 55.]

fantasía en el niño cobra un lugar relevante ya que es capaz de realizar 'interpolaciones en lo pequeño infinitamente', es decir que *"…la fantasía toma cada imagen como si fuera aquella que contiene un cerrado abanico que sólo al desplegarse toma aliento…"*[849] De este modo el niño llega a ser el modelo del 'historiador materialista' ya que *"…el niño que, en su protesta contra la escuela y en su liberación lúdica fuera del mundo mágico del apartamento amueblado, experimenta la sublevación del político..."*[850] Con ello el niño es un ejemplo de fuerza revolucionaria, por un lado se siente atraído por los residuos de los adultos, juega y los transforma, pero por otro lado esto lo lleva a pensar a Benjamin que la niñez puede dar conocimientos insospechados para el adulto.[851] Por ello se acerca a la niñez y la toma muy en serio.

Para Buck-Morss lo que Benjamin encontraba en la conciencia infantil era la conexión 'sin rupturas' entre percepción y acción (conexión distintiva de la conciencia revolucionaria entre los adultos). Esta conexión no es causal sino mimética[852], así explica que

> "…La cognición infantil era una potencia revolucionaria porque era táctil, y por eso estaba vinculada a la acción, y porque, en vez de aceptar el significado dado de las cosas, los niños aprendían a conocer los objetos asiéndolos y usándolos de un modo que transformaba su significado…"[853]

Por otro lado la 'experiencia infantil' como la 'tradición' tiene que ver con tomar la 'distancia correcta', distancia del mundo del adulto, distancia del dominio de lo exterior. Pero esa distancia no significa una renuncia, un nuevo tipo de ascetismo, por el contrario esa distancia es 'dialéctica'. El niño que destruye vuelve a construir, pero con los deshechos del mundo destruido. Por ello Benjamin insiste en la convivencia entre 'lo lejano y lo cercano'[854], ni muy cerca ni muy lejos, sólo la

[849] Ibid., p. 57.
[850] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 108-109.
[851] "…Los niños, escribió Benjamin, están menos intrigados por el mundo preformado que los adultos han creado que por sus residuos. Se sienten atraídos por objetos que carecen de valor o propósito evidente… La aproximación de Benjamin a los fenómenos descartados o descuidados por el siglo XIX no era muy distinta…" [S. Buck-Morss, 'Walter Benjamin, escritor revolucionario', *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, (Bs. As.: Interzona 2005), p. 60.]
[852] "…Benjamin estaba interesado en la espontaneidad creativa de la respuesta, que la socialización burguesa destruía… Para Benjamin, en cambio, la naturaleza primaria de las acciones motrices era razón suficiente para prestarles atención. Constituían evidencia de la "facultad mimética", un lenguaje de gestos que Benjamin consideraba más básico para el conocimiento que el lenguaje conceptual…" [ibid., p. 62.]
[853] Ibid., p. 63.
[854] Contra la imagen habitual, lo incomparable es la mezcla lejano y cercano "…Lo que hace irrecuperable e incomparable la primera vista de un pueblo o de una ciudad en el paisaje es que ahí

'distancia correcta' opuesta a lo 'habitual'. La distancia correcta también se da con su propuesta de 'contemplar el pasado en el presente' que es unir tradición y actualidad, en definitiva no puede existir pasado sin presente ni presente sin pasado, obviamente, pero el pasado es una capa que cubre el presente en su necesidad, así *"…Tan sólo quien pudiera contemplar su pasado cual directo producto de la coacción y la necesidad acertará a sacarle mi gran partido en cualquier presente…"*[855] Por eso la 'mirada a lo extraordinario' de Benjamin, no es un quedarse en lo extraordinario como tampoco es quedarse en lo habitual, el mirar extraordinario sólo puede realizarse desde la orilla de lo ordinario, su efecto es producir la conciencia de dicha orilla, la consciencia de lo extraordinario en lo ordinario y sentir que lo habitual no es tan habitual. Lo mismo sucede con el 'sueño', sólo es visible desde un recuerdo superior, desde más allá, desde el día luminoso.[856] Tanta es la importancia del sueño que en la misma obra "*Einbhanstrasse"* hay sueños, y reflexiones sobre sueños, ellos aportarían conocimiento así *"…El sueño se convierte en un medio de experiencia no reglamentada y como fuente de conocimiento frente a la superficie encostrada del pensamiento…"*[857] En este sentido los sueños son importantes en cuanto a lo que puedan aportar al mundo de la vigilia (presagios, presentimientos, señales), dirá Ibarlucía que *"…En la concepción de Benjamín, los sueños no son claves de conflictos psíquicos individuales, sino el médium en el que se expresa la relación del sujeto moderno con el mundo de objetos…"*[858]

Pero los sueños, como todas las técnicas surrealistas, estaban volcadas a una verdadera revolución tanto en la escritura como en la política, por ello había mencionado el interés de Benjamin por los aspectos literarios y políticos del surrealismo. En este sentido la producción surrealista se expresaba contra la

---

lo lejano se une estrechamente a lo cercano. La costumbre aún no ha hecho su trabajo. En cuanto empezamos a orientarnos, el paisaje ya desaparece, cual la fachada cuando entramos a una casa. Aún no nos lo ha impuesto la observación constante, habitual. Pero cuando empezamos a conocer el lugar, no podemos ya recuperar esa imagen primera…" [W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 59-60.]

[855] "…En el mejor de los casos lo que uno ha vivido es comparable a una hermosa estatua que, al ser transportada, ha ido perdiendo uno a uno sus miembros, y que ahora es tan sólo el valioso bloque en el que tienes que esculpir tu futuro como imagen…" [ibid., pp. 57-58.]

[856] "…Pero este «más allá» del sueño sólo lo podemos alcanzar mediante una limpieza que resulta análoga al aseo, siendo completamente diferente. Dicha limpieza pasa por el estómago. Pues el que está en ayunas aún habla del sueño como si todavía estuviera dormida…"[ibid., p. 26.]

[857] T. Adorno, '*Dirección única* de Benjamin (1955)', *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra (ed.), (Madrid: Abada, 2001), pp. 29-30.

[858] R. Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (Bs. As.: Manantial, 1998), p. 79.

'autonomía del arte', el 'hedonismo estético' o el 'goce desinteresado'. Como consecuencia opone a la 'estetización de la política' y 'poética política' (capitalista) la 'politización del arte' y 'política poética' (surrealista). Así dirá Ibarlucía

> "…Si la política se presenta como fenómeno estético, cultura de la diversión y espectáculo de masas, los surrealistas buscan su razón de ser a través de una dialéctica del arte contra el arte…"[859] Por ello "…Para Benjamin, la politización del arte no consiste en la transmisión de contenidos revolucionarios a través de los canales de la cultura burguesa, sino en la creación de las formas mismas de una cultura radicalmente nueva…"[860]

De este modo, Benjamin vuelve a revalorizar el valor de lo otro. Ahora bien eso otro, eso extraordinario, en esta dialéctica no sigue una sucesión temporal sino que se da en el 'instante', por ello reafirma Benjamin que hay que aprovechar el instante, en él se da lo extraordinario y lo ordinario, en el instante se dan presagios, intuiciones, señales, sus fuerzas se dan en ese momento, por ello hay que aprovecharlas antes de que se evaporen en el mismo instante. Nuestra vida está llena de estas profecías, sólo que no sabemos observarlas y tomar de ellas su fuerza para el presente *"…Si no lo hacemos, se descifrará la profecía (pero lo hará sólo en este caso). Si la leemos, ya es demasiado tarde…"*[861] Sólo el 'recuerdo' es lo único que nos queda para dicho reconocimiento, en el recuerdo pervive aquella luz de lo extraordinario que convive con nosotros *"…Al igual que los rayos ultravioletas, el recuerdo le muestra a cada uno en el texto del libro de la vida la escritura invisible que, a la manera de una profecía, glosaba dicho texto…"*[862] Por ello es importante adueñarse del instante, en el presente, en él hay que aprovechar la ocasión, el despertar.[863]

---

[859] Ibid., p. 83.
[860] Ibid., p. 90.
[861] De ahí que, al declararse de improviso un incendio o la noticia inesperada de una muerte, en el primer momento de terror, que es un momento de enmudecimiento, nos invada un oscuro sentimiento de culpa, ese reproche amorfo que nos dice: en el fondo, dí, ¿no lo sabías? La última vez que hablaste del difunto, ¿no sonaba su nombre diferente en tu boca? ¿En mitad de las llamas no te hace señas el ayer, cuya lengua ahora entiendes? Si has perdido un objeto que apreciabas, ¿no había unas horas o unos días antes, a su alrededor, un halo de tristeza o incluso de escarnio que te iba avisando? [W. Benjamin, 'Calle de dirección única', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 82.]
[862] Ibid.
[863] "…La Antigüedad conocía todavía la praxis verdadera, y así Escipión, que tropezó al entrar en Cartago, proclamó desde el suelo, con los brazos abiertos, la fórmula que contenía la victoria: Teneo te, térra africana! [«¡Tierra africana, te tengo!»]. Lo que pudo haber sido como un signo de pánico, imagen de la desdicha más completa, Escipión lo enlazó corporalmente con lo que era el instante, con lo cual él mismo se convierte en el factótum de su propio cuerpo. Aquí han obtenido sus mayores triunfos desde antiguo los ejercicios ascéticos del ayuno, de la castidad y de la vigilia. El día es así, cada mañana, esa camisa limpia que podemos ponernos; y ese tejido incomparablemente delicado e incomparablemente denso de la limpia y aseada profecía nos sienta como un guante. La dicha de las veinticuatro horas siguientes depende de que sepamos aprovechar la ocasión, al despertar…" [ibid., pp. 82-83.]

Por último quiero rescatar la importancia de lo otro, lo extraordinario en el relámpago del instante, por intermedio de un ejemplo de la interacción entre el público y el artista; pero también destacar la relevancia de este ejemplo como antecedente a las reflexiones que posteriormente hará Benjamin con el "teatro épico" de Brecht. En este ejemplo menciona que tanto en Shakespeare como en Calderón la última escena consiste en una huida de reyes, príncipes, etc. pero *"…Sucede que el instante en que los ven los espectadores los obliga de pronto a detenerse, y la escena contiene la huida a que aspiran de inmediato dichos personajes…"*[864] Es decir que lo otro, la mirada del espectador, hace que los personajes reflexionen sobre la huida; pero lo más importante es la reflexión que hace el espectador *"…Pero la lectura de esta fórmula se encuentra sin duda influenciada por la expectativa de un lugar, la de una luz o la de un escenario en el cual nuestra huida por la vida quede a salvo de extraños que distanciadamente nos observen…"*[865] Hay un instante en el que el teatro y sus acciones que son lo otro de los espectadores y sus acciones, permite esa propia reflexión de quién observa, y la importancia de la observación.

Todas esas imágenes alegóricas expresan los síntomas de ese estado final, al respecto dice Benjamin

> "…Desde la descripción de la decadencia de las formas, de las relaciones sociales en la sociedad burguesa, decadencia que se manifiesta en el paroxismo de la inflación, pasando por la crítica de la economía monetaria con ese recuerdo irónico de la experiencia que tienen los marineros al encontrar el conjunto del mundo dominado por la mercancía, hasta la definición del «verdadero político», una y otra vez se presentan en este panorama de la década de 1920 construido en una «dirección única» inclusiones (en el sentido mineralógico del término) de una crítica política directa…"[866]

De este modo, la tradición no está oculta ni es lo otro de la historia, sino que es una serie de crisis dentro de la historia, ambas historia y tradición forman una unidad dialéctica[867], lo mismo y lo otro, necesarios para el cambio.

---

[864] Ibid., p. 84.
[865] Ibid.
[866] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 105.
[867] "…no está oculta dentro de la «historia» como la esencia dentro del fenómeno. No es una historia alternativa que transcurre silenciosamente como un fantasma por debajo de la historia de los explotadores. Si lo fuera, no sería más que otra homogeneidad, que simplemente niega o invierte la primera, como sugiere cierta historiografía corporativista de la clase obrera. La tradición no es otra cosa que una serie de espasmos o crisis dentro de la historia de clases misma, un determinado conjunto de articulaciones de esa historia, no las letras dispersas de una palabra invisible. La historia y la tradición forman una unidad dialéctica: «no existe un documento cultural que no sea al mismo

3. Desde las nuevas experiencias: lo otro actual y hacia la reafirmación y apertura intelectual

Como intenté demostrar su filosofía, construida sobre la marginalidad, apuntaba a una toma de conciencia que implicaba paradójicamente destruir su presente, su 'mismidad' pero desde 'lo otro'. Ahora bien eso 'otro' buscado teóricamente, Benjamin también lo experimenta en la práctica cuando por circunstancias personales se traslada a Rusia, apreciando 'lo otro' de la sociedad occidental. Es decir que, si anteriormente el lugar de 'lo otro' se encuentra graficado por autores pasados, por el surrealismo, etc. y descubierto en la experiencia de su infancia, de la memoria, etc. (con lo cual Benjamin utiliza lo 'lejano' para exponer el aura de su actualidad), ahora eso 'otro' estará en su presente, primero en la 'experiencia comunista' que constituye *'lo otro de occidente'*, para luego, al no cumplir con sus expectativas de eso 'otro', volver hacia occidente en *'lo otro en occidente'*; ambos casos pueden interpretarse como la búsqueda de 'lo otro' de la actualidad, pero ahora desde lo 'cercano' a ésta.

Benjamin viaja a Moscú entre el 6 de diciembre de 1926 y el 1 de febrero de 1927 motivado por duros golpes en lo personal, como la muerte de su padre y el casamiento de Jula. Ese viaje fue subsidiado por el estado soviético y allí llegó con dos objetivos: comprometerse con Asja Lacis[868] y con el Partido Comunista, pero ambas intenciones se frustraron.[869] En Rusia también fue un *outsider*, un extranjero de la ciudad y de la misma intelectualidad. En principio él no podía 'entregar' su libertad intelectual tal como lo consigna en "*"La situación del arte cinematográfico en Rusia"* y *"El agrupamiento político de los escritores rusos"* (ambos publicado en marzo de 1927), porque el 'escritor ruso' tiene un control político más estricto (control de la prensa, del público y del Partido)[870], por ello pertenecer a cualquier

tiempo una constatación de la barbarie»…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 83.]

[868] "…En aquel momento, Asja pasaba con su compañero Bernhard Reich, crítico y director teatral, una temporada en un sanatorio de Moscú para recobrarse de las consecuencias de una depresión nerviosa… Todos sus proyectos, profesionales y privados, dependían del apoyo que quisiera prestarles Reich, situación que condujo a tensiones duraderas y a querellas entre los tres interesados…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 113.]

[869] "…Moscú estaba muy lejos de ser una utopía, él no hablaba ruso y Lacis tenía otros amantes…" [M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), p. 97.]

[870] "…Así, para los libros que se publican, la censura oficial propiamente dicha (que, como se sabe, es preventiva) es tan sólo un preludio del debate político que escenifican la mayor parte de sus reseñas. En estas circunstancias, para el escritor ruso, tomar partido es cuestión vital…" [W. Benjamin, 'El agrupamiento político de los escritores rusos.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada,

grupo intelectual significaba poner por encima los valores políticos antes que los estéticos.[871]

Así para Benjamin ingresar al Partido implicaba renunciar a su modo de concebir la libertad intelectual[872], por ello *"…Tras su estancia en Moscú Benjamin prefirió seguir en su aislamiento y se decidió a continuar ocupando «una posición de izquierda al margen del Partido»…"*[873], esto resulta lógico para Buck-Morss por los contactos que tuvo en Moscú, los cuales formaban parte de la oposición cultural de izquierda. Ellos le transmitieron que *"…se sentían atrapados en una encrucijada, ya que el compromiso con el Partido de la Revolución exigía reprimir cada vez más lo que ellos consideraban el trabajo revolucionario de la intelligentzia…"*[874] Así ante esta disyuntiva (poder sin libertad o libertad sin poder) él prefería seguir siendo un '*outsider* de izquierda', aunque esta posición implicaba poner en riesgo su trabajo y la consecuente consolidación económica.[875]

En cuanto a su pensamiento sobre Moscú, lo 'otro de occidente', en general dos son los objetos de estudio que lo ocuparán, ambos forman parte del diagnóstico del estado de la revolución. Uno se dirige hacia lo cultural (inteligencia, artistas y función de las manifestaciones artísticas) y otro será la misma ciudad de Moscú (sus características, espacios, vida); en ellos advierto cómo Benjamin aplica las intuiciones mostradas en *"Einbhannstrasse"* profundizando aún más la 'politización del arte' y las 'imágenes' que, en este caso, devuelve la ciudad. Ambos casos demuestran que la revolución aún no ha terminado, pero no sólo eso, el suceso ruso le sirve como medio para pensar comparativamente lo que sucede en occidente. En este sentido digo que prácticamente Benjamin experimenta 'lo otro de occidente', pero para regresar con su reflexión a occidente; con lo cual expone el 'aura de la

2009), p. 359.]

[871] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 116-117.

[872] "…«sigo considerando mi ingreso en el Partido. Ventajas decisivas: una posición segura, la virtualidad de un mandato. La garantía de un contacto organizado con gente. Argumentos en contra: ser comunista en un Estado bajo el dominio del proletariado supone renunciar completamente a la independencia personal»…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 84.]

[873] Ibid., p. 86.

[874] "…Las alternativas eran: poder sin libertad o libertad sin poder. La capacidad de los intelectuales de contribuir a la creación de una verdadera cultura socialista exigía poder y libertad y éstos no se daban juntos en ninguna parte…" [S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 48.]

[875] "…Aunque reconocía que no ingresar al Partido podía ser un error, Benjamin todavía se sentía más cerca de una posición independiente «como outsider de izquierda» (contestatario); dudaba si tal posición podría consolidarse económicamente, «y si podría continuar asegurándome la posibilidad de producir en lo que hasta ahora ha sido mi ámbito de trabajo»…" [ibid.]

actualidad' pero desde lo cercano, manteniendo con esto su posición de intelectual crítica.

En cuanto a lo 'cultural', como señalé, sus reflexiones son consecuencia del intercambio con los intelectuales opositores (política o artísticamente)[876], como ellos ve que la revolución está siendo reemplazada por una dictadura que da lugar a nuevas desigualdades, basadas en el desarrollo de nacientes tecnologías que enfrentan al capitalismo y el abandono de la emancipación.[877] A pesar de esto encuentra una 'nueva función intelectual' en la 'sociedad rusa postrevolucionaria', aquí el intelectual está al servicio de una nueva misión[878], misión aún no acabada. Por ello el cine ruso, además del teatro y la literatura (todos controlados por el Estado[879]), alejados de la propaganda (en Occidente a favor del fascismo y el capitalismo), se acercan más a lo 'educativo', esto por la propia necesidad coyuntural de formar un nuevo público desde las masas incultas. Y en esto el cine, como forma de manifestación contemporánea basada en la técnica, al hacer surgir una nueva región de consciencia puede servir para promover una consciencia crítica con su utilización pedagógico-política. Esto lo deja al descubierto en *"Réplica a Oscar A. H. Schmitz"* (publicado en marzo de 1927) que trata de la discusión sobre si *"El acorazado Potemkin"* (1925) es una obra de arte o no.[880] Para Benjamin

[876] "…prácticamente todas las personas con las consiguió entablar una relación -dicho sea de paso, casi sin excepción judías- pertenecían o bien a la oposición política, o bien a la oposición artística, las cuales todavía en aquel entonces se dejaban diferenciar medianamente entre sí. Hasta donde pude seguir los pasos de estas personas, tarde o temprano resultaron víctimas del régimen stalinista en ciernes, ya sea por trotskistas o por tener otra orientación política…" [G. Scholem, 'Prólogo a *Diario de Moscú* de Benjamin (1980)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 208.]

[877] Ver [R. Von Sprecher, 'Walter Benjamin: magdalena mojada en el té', *Anthropos* 225, pp. 149-150.] Dice Konder "…Benjamin visitó la Unión Soviética en un momento histórico muy especial: El "comunismo de guerra" había sido sustituido por la "Nueva Política Económica", que supuso un retroceso en los empeños por lograr una transformación radical de la sociedad e hizo concesiones al capitalismo. Desconcertó a Benjamin que hubiese una "burguesía de la NPE", un grupo que se había enriquecido mediante negocios después de la Revolución…. Dentro de la sociedad creada por el movimiento revolucionario para poner fin a las terribles injusticias del capitalismo, habían surgido nuevas injusticias… Pero lo que más desasosiego causó al filósofo Benjamin fue la tendencia al pragmatismo con el que los jefes revolucionarios de la Rusia soviética se adaptaban a las nuevas circunstancias…" [L. Konder, 'Benjamin y la revolución', *Para Walter Benjamin*, (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 232.]

[878] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 116.

[879] "…Con mucho más cuidado se vigila al teatro, y con rigor extremo se vigila al cine. Esta escala es proporcional al número de espectadores y usuarios…" [W. Benjamin, 'La situación del arte cinematográfico en Rusia', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 364.]

[880] Para Schmitz "El acorazado Potemkin" no es obra de arte, ya que "…al presentarse como obra colectiva y que expone procesos colectivos, esta película abandona el ámbito de lo humanamente relevante, el de la libertad individual, no el de la causalidad mecánica…" [W. Benjamin, 'Réplica a Oscar A. H. Schmitz', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 367.]

> "…el cine es sin duda el único prisma que, al hombre de hoy, le descompone su entorno inmediato (los espacios en los cuales vive, y en los que trabaja y se divierte) de forma directamente comprensible, tan sensata como apasionada…"[881]

La explicación de esto no es el curso continuo de las imágenes sino el cambio repentino de perspectiva, esto es lo que sojuzga al milieu. Por ello los progresos esenciales del arte no son ni de contenido ni de forma, la revolución de la técnica les precede, revolución que sigue una tendencia, esto explica la superioridad del cine cómico americano y del cine revolucionario ruso, ambos se basan en una tendencia.[882] Por el contrario el cine burgués internacional no ha encontrado un esquema ideológico por eso su crisis. Pero más allá de ello es importante pensar la relevancia del cine para el pensamiento, claramente lo dice Carretero Pasín

> "…Si "la percepción sensorial" ha sido "modificada" por las transformaciones de la vida social provocadas por la técnica y la producción industrial moderna, el cine politizado muestra la posibilidad de refuncionalizar, en una dirección promotora de una conciencia crítica, esa misma técnica moderna que en la vida social es aplicada únicamente en interés de la reproducción del capital…"[883]

En este sentido es importante la técnica que de por sí no es positiva o negativa, sino que lo es por el uso que se le da. Así dirá el comentarista hay dos dimensiones de efectividad política diferentes, una su utilización pedagógico-política, la otra entrenar la percepción para enfrentarse a la vida urbana.[884] Por todo esto puedo decir que 'lo otro' del cine occidental, el cine ruso, puede ser el lugar desde donde se pueda desmontar el cine occidental en manos del capital para los fines revolucionarios.

En el mismo sentido a Benjamin le llamó la atención la función de la literatura, la cual ya no estará puesta al servicio del entendimiento de la elite burguesa, sino que

---

[881] Ibid., p. 368.

[882] "…Pues también es tendencioso el cine cómico, aunque de forma ya menos patente. Sus ataques se dirigen contra la técnica. Este cine, más que cómico es grotesco, pero además, la risa que despierta se abre sobre el abismo del horror. El reverso de una técnica ridícula es la mortal precisión de la flota de guerra en maniobras que Potemkin presenta con rigor…" [ibid., p. 369.]

[883] Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', *Anthropos* 225, p. 93.

[884] "…El cine tendría pues dos dimensiones de efectividad política diferentes: por un lado, como medio que, gracias sobre todo a la técnica del montaje corroe el aura y el carácter *cultural* de sus productos y promueve un modo de recepción que pone las bases para un uso pedagógico-político (en el sentido de Brecht y Chaplin) de la producción artístico-cultural (cuyo paradigma en el ámbito de la fotografía es sin duda J. Heartfield). Por otro lado, y a un nivel más esencial, por sus características técnicas (sobre todo, de nuevo, pro el uso del montaje) efectúa un entrenamiento de la percepción dispersa y distraída con la que el público acude al cine, que resulta útil en un plano también político para preparar al colectivo social para responder (para sobreponerse o sucumbir) a los retos y peligros de su experiencia derivados de la vida urbana moderna y la política en la sociedad de masas…" [ibid.]

favorecerá la 'alfabetización de las masas'[885], como puede advertirse vuelve a aparecer aquí la función pedagógica que también lo tiene el cine y el teatro. Aunque a veces resulta difícil, tanto en el cine[886] como en el teatro llegar al éxito por no tener éstos historia, como cuando intentan adaptar grandes novelas rusas fracasan por ser ellas parte de otra sociedad, a esto lo grafica Benjamin en *"Crónica de un debate en casa de Meyerhold"* (publicado en febrero de 1927).[887] Algo similar se intentó hacer con el encargo que se le hizo a Benjamin de "Goethe", ganarlo para la revolución. En cambio para el berlinés el punto de partida del renovación será la situación cultural y social de Rusia, esto lo manifiesta en *"Nueva literatura en Rusia"* (publicado también en 1927), en ella aparece una nueva forma historiográfica *"…Pero, ante todo y sobre todo, es un hecho moral, y una de las vías de acceso que tenemos al fenómeno histórico y moral de la revolución ahí producida…"*[888], todo esto derivado de la nueva situación.

De esta forma, se hace necesario el cambio que viene de lo cultural, de esto se da cuenta la intelectualidad rusa, del cambio político dirigido a las masas, profundizando con ello la 'politización del arte' (aunque el Partido crea que antes hay que producir un cambio económico y se pierda en ello).

En referencia al espacio de la ciudad escribe *"Moscú"* (en 1927) allí retoma viejos elementos expuestos por su situación de extranjero, así recupera la importancia de la experiencia sensorial, de las imágenes como formas de conocimiento, tal como aconteció con el caso de Nápoles donde afirmaba la necesidad de este recurso debido a la falta de conocimiento del idioma.[889] A Martin Buber le explica su método

> "…«(...) Toda teoría será mantenida alejada de mi presentación (...) Quiero presentar a la ciudad de Moscú en el momento presente de tal modo que

[885] Witte, B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 117.
[886] Sus temas pacíficos llevan al cine a adaptar las grandes novelas rusas, algo que en ocasiones parece ser imposible por razones políticas y artísticas, por ello a veces "…se han extraído de ellas ciertos personajes conocidos para «montarlos» en una trama actual, inventada…" [W. Benjamin, 'La situación del arte cinematográfico en Rusia', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 364.]
[887] Aquí trata en particular la tarea destinada por el partido al director teatral Meyerhold que intenta poner al servicio de Rusia a las obras consagradas "…así como al servicio de la formación de sus centenares de miles de nuevos lectores. Obviamente, la primera de las tareas consistirá en llevarlas al teatro…" Pero el problema es que en Rusia apenas hay algunas obras clásicas, Meyerhold fracasa con "El inspector" ya que no consiguió conquistarlo para el teatro proletario. Esto tiene su equivalente más arriba cuando habla de la modernización de las obras de teatro en Occidente. [W. Benjamin, 'Crónica de un debate en casa de Meyerhold', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 435.]
[888] W. Benjamin, 'Nueva literatura en Rusia', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), pp. 379-380.
[889] S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 45.

> «todo lo fáctico ya es teoría» (la cita es de Goethe), evitando toda abstracción deductiva, toda prognosis e incluso, dentro de ciertos límites, todo juicio (...)"…"[890]

Tal es la aplicación de este método que una de las características que le llaman la atención de Moscú es la forma de exponer y la cantidad de mercancías, cómo éstas salen al encuentro[891]. Esto es una cultura extraoficial de los mercados callejeros que expresa la fantasía colectiva de transformación social, pero lo hace de forma preindustrial.[892] De esta manera, las mercancías en Moscú tienen una significación distinta, según Buck-Morss, como en todas partes tiene el potencial para la transformación social, pero la acumulación socialista demanda que ese potencial se desplace a la producción, mientras que el consumo se pospone.[893]

Ahora bien considero importante, siguiendo el pensamiento benjaminiano de la infancia, la comparación entre el niño y el proletario, es decir que el niño que tiene en la sociedad occidental una perspectiva que rompe los esquemas del mundo adulto burgués, aquí en Rusia esa función la tendrá el proletario.[894] Otra de las imágenes relevante además de la niñez, fundamental para su teoría, es la imagen desmontada del tiempo, así Rusia ha logrado escapar de las categorías del tiempo, la unidad de tiempo es enseguida y cada hora está repleta, cada vida se vuelca al instante.[895]

De este modo, las imágenes que le devuelve Moscú a Benjamin son ambivalentes: mendigos y nueva clase adinerada con las nuevas políticas económicas; plazas no profanadas o destruidas por monumentos y venta de íconos de Lenin para turistas como réplica de la Revolución, la cual puede ser reificada y dominar al pueblo que la

---

[890] Ibid.

[891] "..En Moscú las mercancías salen de las casas por doquier, se disponen colgadas en las vallas, se apoyan en las verjas y reposan sobre el pavimento. Cada cincuenta pasos hay mujeres vendiendo cigarrillos, mujeres con fruta, mujeres con dulces. Tienen al lado un cesto para transportar la mercancía, y a veces también un pequeño trineo…" [W. Benjamin, 'Moscú', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 263.]

[892] S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 47.

[893] "…Las mercancías aquí como en todas partes (como los símbolos religiosos en una era anterior) almacenan en una forma codificada, el potencial de fantasía para la transformación social. Pero las exigencias de la acumulación socialista demandan que esta energía se desplace hacia la producción, mientras que el consumo se pospone indefinidamente. …" [ibid.]

[894] W. Benjamin, 'Moscú', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 268.

[895] "…Eso lo puedes oír como respuesta diez, veinte o treinta veces, y pasan horas, días o semanas hasta que la promesa al fin se cumple. No es fácil oír un «no» como respuesta. Y es que de la respuesta negativa ya se encarga el tiempo. De ahí que las catástrofes temporales y las colisiones en el tiempo estén a la orden del día, como la «remonta» de que hablamos. Gracias a ellas cada hora está repleta, cada día es agotador, cada vida se vuelca en el instante…" [ibid., p. 275.]

creó *"…La ambivalencia de estas imágenes muestra que hay diferencias según cual sea la clase dominante, y que, por tanto, el futuro no está garantizado…"*[896] Por esto dirá Benjamin que Rusia es un experimento histórico universal, en ella el bolchevismo ha eliminado la vida privada[897], pero no sólo esto, lo más importante es que en ella el Estado ha interrumpido la comunicación entre el dinero y el poder, al contrario de lo que sucede en Europa.[898]

Además, en este escrito vuelve a resaltar la estrecha relación que tiene el intelectual con el poder, en Rusia el intelectual participa del poder, es miembro de la clase dominante y eso augura Benjamin a Europa.[899] En la unión poder-intelectualidad la tendencia y el tema son lo único importante aquí.[900] También el periódico tendrá la impronta de la Revolución, será crónica de lo colectivo y el teatro será pedagógico, desarrollado en forma de 'juicio'.[901] Sin embargo, a pesar de la relación estrecha entre el poder y el intelectual, Benjamin observó que la revolución estaba más interesada en el esfuerzo tecnológico que en el revolucionario, presentando ahora la esencia revolucionaria de la auténtica técnica.[902] Así Buck-Morss señala que Rusia para Benjamin

> "…estaba más comprometida con «la electrificación, la construcción de canales, la edificación de fábricas» que con el cambio social. Al mismo tiempo, y por ello Benjamin consideraba tan crucial la actitud del Partido respecto del consumo de masas, el objetivo de la revolución era social, no económico. El incremento del nivel de producción es sólo un medio respecto del fin de una sociedad más allá de la escasez, que pueda realizar no sólo necesidades materiales, sino también estéticas y comunitarias. La vitalidad

[896] S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 46.
[897] "…Los cargos, la política y la prensa son tan poderosos que no queda ni tiempo para intereses que no confluyan con ellos. Por lo demás, tampoco queda espacio. Las viviendas que antes albergaban en sus cinco u ocho habitaciones a una sola familia ahora acogen tranquilamente a ocho…" [W. Benjamin, 'Moscú', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 272.]
[898] "…El poder y el dinero son en el capitalismo magnitudes conmensurables mutuamente. Una cantidad dada de dinero siempre puede cambiarse por un cierto poder determinado, y el valor de venta de un poder igualmente se puede calcular. Así sucede siempre en general…" [ibid., p. 278.]
[899] "…Pues también en Europa, más tarde o más temprano, el escritor profesional desaparecerá con la clase media, triturada en la lucha entre capital y trabajo…" [ibid., p. 284.]
[900] Ibid.
[901] "…Así, una vez se aborda el alcoholismo, y otras el fraude, la prostitución o el gamberrismo. Las severas formas propias de este trabajo formativo son sin duda adecuadas a las condiciones de la vida soviética, como plasmación de una existencia que cien veces al día les obliga a tomar posición…" [ibid., p. 288.]
[902] "…Las órdenes son ahora diferentes que en los tiempos de Lenin, pero las consignas todavía son las que él impartió. Pues hoy se explica a los comunistas que el trabajo revolucionario del momento no es ahora la lucha, como ya no es tampoco la guerra civil, sino bien al contrario la construcción de canales, la electrificación y la industrialización. La esencia revolucionaria de la auténtica técnica se presenta ahora claramente y, como todo, también esto sucede (y con razón sin duda) en nombre de Lenin, que es un nombre que crece sin cesar…" [ibid., p. 294.]

> de la fantasía colectiva es un indicador crucial de estas necesidades. Limitándose a un análisis de expresiones no lingüísticas, Benjamin encuentra esta fantasía colectiva en una forma extraoficial de la cultura popular, en las baratijas que ofrecen los vendedores ambulantes en mercados y puestos provisorios, y que colorean las calles nevadas…"[903]

Por eso afirmó que la brecha entre producción y consumo no estaba superada, una cultura socialista del consumo quedó irrealizada.[904] Aquí aparece un dilema para el Partido: con la revolución económica como prerrequisito para la revolución cultural no se estará descuidando la segunda.[905] Y ésta es algo necesario para Rusia debido a las características propias de su revolución, así la intelectualidad tiene consciencia de la necesidad del cambio cultural, en cambio la política parece poner sus esfuerzos en lo económico.

La experiencia rusa le sirve a Benjamin como modelo de la función social concreta del escritor, ya que lo incita a proponer una finalidad práctica a su propia actividad de crítico, así *"…En los artículos que Benjamin escribe después de su regreso, se esfuerza siempre por analizar el papel y la función del escritor en las crisis sociales de su tiempo…"*[906]

Ahora bien, toda esta experiencia ambigua, por un lado frustrante por lo que se imaginó, pero por otro lado positiva por lo que reflexionó, esta experiencia de lo otro de occidente le sirve a Benjamin no sólo para reflexionar sobre occidente mismo, sino para volverse más fuerte en sus pensamientos y creencias. Y esto es significativo no sólo por los escritos mencionados que hacen referencia explícitamente al caso ruso, sino por las posiciones que desde ahora toma: como cuando discute con Blei en *"Reiner Maria Rilke y Franz Blei"* (publicado en enero de 1927) sobre una necrología a Rilke. La opción por Rilke era un claro ejemplo de cómo rivalizó con la Escuela de George porque para el berlinés Rilke era el poeta capaz de medirse con George, Rilke no perteneció a ninguna escuela, para él los versos no eran sentimientos sino experiencias. También toma posición en entrevistas como la realizada a Valois quien fue un político fascista francés,

[903] S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 47.
[904] S. Buck-Morss, 'La ciudad como mundo de ensueño y catástrofe', *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona (ed.), (Bs. As.: 2005), p. 243.
[905] "…La revolución económica es el prerrequisito de la revolución cultural, que es su objetivo, pero en la lucha por la primera, la segunda es descuidada o incluso reprimida. En la Unión Soviética, en tanto la planificación económica toma la delantera, la cultura oficial se vuelve reaccionaria…" [S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 47.]
[906] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 118.

calificándolo de futuro dictador[907], esa entrevista está reflejada en *"Por la dictadura. Entrevista con Georges Valois"* (publicada en setiembre de 1927), además para Benjamin cualquier fascismo exige claramente la guerra[908] exponiéndolo como hermano gemelo del bolchevismo.[909]

Pero esta posición contestataria que tuvo con el fascista Valois, no la tiene con Crémieux que es un crítico que Benjamin califica de vanguardista. En *"Un destacado crítico francés en Berlín. Entrevista con Benjamin Crémieux"* (publicado en 1927) coincide en que para saber lo que es el ser humano no hay que remitirse a Proust, al contrario de él hay que sacar qué no es el ser humano. Pero para este conocimiento tampoco plantea el recurrir a divagaciones filosóficas clásicas, modernas o tradicionales, sino que se trataría de una tarea que consiste en construirlo desde las nuevas 'composiciones cíclicas' *"…no en el sentido clásico… sino en el sentido de las nuevas composiciones cíclicas, cinematográficas, sincrónicas…"*[910] Aquí se ponen de manifiesto dos cosas, un nuevo tipo de hombre y un nuevo modo de aproximación a su ser actual a través de las nuevas manifestaciones artísticas, interpeladas por los medios técnicos que son los que conformarán al nuevo hombre. Esa visión digamos hasta aquí neutra que Benjamin tiene con la introducción de los medios técnicos que constituyen al nuevo ser humano es decididamente puesta en cuestión cuando se trata del Periódico, objeto de consumo importante para la vida actual. No hay que olvidar que el fenómeno de la 'prensa de Partido' era común, pero una excepción fue el *"Frankfurter Zeitung"* diario en el que escribía Benjamin, el cual fue uno de los principales periódicos de la época que era democrático, liberal, pero apartidista y si tenía un compromiso era con lo mejor de la cultura contemporánea defendiendo a poetas y dramatrugos de la época.[911] En *"Periodismo"* (publicado en junio de 1927) afirma el poder del periódico que hace las

[907] W. Benjamin, 'Por la dictadura. Entrevista con Georges Valois', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 445.
[908] Ibid., p. 443.
[909] Ibid., p. 446.
[910] W. Benjamin, 'Un destacado crítico francés en Berlín. Entrevista con Benjamin Crémieux', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 451.
[911] En un extracto del discurso de su director Heinrich Simon en 1931 decía: "… "…Este diario ha vivido hasta la fecha en la convicción de esa otra Alemania, en la Alemania de la libertad y la humanidad…" Hablaba el marginal, el portavoz de la otra Alemania, el espíritu de Weimar por antonomasia, expresándose con tristeza y valentía, consciente de que seguía siendo marginal. El Frakfurter Zeitung perseguía curar con la razón la fragmentación de la Alemania sometida a los partidos. Pero resultó que esto no era la clase de integridad que pretendía la mayoría de los alemanes…" [P. Gay, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011), p. 91.]

veces de 'Dios,' porque como éste puede cambiar el pasado[912], así en este negocio el periódico aparece como el anticristo de la época actual con poderes casi divinos (las reflexiones sobre el periódico serán extendidas más adelante).

Por otro lado, como expresé, en esta época no descuida su mirada crítica sobre occidente. En *"Asociación de amigos de la nueva Rusia"* (publicado en junio de 1927) hace mención de la crisis cultural avanzada en Alemania a diferencia de Francia, pero esto no quiere decir que no haya crisis

> "…En Francia es prácticamente desconocida la problemática de la situación del intelectual, que actualmente le obliga a poner en cuestión lo que es su derecho a la existencia mientras que al mismo tiempo la sociedad le niega los medios para sobrevivir decentemente. Así, a los artistas y literatos franceses no les va tal vez mucho mejor que a sus colegas alemanes, pero su prestigio aún está intacto…"[913]

Benjamin advierte en este contexto que dentro de muy poco en Alemania no podrá salir nadie adelante, salvo que su toma de posición resulte bien visible. En la joven generación alemana existe un divorcio entre cultura y conservadurismo, en cambio en Francia existe un conservadurismo cultural de nivel. En ambos casos hay una crisis de la intelectualidad que el mismo berlinés la está viviendo, avizorando su profundización.

Ante la crisis que sufre el intelectual y el literato, una propuesta benjaminiana tiene la intención de salvar, cual escritor trapero, aquello del lenguaje que por lo general intenta ser ocultado y degradado. Debo recordar que en diciembre de 1926 el *Reichstag* prohibió las 'noveluchas y la literatura barata' es más *"…Los partidarios de la ley no se cansaban de repetir que aquellas publicaciones carecían de todo valor estético, y que, en la mayoría de los casos, estaban escritas por autores extranjeros, judíos sobre todo…."*[914]. Por el contrario en *"Monopolio estatal de la*

[912] W. Benjamin, 'Periodismo', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 408.
[913] W. Benjamin, 'Asociación de amigos de la nueva Rusia... En Francia', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada 2010), p. 441.
[914] "…atacaban las noveluchas y otras formas de literatura barata. En ocasiones, tales publicaciones eran claramente pornográficas, pero, por lo general, se trataba de novelas rosa, del oeste, detectivescas, salpicadas de tramas amorosas y de intriga o, simplemente, de aventuras. Eran baratas y gozaban de una enorme popularidad, dos notas características de la moderna vida urbana. Escritores y editores avispados copaban un mercado muy lucrativo; las grandes plantas de impresión, acostumbradas a producir cientos de miles de ejemplares de periódicos a diario, no tenían dificultades en adaptarse para satisfacer la enorme demanda de libros baratos o folletos. Desde púlpitos y aulas de toda Alemania, pastores, curas y maestros clamaban contra los peligros de aquella Schmutz und Schund (inmundicia y basura), con sus gráficas descripciones de la emoción que producían las refulgentes luces de la ciudad, el alcohol, el roce de los cuerpos, el sexo. Según sus detractores…" [E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 123.]

pornografía" (publicado en diciembre de 1927) Benjamin reconoce la normalidad de las palabras obscenas, ellas forman parte del lenguaje, el lenguaje es un gran experimento que se da en todos los estadios de su existencia histórica, por lo tanto es una consecuencia inevitable que haya subproductos variados

> "…Por ejemplo, los giros que se dan fuera del lenguaje habitual —ya sea hablado o escrito—: nombres cariñosos y comerciales, juramentos e insultos, obscenidades y fórmulas devotas. Todo ello o es excesivo en la expresión, sagrado, inexpresivo, fermento del lenguaje cultual, o bien se hace excesivamente claro en cuanto afecta a la comunicación, descarado y abyecto…"[915]

Estos son fragmentos de lenguaje, astillas del granito original que se han desprendido del macizo lingüístico que tiene que ser aprovechado para impulsar la creación.[916] Por eso Benjamin exige el monopolio estatal de la pornografía, en el que las ventajas para el escritor experto además de lo económico *"…superará al aficionado, haciendo frente al diletantismo insoportable que impera en este campo. Pero además, crecientemente despreciará algo menos su trabajo…"*[917]

Entre esos temas actuales no puedo dejar de lado la opinión que tiene sobre Sidonie Gabrielle Colette que fue una novelista francesa que también fue periodista, guionista, libretista y artista de revistas y cabaret; ella tenía una mentalidad adelantada para su tiempo y se inmortalizó con la novela Gigi. El título del artículo *"¿Ha de participar la mujer en la vida política?"* (publicado en noviembre de 1927) es consecuencia de su entrevista a Colette, en la que reconoce Benjamin su admiración *"…por esa difícil lucha que ella lleva a cabo contra el dominio, contra la función oficial de la mujer en la vida de la moderna sociedad…"*[918] El reconocimiento de Benjamin a esta novelista, entre otras cosas, es el reconocimiento a la intelectual que se opone a las formas de dominio fosilizadas de la sociedad moderna. Además reconoce que ella desarrolla sus pensamientos como un coleccionista *"…que conoce perfectamente sus objetos y los saca con amor uno tras otro, pero también*

[915] W. Benjamin, 'Monopolio estatal de la pornografía', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 411.
[916] "…la sociedad debe aprovechar todos estos procesos naturales —por no decir «profanos»— de la vida lingüística en calidad de fuerzas naturales…, la sociedad ha de utilizar esta fuerte caída del lenguaje en lo vulgar y obsceno como aquella fuente de energía que le debe servir para impulsar el dinamo del acto creador. De qué viven en realidad los escritores es pregunta tan vieja como en todo caso vergonzosa a la que sólo se sabe responder con vergüenza y bochorno. Mas ya se encarguen de esto los escritores o bien el Estado, el resultado es que los escritores siempre se terminan por morir de hambre…" [ibid.]
[917] Ibid., p. 412.
[918] W. Benjamin, '¿Ha de participar la mujer en la vida política? En contra: Colette', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 447.

con algo de rutina, sin esperar nada nuevo o sorprendente de la admiración del visitante…"[919] Esto revela algo interesante en la colección, quién salva a los objetos en la colección es el coleccionista, quedando fuera de esta relación el observador de una colección.

En estas reflexiones sobre la actualidad Benjamin no deja de lado el rescate de los escritores del pasado, así en *"Gottfried Keller"* (publicado en agosto de 1927, en homenaje a una edición crítica completa de sus obras) plantea el rescate de un determinado tipo de burgués unido a la tradición. En este texto *"…Toma como pretexto una edición crítica de las* Obras completas *del autor suizo, cuya recensión se le había confiado, para reflexionar sobre su propia posición histórico-filosófica…"*[920] De este modo la piedra angular de su método crítico literario es su 'yo crítico'.[921] Keller pertenece a una clase que no había cortado por completo con el proceso artesanal de producción, colmándolo el placer sensible no tanto de mirar sino de describir, en él el objeto le devuelve la mirada al observador, dos miradas se encuentran y eso produce placer.[922] Este antisubjetivismo es el mismo que el de Benjamin, lo mismo comparte la opinión de que no puede atribuirse una idea concreta a sus relatos, porque hacer eso sería limitarse a emitir un único significado simbólico.[923]

Sin embargo, a pesar de estas afinidades, Witte encuentra que en esta crítica se cuela su mirada melancólica *"…la nostalgia experimentada por el intelectual aislado*

[919] Ibid.

[920] "…como él mismo hubo de reconocerlo retrospectivamente en una carta enviada a Max Rychner, con fecha 7 de marzo de 1931: «... también en ese artículo me apliqué minuciosamente para legitimar mi comprensión de Keller apoyándola en la del estado verdadero de nuestra existencia actual. Que la magnitud histórica posee un "indicador de posición", gracias al cual todo conocimiento auténtico de esa magnitud lleva al investigador a conocerse a sí mismo (no desde un punto de vista psicológico sino en el sentido de una filosofía de la historia) es tal vez una formulación perfectamente no materialista, pero se trata de una experiencia que me liga a los análisis groseros y ásperos de un Franz Mehring más que a las delimitaciones más sutiles del reino de las ideas, tales como las presenta hoy la escuela de Heidegger.»…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 118-119.]

[921] Ibid., p. 119.

[922] W. Benjamin, 'Gottfried keller. En homenaje a una edición crítica completa de sus obras.', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 296.

[923] "…Keller, "...verdadero imitador de la naturaleza, la reproduce tal como ella es, *infinita infinitis modis:* con significado innumerable, uno que va brotando por doquier de manera que casi nos resulta inquietante, y que no se puede resumir en una palabra, por cuanto ahí parece que se dice todo, y también lo más profundo». Por supuesto, reflejar la realidad no puede nunca ser el contenido del arte, pero esto no impide que sea expresión válida del esfuerzo empeñado por los grandes poetas…" [ibid.]

envidioso de la integración social de su precursor que a él le falta…"[924] por el solo hecho de reflejar la realidad. Para el comentador

> "…al fundar la crítica literaria desde un punto de vista materialista y a la vez con el sentido de una filosofía de la historia, Benjamin le confiere una función nueva. En la crítica literaria no ve ya un elemento del mercado literario ni el medio de una apreciación estética. Para Benjamin es el lugar en el que puede promover, por la discusión del papel y de la misión del escrito, la «politización» de éste…"[925]

Así para Witte, Benjamin, logra la 'politización del arte' mediante la comunicación de su experiencia, esto también lo hará más adelante en *"El surrealismo",* en 1929.

Por último me gustaría remitirme brevemente a *"Les cahiers du sud"* (publicado en marzo de 1927) allí pone de manifiesto su actitud contemplativa, ociosa y el consecuente conocimiento que da esta actitud en la imagen del puerto mediterráneo que explica la poca presencia de librerías.[926] Aquí puedo interpretar la relevancia de los objetos para el conocimiento, ellos darán tanto conocimiento placentero que pueden explicar la ausencia de librerías. De este modo podría leer la realidad como si fuera un libro llegando al extremo de la prescindencia de éste último sustituido por la experiencia.

Así todo esto es un claro ejemplo de un 'pensamiento fuerte' construido desde los márgenes, desde la exclusión permanente, con lo cual puede entenderse por qué se convierte a sus ojos en el mayor crítico alemán de la época. Benjamin se consolida desde esta perspectiva como un intelectual que no se dejó convencer por occidente ni tampoco quiso claudicar a sus convicciones seducido por el este. Este intelectual que antes no encontraba contemporáneos capaces de admirar ahora se propone una nueva búsqueda.

En efecto después de la experiencia del Este Benjamin se siente fuerte en sus convicciones, en su idea de intelectual y en su accionar como tal, por más que no haya adherido a ninguna posición dominante. La misma redacción de sus *"Curriculum II y III"* (escritos en 1928)[927] aportan una argumentación más a la idea de

[924] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 120.
[925] Ibid.
[926] "…Como siempre, la imagen del puerto mediterráneo invita al ocio, pero no al poético ni al soñador, sino directamente a la contemplación beatífica. Es comprensible que aquí haya pocas librerías…" [W. Benjamin, 'Les Cahiers du sud', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 438.]
[927] "…El primero con la finalidad de pedir una bolsa de estudios a la Universidad Hebraica de Jerusalén para la que Scholem había intercedido ante su rector León Magnes. La suma le fue otorgada en octubre de 1928 y, sin embargo, Benjamin fue aplazando el estudio del hebreo y posponiendo su intención de ir a Palestina, hasta que en enero de 1930 declaró abiertamente a Scholem su imposibilidad existencial de dedicarse a los temas judíos. La reacción de Scholem fue

su afirmación intelectual, aunque ahora autodefiniéndose desde una perspectiva que contiene tanto su pasado como su futuro intelectual.

Así de todos sus escritos cuatro son los que referencia en estos Curriculum, reunidos ellos en torno a tres temáticas, por un lado el 'interés por el contenido filosófico de la literatura y de las formas artísticas', expresado en su *"Doktorarbeit"* (esto según su propia afirmación domina sus siguientes trabajos, aclara que su idea fue esclarecer una obra desde dentro de ella misma como lo hizo en las *"Afinidades Electivas de Goethe"*)[928], por otro lado, está su trabajo sobre la alegoría, forma lingüística ignorada e incomprendida, forma trabajada en *"El origen del drama barroco alemán"*, y por último están sus estudios sobre la literatura francesa, mencionando que tradujo algo de Baudelaire y de Proust, los cuales lo llevaron a los problemas de la filosofía del lenguaje que se plantean en la traducción y se expresan en *"Sobre la tarea del traductor"*.[929]

Estos serían los antecedentes con los cuales Benjamin reconstruye su labor más relevante como intelectual. Ahora bien de estos antecedentes cabe aclarar que sólo dos de ellos tuvieron buena acogida, es decir cierto éxito (la "*Tesis Doctoral"* y las *"Afinidades electivas de Goethe"*), y en menor medida lo tuvieron sus trabajos sobre literatura francesa y sobre la traducción. Sin embargo, y paradójicamente, la guía más importante para sus trabajos futuros será aquél escrito que fue rechazado por la Institución, es decir el *"Trauerspielbuch"*, este texto que representa su fracaso académico se transformará en el referente a seguir para su propuesta sobre el cuento y sobre la tragedia clásica francesa. Así de modo similar a como trató de exponer el contenido filosófico, moral y teológico de la alegoría ahora propone hacerlo con el 'cuento', forma igual de fundamental y originaria de transmisión de determinados contenidos a través de generaciones. El segundo tema que proyecta, relacionado con el *"Trauerspielbuch"*, es el de la exposición de la tragedia clásica francesa, como contrapunto de su estudio sobre la tragedia alemana.[930] Al recurrir al "*Trauerspielbuch"* él está seleccionando aquello que precisamente le precipitó la

severa y recriminatoria, al haber aceptado la beca y no cumplir las condiciones; al mismo tiempo le reprocha la actitud ambigua que mantenía con el judaísmo y su acercamiento hacia el pensamiento marxista. […] De la finalidad del segundo curriculum, que se supone escrito algo después, carecemos de noticias…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 83.]

[928] W. Benjamin, 'Currículum vitae III', *Escritos autobiográficos*, Alianza (ed.), (Madrid: 1996), p. 57.

[929] Ibid., p. 56.

[930] W. Benjamin, 'Currículum vitae II', *Escritos autobiográficos*, Alianza (ed.), (Madrid: 1996), p. 56.

desgracia académica, aquello que desde los ojos de ésta es lo más reprobado, en otras palabras en los escombros de su propia producción él se apoya conscientemente para su propuesta de trabajo presente y futuro.

Así tanto es el peso de este pasado que Benjamin explicita que su intención es destruir la 'teoría de las formas', para atender a la obra de arte particular, concreta, y a partir de ello poder ir contra el carácter sectorial del arte, así como lo intentó hacer Benedetto[931], esto es lo que ya había emprendido en *"El origen del drama barroco alemán"*.[932] Pero además de estas intenciones, para el futuro puntualiza su interés en tres escritores actuales, a pesar de que dos de ellos han dejado de existir hace relativamente poco, tales son los casos de Franz Kafka y Marcel Proust, el otro es James Joyce. Para Benjamin estos son los tres grandes metafísicos, entre los escritores actuales. Sin embargo, y a pesar de su interés por la literatura actual, no deja de lado los escritores anteriores, en particular uno muy caro a su producción como lo es Goethe, por ello a estos trabajos pretende completarlos con los análisis de *"Pandora"* y *"La nueva Melusina"*.

De esto quiero rescatar la apertura de los análisis benjaminianos hacia escritores actuales, apertura que se profundizará en la búsqueda de 'afinidades' con intelectuales contemporáneos a él, debo recordar que anteriormente había afirmado que en la actualidad no existían escritores importantes.

Por otro lado, en los *"Curriculum"* plantea la necesidad de prestar atención a la 'producción literaria anónima' así dice

> "…yo me referiría a la historia de las enciclopedias y diccionarios, de los calendarios y antologías, de las revistas, panfletos y de la divulgación de los libros a la hora de caracterizar las distintas épocas de la historia de la literatura…"[933]

En otras palabras no sólo hay escritores importantes en la actualidad sino también hay que prestarle atención a aquello que conforma la 'literatura menor', no sólo en el presente sino también en el pasado ya que ella pueden expresar mejor una época que cualquier obra consagrada. Pero al margen de las intenciones de estos *"Curriculum"* quiero resaltar esa actitud de recolectar cierto pasado y proponer cierto futuro, desde la seguridad de una posición intelectual ya consolidada, sobre la cual

[931] Benjamin se refiere a las críticas de este filósofo italiano contra la noción de "género", es decir, contra la clasificación abstracta del arte en diversas "formas" (N. de la T.) [W. Benjamin, 'Currículum vitae III', *Escritos autobiográficos*, Alianza (ed.), (Madrid: 1996), p. 58.]
[932] Ibid.
[933] W. Benjamin, 'Currículum vitae II', *Escritos autobiográficos*, Alianza (ed.), (Madrid: 1996), p. 56.

buscará afinidades intelectuales en su presente que reafirmarán sus propias convicciones, para también aplicar su reflexión sobre distintos objetos. Claro que hay que decir que la propuesta de futuro está guiada por aquello rechazado por el pasado, como así también su apertura será sobre aquello marginado en la actualidad.

En cuanto a su vida es llamativo además de esta visión del pasado y de su idea de seguir sus estudios en Jerusalén (para ello fue confeccionado uno de sus Curriculum) el regreso a Berlín de Asja Lacis, en noviembre de 1928, una de las tres mujeres que marcaron su vida, al respecto dice Fernández Martorell

> "…Podríamos ver a través de su relación con Dora al joven ácrata y nihilista —juntos ironizaban contra el purismo y la ingenuidad de Scholem, que «resultaba irritante a causa de una "salud moral subversiva" que no poseía, sino que me poseía a mí —explica Scholem—... En su discurso menudeaban enérgicos brotes nietzscheanos» (S, 66)—, también con ella estuvo muy cerca del judaísmo. Jula simbolizó, por el contrario, su pasión literaria. La historia que los envuelve y las cualidades que en ella apreciaba están llenas de elementos míticos, caracteres de novela y acontecimientos dominados por el destino. Asja desbordaba energías revolucionarias, el ingrediente que Benjamin necesitaba tanto desde un punto de vista afectivo como intelectual. Se podría añadir, con el propio Benjamin, que ellas fueron «el triunvirato que mi vida representa ahora»…"[934]

Con Lacis vivió hasta enero del siguiente año en el *42 de la Düsseldorferstrasse*, según la información que Dora dio a Scholem, el motivo era que la Letona obtuviera la residencia alemana. Esta renovada conexión con la revolucionaria rusa fue nuevamente importante para su pensamiento, en especial para la profundización de lo que será la 'politización del arte' y su marxismo, además de ser ella quien lo acerca a Brecht.

En este contexto y como afirmé una vez afianzado como intelectual Benjamin cambia aquella posición que decía que 'no había en la actualidad escritores importantes'. Al contrario, ahora busca conformar un frente con escritores con los que comparte su misma impresión de la realidad o al menos su misma posición intelectual, entre ellos se encuentra André Gide, Karl Kraus, Julien Green, Robert Walser, aunque también afirma la actualidad de Hebel.

Todos ellos manifestarían el 'Aktuelle aura' ahora bien ¿qué los podría unir? ¿qué características tendrían para ser compartidas por Benjamin? Primero podría decir que es la 'confianza en su obra', con lo cual pueden prescindir de la fama o el

[934] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 83.

reconocimiento contemporáneo, esto es sintomático en Gide y en Green. En efecto, en *"André Gide y Alemania"* (publicado en enero de 1928) destaca que Gide renunció a honores y fama, lo mismo señala en *"Una conversación con André Gide"* (publicada en febrero de 1928) al mencionar que Gide es un '*outsider*' por negarse a ingresar a al *Academie Françoise*. Pero quizás donde mejor pueda graficar esta característica es en *"Adrienne Mesurat"* (escrita en 1928), cuando sobre esta obra de Green dice:

> "…Adrienne Mesurat pertenece, como las novelas de Stendahl, a un género de obras cuya actualidad es latente en el momento de su aparición, de tal modo que uno se equivoca respecto a ellas, ya que sólo a la luz de la fama póstuma se llega a conocer cómo dan noticia de lo más íntimo de su época. Todo en esta narración, desde las fuerzas primitivas en los personajes hasta las no menos originarias de su mundo entorno, parece tan intemporal, que apenas nos imaginamos que más tarde se reconozca a primera vista que fue escrita hoy…"[935]

Tal es la importancia de esta temática que para Fernández Martorell la búsqueda benjaminiana por los 'elementos que configuran la vida del escritor' y por 'lo que hace a su obra inmortal' son los problemas que empiezan a cobrar relevancia en su pensamiento[936]. Como también lo hace 'la escritura como obra de arte' por lo que *"…sus escritos tienen como objeto de estudio no tanto las obras que analiza como el hecho mismo de escribir…"*[937] Esto es lo que le llama la atención de la obra de Walser, sobre la que escribe *"Robert Walser"* (en setiembre de 1929), porque en ella parece que el escritor se dejar llevar, la dejadez y la carencia de intención hacen que cada palabra haga olvidar a la anterior.[938] De este modo lo que tiene que decir desaparece al momento de decirlo[939], a esto podría agregar, al momento en que se nombra. También Kraus es el ejemplo para mostrar cómo la poesía permite ese alejamiento de lo cotidiano, así al escucharlo recitar la obra de Offenbach, esto

[935] W. Benjamin, 'Adrienne Mesurat. En Tres iluminaciones sobre Julien Green', *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Taurus (ed.), (Madrid: 1980), pp. 114-115.
[936] "…Más adelante planteará en términos estéticos generales lo que ahora surge esporádicamente en sus escritos y esta es la prueba más palpable de que se ha convertido en escritor: le preocupa la inmortalidad de su obra. Como en Fausto, todo artista aspira a la eternidad y va ofreciendo a cambio su vida día a día…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 102.]
[937] Ibid.
[938] "…nos calmaremos con la idea de que escribir y no corregir lo que se ha escrito es la combinación más acabada de la carencia extrema de intención y, al mismo tiempo, la intención suprema […] Todo le parece estar perdido, y se desata un torrente de palabras en el que cada frase tiene solamente la tarea de hacer que se olvide la anterior…" [W. Benjamin, 'Robert Walser', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 332.]
[939] "…En efecto, el cómo del trabajo no es una cuestión menor para Walser, y ello hasta el punto de que cuanto tiene que decir pasa a segundo plano ante lo que la escritura significa…" [ibid.]

expresado en *"Kraus recita a Offenbach"* (publicado en 1928), pareciera que experimenta una crisis mortal *"…Se contrae y desprende de todo lo superfluo, atraviesa el espacio peligroso de esta existencia y reaparece al fin a salvo, más real que antes…"*[940], es así que también se aleja de la charlatanería cotidiana, resonando desde lo absurdo.[941]

Pero esto no quiere decir dejar de lado el 'contenido' de las obras, ellos mismos rescatan las distintas formas de oposición a la 'normalidad del mundo', por ejemplo a los personajes Walser, como para él mismo les horroriza triunfar en este mundo por razones epicúreas.[942] La misma atención pone Gide en los 'casos excepcionales" precisamente esos 'casos o situaciones morales' dejan al descubierto las viejas normas y las valoraciones morales tradicionales.[943] Es más siguiendo con los personajes de Walser, dice Benjamin, pareciera que vienen de la locura o que la tienen tras de sí, pero lo inquietante no es esto, sino que parecen que están curados.[944] Esto lo podría interpretar como el cuadro de la sociedad que parece normal, pero tiene tras de sí oculta aquella locura que quiere ocultar. Toda esta situación la puedo conectar con la posición de Kraus el eterno acusador insatisfecho, en *"Karl Kraus"* (publicado en diciembre de 1928) afirma que éste se maneja en la 'esfera del derecho'.[945] Ahora bien teniendo en cuenta lo anteriormente dicho en *"Hacia una crítica de la violencia"* necesariamente Kraus al manejarse en el terreno del derecho nunca podrá llegar a la justicia por eso, para Benjamin, Kraus es el eterno acusador insatisfecho en este mundo carente de justicia.[946] Como debe serlo todo aquél que considere las injusticias del mundo moderno.

De este modo, el arte (en su contenido o en su forma) tendrá una verdad interna que en varias ocasiones contradice a la externa, esto es un requisito para toda obra que pretenda ser inmortal como sucede con *"Adrienne Mesurat"*, así lo expresa Benjamin

[940] W. Benjamin, 'Kraus recita a Offenbach', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 473.
[941] "…Incisivamente, va atacando las cumbres de la idiotez charlatana; conmovedoramente, resuena desde el abismo de lo absurdo…" [ibid., p. 474.]
[942] W. Benjamin, 'Robert Walser', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 334.
[943] W. Benjamin, 'Una conversación con André Gide', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 463.
[944] W. Benjamin, 'Robert Walser', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 333.
[945] "…En el fondo, toda su filología circense de periódico no sigue las huellas del lenguaje, sino del derecho. Y es que no se comprenden, en efecto, sus investigaciones lingüísticas cuando no se ve en ellas una aportación a lo que es, en sí mismo, el proceso criminal, o si se entiende la palabra del otro en su boca solamente en tanto que un corpus delicti y un número de *Die Fackel* como si fuera una citación. Kraus está rodeado de procesos…" [W. Benjamin, 'Karl Kraus', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 234.]
[946] "…pues ninguna de las sentencias que él mismo ha pronunciado le satisface…" [ibid.]

> "…Arte significa cepillar la realidad a contrapelo. Darle brillo, pulimentarla, es trabajo de tapicero. Cómo una cosa "se desarrolla desde otra en una seriación lógica"; cómo describir a los hombres "plásticamente, en la verdad de la vida": artesanía pequeño-burguesa. El arte es duro. No quiere desarrollar "una cosa de otra", sino lo mucho de lo poco. Como el teatro ruso de Meyerhold..."[947]

De este modo, la verdad que rescata Benjamin es la que saca mucho de lo poco, de lo diminuto, de lo pequeño, verdad que a su vez contradice aquélla construida desde la lógica moderna, pequeño-burguesa. Aquello diminuto, será extraño a las vivencias modernas y a lo actual, por eso dirá Benjamin que *"…Igual que esta obra —Adrienne Mesurat— no ha surgido de vivencias, sino de una visión, así también es obra a destiempo en el sentido de lo actual…"*[948] Con ello Benjamin, utilizando a Green, se contrapone a gran parte de la literatura imperante (elaborada con medios sofisticados y efectistas) al resaltar lo 'sencillo' que para tener consistencia debe penetrar hasta el fondo de las cosas. Y eso sencillo se desarrolla en sus 'narraciones', así desde la sencillez planta una bandera contra cualquier estilo.[949]

En resumen la sencillez de la narración en Green, el contenido en Walser y en Gide, la misma escritura como arte en Walser y Kraus son formas de protesta ante lo establecido, a lo que se agrega el dedo acusador de Kraus, a estas formas de protestas las sintetizo en la expresión de Green 'arte es cepillar la realidad a contrapelo'. Por otro lado, estas protesta los hacen ser escritores universales, trascendiendo su particularidad expresan verdades universales y aunque su época no los reconozca sus producciones serán inmortales. Un caso ejemplar que expresa esa valentía para alejarse de lo establecido y transformarse en un 'intelectual universal' es Gide, ya que el alejamiento de lo establecido lo hace a través de la lengua, así dice

> "…Lo que me facilitó esa tarea», recalca luego Gide, «no fue la indudable afinidad entre el alemán y el inglés, sino que haberme alejado de mi lengua materna me dio al fin el impulso de adueñarme de una lengua extranjera. Pues lo más importante al aprender una lengua no es qué lengua se aprende, sino abandonar la lengua propia… Y añade esta frase

[947] W. Benjamin, 'Adrienne Mesurat. En Tres iluminaciones sobre Julien Green', *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Taurus (ed.), (Madrid: 1980), p. 113.
[948] Ibid., p. 114.
[949] Para Benjamin "…estilo es un toque de artificio para dar un asomo de originalidad a lo pobretón, a lo trivial de la experiencia y del pensamiento… Cuanto menos forzado, cuanto por el contrario más simple e inteligible sea un relato, tanto más denso y extraordinario tiene que ser el mundo del que procede…" [ibid., p. 112.]

> extraordinaria: «Ce n'est qu'en quittant une chose que nous la nommons» («Al abandonar una cosa, le damos un nombre»)…"[950]

De esta cita resulta interesante para destacar dos cosas: una la necesidad de alejarse de lo propio si se quiere acceder a lo otro, que para Gide será nada más y nada menos que alejarse de la propia lengua; pero por otro lado plantea la disposición que ha de tener el intelectual, la cual comparte Benjamin, de aprender a alejarse de lo conocido, de lo establecido, para poder 'nombrar' (tal actitud tuvo Benjamin con su ciudad natal). Por lo tanto, cobra relevancia no hacia donde uno va, o lo otro que consigue, sino lo que uno deja en tanto que lo 'redescubre' de una forma renovada. Debo resaltar que detrás de la valoración benjaminiana puede encontrarse su teoría del lenguaje y de la interpretación de alto contenido teológico, ya elaborada en periodos juveniles.

Ahora bien volviendo al tema de inicio y a la problemática que según Fernández Martorell empieza cada vez más a preocupar a Benjamin, es decir qué hace que una obra sea inmortal, además de todo lo dicho hace falta la complicidad del tiempo pero aniquilando su continuidad, porque por lo general en su contemporaneidad los grandes escritores no son reconocidos y muchos de ellos como se mostró tampoco lo buscan. La importancia del tiempo es explicado en *"Johann Peter Hebel (3)"* (conferencia dada en setiembre u octubre de 1929) para mostrar la 'actualidad' de su obra a partir de la transformación del pasado en presente, como también de la aniquilación de la idea de espacio. El ejemplo que ofrece es el de una noticia, cómo a pesar de que pueda ser antigua se traslada a un 'aquí' y a un 'ahora', de esta manera un caso abstracto, ocurrido en algún lugar y en otro tiempo, se vuelve concreto, para aquél que lo lee.[951] Ahora bien si esto se puede realizar con una noticia común, cuán más relevante es el aquí y el ahora de un acontecimiento

[950] W. Benjamin, 'Una conversación con André Gide', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 461.

[951] "…De repente, su casa o su habitación parecen haber sido trasladadas a Goldap o a Tilsit. En realidad ha sucedido lo contrario: Tilsit o Goldap se han trasladado a su habitación. Y ustedes van un paso más allá. Una vez realizado dicho «aquí», pasan a realizar también «ahora». La noticia tal vez era del II de septiembre, y ustedes la han leído el día 15. Al imaginarse el suceso, ustedes no retroceden cuatro días, sino que se adelantan: ahora, en este momento, ese suceso tiene lugar en mi habitación. Ustedes han impreso, de repente, «un aquí y un ahora» al caso abstracto, lo han vuelto concreto: y sin duda es impredecible adonde esto les puede conducir…" [W. Benjamin, 'Johann Peter Hebel. <3>', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 247.]

importante (‘ahora’ históricamente significativo y ‘aquí’ floreciente y pleno) tal como acontece con la prosa de Hebel.[952]

Sin embargo para realizar esto no hay que actuar como historiador sino como cronista, ya que este último atiende al curso del mundo.[953] Así con el cronista Benjamin rescata el fragmento, el acontecimiento particular, uniendo lo particular con lo universal, el microcosmos con el macrocosmos, la crónica como alegoría del curso del mundo. De este modo, el berlinés continúa hablando sobre este arte popular auténtico e irreflexivo, tal como lo desarrolla Hebel.[954] Por último, sobre este escritor vuelve a resaltar la conexión con Jean Paul y Goethe, hombres concretos y empíricos[955] que enprenden su crítica a la vida burguesa en el debe de la moral[956], donde esta última no estará en máximas abstractas sino en situaciones donde el hombre la descubre[957], tal y como lo había expresado con Gide.

---

[952] Ibid.

[953] “…Uno se ocupa de la complejísima red de causas y efectos de los acontecimientos, y todo lo que estudia o que conoce es un minúsculo nudo en esta red; el otro se ocupa de los pequeños y limitados acontecimientos de su ciudad o su comarca, pero para él esto no es un fragmento o un elemento de lo universal, sino que es otra cosa, es algo más. Pues, al escribir su crónica, el cronista auténtico está escribiendo al tiempo al curso del mundo su alegoría. Se trata de la vieja relación entre microcosmos y macrocosmos, que se refleja aquí en la relación entre historia de la ciudad y curso del mundo..” [ibid., p. 249.]

[954] “…habla de lo exótico, de lo monstruoso, con el mismo amor y con la misma lengua con la que lo hace de los asuntos domésticos. Y esto también explica el vigoroso «aquí» de los escenarios de Hebel. Pues la atenta mirada de este escritor, clérigo y filántropo, incluye hasta al mismísimo universo en la limitada economía rural, y así Hebel nos habla de los planetas, las lunas y los cometas no como erudito, sino como cronista…” [ibid., p. 250.]

[955] ibid.

[956] “…Hebel podía simpatizar con esta clase dominante en sus representantes mejores, en la pequeña burguesía más sólida desde el punto de vista comercial; y justamente por eso pretendía explicarle la única contabilidad salvadora; esa contabilidad de doble entrada, que debe cuadrar siempre. El haber: la vida cotidiana campesina, burguesa, la posesión de los minutos que reportan intereses, el capital cubierto por el trabajo y por la astucia. Y el debe: la moral. La moral comercial y la privada, la del general y del padre de familia, la moral del ladrón y del robado, la del vencedor y del vencido. Ninguna situación es en efecto tan desesperada y tan abyecta como para que la virtud no haga el intento de pretender arraigar en ella. Mas la virtud no necesita de disfraces. Por eso, la moraleja imprescindible nunca se presenta en el lugar en que las convenciones nos hacen esperarla…” [ibid., p. 251.]

[957] “…De esta manera Hebel hace que la moraleja (que en la mayor parte de los escritores de este tipo de historias es un cuerpo extraño) se convierta en un modo de prosecución de la épica, aunque por otros medios. Y al disolver el ethos en cuestiones de tacto, la concreción se vuelve muy enérgica. Así para Hebel, el aquí y el ahora de la virtud no es la acción abstracta acorde a ciertas máximas, sino, sobre todo, la presencia de espíritu. Hebel habría dicho que una acción es moral siempre que su máxima esté oculta. Mas no escondida como el botín de un robo, sino como el oro que se guarda en la tierra. Por tanto, la moral está ligada a situaciones en que los hombres la descubren. La moral coincide en este punto con la devoción, la que nunca puede ser abstracta, dividiendo la vida en situaciones que están a su servicio. Los exvotos que guardan las iglesias de Baviera y del sur de Italia rebosan de esas situaciones críticas grabadas para siempre en el devoto. Abajo, la miseria terrenal y el peligro; y, arriba, la Virgen, entronizada en las nubes. Pues así también sucede en Hebel. Abajo está lo doméstico, lo reglado, lo que es justo y claro. Pero arriba, de manera sobrenatural, como si fuera la Virgen en persona, la divinidad revolucionaria francesa. Por eso son duraderas sus

En definitiva con estas intervenciones positivas de autores contemporáneos a Benjamin, a excepción de Hebel (no contemporáneo pero actual), el berlinés revierte antiguas posiciones cambiando de perspectiva sobre la actualidad intelectual, recordando que antes no encontraba referentes que logren expresar el 'aura actual', como tampoco la 'originalidad' o la 'inmortalidad'. Lo que sostengo es que esto lo puede hacer a partir de ya haberse construido como un intelectual convencido de sus posiciones. Por otro lado, en el abordaje de su problemática entiendo que todas estas categorías y conceptos pueden ser comprendidos como reafirmación de los 'espacios marginales' ya encontrados en el mismo Benjamin, más que afinidades que forman un bloque opuesto a lo establecido. Los espacios marginales son presentados para luego desaparecer, el pensamiento benjaminiano se reafirma en estas desapariciones. En estos rescates Benjamin no redescubre la subjetividad sino la escritura y lo que ella en cuanto particularidad es capaz de expresar, de decir, para luego desaparecer. Por ello su pensamiento está condenado a la desaparición, porque para esto fue creado.

3.1. Politización del arte y estetización objetual

Una vez fundamentada esta idea de la construcción de su figura intelectual segura y fuerte, Benjamin se encomienda a la tarea de aplicar sus categorías sobre distintos objetos con el fin de demostrar su actualidad o de expresar el aura actual. De entre ellos sin lugar a dudas los que cobran mayor relevancia y atención serán los 'artísticos' porque principalmente a partir de ellos es posible plantear una mirada disidente a lo real, esta es la idea de *'politización del arte'*, esto significa en arte: cepillar la realidad a contrapelo. Pero también sin dejar de lado su reflexión sobre distintos objetos a los que lleva hacia su estetización.

De este modo, en este apartado intento abarcar distintos 'objetos' de reflexión a los que recurre el pensamiento benjaminiano. Los objetos son de los más variados, algunos pertenecen tradicionalmente al ámbito de lo estético y otros no (fruto de los medios técnicos); por otro lado están desde los productos más nobles de la literatura

historias. Son los exvotos que la Ilustración ha ofrendado en los templos de la diosa Razón…" [ibid., p. 252.]

hasta los más despreciados y controvertidos. A todos ellos Benjamin le da un tratamiento especial, como decía Adorno

> "…Lo incluso teóricamente significativo de Benjamin es que en él la fuerza filosófica se extendía a objetos no filosóficos, a materiales aparentemente descoloridos y carentes de intención. Casi se podría decir que se mostraba filosóficamente tanto más brillante cuando aquello de lo que hablaba no era, por así decirlo, objeto oficial de la filosofía…"[958]

La experiencia del teatro, en particular del 'teatro revolucionario' Benjamin la adquiere en Rusia a través de Asja Lacis que era directora teatral. A partir de esta 'matriz teórica' opina sobre el teatro, principalmente desde entrevistas y opiniones de obras teatrales, en ellas intenta rescatar los aportes para un nuevo 'teatro revolucionario' en occidente. Así sobresale la aparición de una nueva consciencia de la función de algunos elementos intervinientes, como también la necesidad para el presente de la 'actualización' de las obras, para llegar por último a su propuesta teatral.

En lo referente a la función de los elementos intervinientes hay una redefinición de ellos, como acontece con el papel del actor. En una entrevista llamada *"Granovski habla"* (publicada en abril de 1928) destaca que para este teatro 'no hay actores de un papel' ni grandes estrellas, el director respalda esta 'ausencia de talento', ya que tanto el talento como las grandes estrellas dejan de lado a la persona y en este teatro antes que actores se encuentran las personas.[959] Estas ideas sobre el actor le parecen a Benjamin rescatables tanto que le ayudarán a pensar posteriormente en el papel de las 'estrellas' en el cine (en particular en la obra *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"*) y a denunciar el aura de la estrella como producto intencional del mercado; por lo pronto sólo diré que se opone a la noción tradicional de actor que desvincula la persona del papel. Quizás a partir esta nueva redefinición del actor Benjamin puede explicar la fama al llorar que tiene la actriz Anne May Wong, en una entrevista realizada a ella expresada en *"Entrevista con Anne May Wong. Una china en el viejo Oeste"* (publicada en junio de 1928), de ella destaca que le encanta rodar escenas 'tristes' diciendo *"…ahora comprendo que su aspecto no engaña y, cuanto más disfruta con lo triste, más alegre es su vida*

[958] T. Adorno, 'Recuerdos (1965)', *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra (ed.), (Madrid: Abada, 2001), p. 78.
[959] W. Benjamin, 'Granovski habla', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 478.

cotidiana…"[960] En este sentido, lo triste no es sinónimo de infelicidad, aquí expresa a la misma persona, como la melancolía del *"Trauerspielbuch"* manifestaba la misma personalidad benjaminiana señalada por sus conocidos e intérpretes. Por último además del actor hay una redefinición del 'director' producto de una cambio de la consciencia europea en el teatro entre los años 1918 y 1920, este cambio lo destaca en *"Bragaglia en Berlín"* (publicado en mayo de 1928) cuando menciona la emancipación del director respecto del actor profesional, a lo cual agrega la desconfianza hacia el escritor que provee textos al teatro burgués.[961]

Además desde la 'matriz teórica del teatro revolucionario' hay que tener en cuenta el contenido para evaluar si efectivamente la obra puede ser considerada dentro de este teatro, porque no toda obra que plantee un tema político será revolucionaria. Esto lo discute en *"Una vez al fin, muchos soldados"* (publicado en mayo de 1929) aquí Benjamin confronta con la crítica de Hans Kafka, el cual -para el berlinés- no tiene razón con las exigencias políticas para dichas obras, porque no proceden de ningún razonamiento político: es decir que no hay un progreso político frente a obras militares anteriores. [962] La única diferencia es la cantidad que sube al escenario, pero esto no significa ninguna toma de consciencia sólo muestra una masa dispuesta para proveedores y clientes.[963] Efectivamente ahora aparece en escena el ejército profesional, en *"Los rivales"*, en oposición a la obra idílica de Fleisser[964], pero para Benjamin en el nuevo ejército *"…la bestialidad, junto con el sadismo y la locura, van saliendo a la luz sin disimulo…"*[965] con este desocultar Benjamin denuncia un error en el drama de Anderson y Zuckmayer, error que deja al descubierto la íntima relación entre industria y aparato militar, pero también denuncia cómo así se va

> "…promoviendo con ello esa idea burguesa de que «la guerra» es «un acontecimiento natural», con todos sus horrores y ventajas. Pero en nuestra

[960] W. Benjamin, 'Entrevista con Anne May Wong. Una china en el viejo Oeste', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 481.
[961] Ver W. Benjamin, 'Bragaglia en Berlín', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 478-479.
[962] W. Benjamin, 'Una vez al fin, muchos soldados', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 416.
[963] "…Mientras el teatro de antes de la guerra (Rosenmontag, Husarenfieber, Feldherrnhügel, etc.) sólo hacía subir altos cargos militares al escenario con intención satírica o patriótica, ahora tenemos por primera vez a la tropa ahí, en el escenario. Tenemos pues ahora ante nosotros los primeros intentos de mostrar las fuerzas colectivas que se generan en la masa uniformada, con las que cuentan proveedores y clientes…" [ibid.]
[964] "…De este modo, en la obra de la Fleisser las fuerzas del colectivo militar aún están impregnadas de las fuerzas del pueblo; y por eso el director de escena ha acertado al localizarla en los tiempos de antes de la guerra, cuando el servicio militar obligatorio. Gracias a este cambio, la obra es idílica y hasta delicada…" [ibid.]
[965] Ibid.

> experiencia no hay guerras abstractas, sino guerras concretas que siempre son fenómenos de la vida económica. En especial lo fue la última guerra, que también ha sido la primera de la época del imperialismo.[966]

Esta es la perspectiva sentimental de Hans Kafka[967] por el contrario Benjamin puntualiza la complicidad de las nuevas guerras como lo fue la 'Gran Guerra' con lo económico. Y esto es una mirada realista que no se puede dejar de lado, por ello la representación de muchos soldados no implica un progreso como tampoco significa que el colectivo llegó al teatro.

Un tema recurrente en este periodo que ya lo he tratado anteriormente es el de la 'actualidad de una obra', en este caso será de una 'obra teatral'. Esta actualidad es importante porque pone a prueba la verdad de la obra. Sin embargo no siempre es sencilla esa actualidad, tal como aconteció en Rusia, sobre esto escribe *"Piscator y Rusia"* (publicado en mayo de 1929), ahí plantea la problemática de ¿cómo aplicar en teatro la 'revolución cultural'? ¿Cómo hacerlo con el teatro prerrevolucionario, teatro que fundó Stanislavski?, con la consciencia además de que este teatro es superior a muchos de occidente[968]. En otras palabras el problema de aquél teatro es que no responde a ninguna psicología de clase sino de individuo, por lo cual no muestra ninguna lucha de clases sino que al contrario intenta la conciliación de las mismas[969], además

> "…el teatro de Stanislavski muestra la época como producto del ser humano, pero lo hace de manera estática, no de forma dialéctica. Muestra cómo es la época, no cómo la cambiamos. Y esta misma carencia de dialéctica es lo que sus críticos reprochan justamente a su técnica de la puesta en escena: un realismo que imita sin confrontarse con lo imitado…"[970]

Sin embargo, para el nuevo teatro no todo está perdido, Benjamin expone cómo intenta el teatro postrevolucionario tomar y utilizar los elementos vivos de la vieja cultura teatral con el fin de clarificar la conciencia de clase[971] y de este modo lograr la 'revolución cultural'. También la 'actualización' es tematizada en *"Neoclasicismo en Francia. Con ocasión del estreno en Berlín del "Orfeo" de Cocteau"* (publicado en

[966] Ibid.
[967] "…Por el contrario, Kafka habla el lenguaje de una razón sentimental. Primero adopta el funesto punto de partida de la doctrina burguesa: el concepto abstracto general de la guerra y el militarismo…" [ibid.]
[968] W. Benjamin y 'Piscator y Rusia', ibid. (p. 501.
[969] Ibid.
[970] Ibid.
[971] "…Lo principal es ahí que estos teatros no son sólo los grandes teatros de Moscú… sino todos los teatros de aficionados o de trabajadores que hay dispersos por Rusia, representantes de un arte que procede directamente de las empresas y de la política cotidiana…" [ibid., p. 502.]

enero de 1929), así sobre la obra *"Orphée"* de Cocteau afirma que tiene un cierto parecido con las obras teológicas del Siglo XIII, con una especie de mitoteología. Esta obra deja de lado la noble simplicidad y la silenciosa grandeza.[972] Sin embargo, lo importante es que ella sirve para demostrar lo que el pasado puede decir a través del arte como si a través de 'Orphée' los dioses griegos tuvieran algo que decirle a esta época, así la ratio clasicista es renovada y actualizada a la medida de lo actual.

Por su parte la propuesta benjaminiana está expresada en *"Programa de un teatro infantil proletario"* (redactado en 1928, pero nunca publicado) en él enfrenta la 'educación proletaria' a la 'burguesa', aquella se construirá desde el 'programa del Partido' o mejor de 'la conciencia de clase', porque hay que entender que la ideología como tal no llega al niño, por lo que a Benjamin le interesan *"…los instrumentos de la educación desde la consciencia de clase propia de los niños proletarios. Y, a continuación, dejaremos de lado la enseñanza científica…"*[973], esto no significa prestarle mayor interés al método, interés sólo burgués. A lo que Benjamin apunta es a un marco propicio para la educación proletaria.[974] En ella su público será un colectivo: el colectivo infantil, colectivo que la burguesía no ve, así *"…Este colectivo no irradia tan sólo las fuerzas más vigorosas, sino ya también las más actuales. Y es que, en efecto, la actualidad que es propia del comportamiento infantil es inigualable…"*[975] Este colectivo tiene sus ventajas una de ellas es la observación, la cual es para la educación importante y más aún para el teatro infantil, por ello el teatro debe apelar al 'gesto' y a las mismas señales infantiles.[976] En este teatro la improvisación será central pues la representación es síntesis improvisada del conjunto.

> "…La prestación infantil, por el contrario, no busca la «eternidad» de los productos, sino el «instante» de los gestos. Así, el teatro, como arte perecedero, es el arte infantil en cuanto tal…"[977]

[972] "…Naturalmente, mostrar tal testimonio (pues lo que une a Cocteau, Picasso y Stravinsky en algunas de sus mejores obras no es parentesco, sino testimonio) significa evocar al mismo tiempo, en todo su carácter enigmático, a la ratio que impera en este renovado clasicismo…" [W. Benjamin, 'Neoclasicismo en Francia. Con ocasión del estreno en Berlín del "Orgeo" de Cocteau.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 237.]
[973] W. Benjamin, 'Programa de un teatro infantil proletario.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 380.
[974] Ibid., p. 381.
[975] Ibid., p. 383.
[976] Ibid.
[977] Ibid., p. 384.

De esta manera la pedagogía proletaria asegura la infancia porque la educación ideológica viene en la pubertad.

En cuanto a la radio desde agosto de 1929 preparaba y a veces presentaba audiciones en el '*Südwestdeutscher Rundfunk'* de Francfort y en la '*Funkstunde'* de Berlín (recién los nazis se metieron en radios de Berlín en la primavera de 1932 y en Francfort en enero de 1933)[978] En esta actividad elaboró la experiencia de lo que luego será la obra de arte no aureática, así

> "…Benjamin probó utilizar el aparato de reproducción técnica… para contrarrestar la «formación desmesurada de una mentalidad de consumo» y para incitar al oyente, por la forma que daba a las emisiones, a una producción personal y autónoma. Una radio así transformada en medio de diálogo debía suprimir fundamentalmente la «censura entre el público y el realizador» y convertirse por eso en el ejemplo de un nuevo «arte popular»…"[979]

El cómo ha de realizar esto lo explica en *"Una entrevista con Ernst Schoen"* (publicada en agosto de 1929) allí justifica las emisiones de Francfort desde el descontento con la programación de la radio tradicional, en especial aquella que apunta a la 'Cultura' con mayúscula.[980] Frente a esta lo primero que propone Schoen es respetar que en la radio el oyente busca diversión, por lo tanto hay que dársela, pero también se le puede dar algo más *"…eso que nosotros pretendemos que oiga…"*, ese exceso implica que la radio sea politizada e influya en el carácter de la época.[981] En cuanto a la música radiofónica no puede estar fundada estéticamente ya que no hay aparatos que reproduzcan fielmente el sonido. Relacionado con esta propuesta Benjamin expresa su intención didáctica, esto lo exterioriza en *"Modelos de audición"* (propuesta realizada entre 1929 y 1933. Estos modelos son reproducidos en *"Un sorprendente manual de alemán"* a fines de la década del

[978] "…Benjamin presentó ochenta y cinco transmisiones en total, entre las cuales se contaban piezas radiofónicas, una serie sobre Berlín destinada a los niños, exposiciones sobre Hebel, George, Brecht y Kafka y por fin los Hórmodelle (modelos para escuchar) concebidos con el periodista Wolf Zucker en los cuales se proponían al oyente, partiendo de un diálogo sobre una situación cotidiana, consejos prácticos destinados a ayudarlo a sobrevivir…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 137.]

[979] Ibid., pp. 137-138.

[980] "…«Comprender una cosa históricamente», así me dice Schoen, «significa entenderla como reacción, como confrontación. Y también por lo tanto nuestra emisora de Fráncfort es preciso entenderla desde un descontento, a partir de una fuerte oposición a lo que era originalmente la programación de la radio. Dicho en pocas palabras, se trataba de la Cultura, con mayúscula. Porque se pensaba que la radio tenía que convertirse en instrumento de un gigantesco proceso de educación popular. Ciclos de conferencias, cursos de enseñanza y programas didácticos de todo tipo empezaban a lo grande casi siempre para acabar siendo un fiasco…" [W. Benjamin, 'Una entrevista con Ernst Schoen', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 506.]

[981] Ibid., p. 507.

veinte.) aquí *"…El objeto que encuadra la enseñanza son situaciones típicas propias de la vida cotidiana. Y el método consiste en confrontar ejemplo y contraejemplo…"*[982] para culminar con una moraleja.[983] Esto mismo es lo que intentaba hacer Hebel, por ello este escritor siempre fue un referente para Benjamin. Además en sus reflexiones caracteriza a Hebel como aquél que 'hace presente a las cosas', las 'presentifica', este también será el intento de Benjamin

> "…Así como Hebel cuenta sus historias de manera que «lo anecdótico, lo criminal, la bufonada, el hecho local lleguen a ser como tales un teorema moral», Benjamin trata también de ligar su moral política con situaciones de la vida cotidiana, «en las que la gente deberá primero descubrirla»…"[984]

Esto recuerda la propuesta moral no sólo de Hebel sino también de Gide. Pero volviendo a la radio Benjamin intenta transformar el aparato, para divertir y distraer, en 'instrumento de comunicación' destinado a la toma de conciencia del público, aunque esto sea utópico.[985] Buck-Morss destaca el objetivo pedagógico de sus programas, alejados de la pura ficción y del estilo surrealista, más cercano a una actitud política explícita, antielitista.[986]

Debo recordar que en esta época (1929) vuelven a aparecer fuertemente los aires marxistas en Benjamin, sin duda provocados por la renovada relación con Lacis, por el interés en la obra de Brecht y por el mismo Brecht, interés que se intensificó más adelante por lo que ahora

> "…Sus entrevistas con Brecht, a las que pronto siguieron las que mantuvo con sus mentores marxistas Fritz Sternberg y Karl Korsch... versaban más sobre la teoría bolchevique de la política y la estética en general, que sobre los escritos de Brecht que hasta ese momento habían visto la luz. De entre

[982] W. Benjamin, 'Modelos de audición', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 63.
[983] "… El locutor aparece por tres veces en cada modelo de audición: al principio dice a los oyentes qué tema va a abordarse; a continuación presenta al público los dos protagonistas de la primera parte del modelo. Esta es la que expone el contraejemplo: así no habrá que hacerlo. Luego el locutor reaparece, al final de la primera parte, para explicar qué errores se han cometido. Y después les presenta a los oyentes un nuevo personaje que aparecerá en la segunda parte, mostrando cómo hacer frente a la concreta situación. Al fin el locutor compara el método erróneo con el correcto, para formular la moraleja…" [ibid.]
[984] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 138.
[985] Ibid.
[986] "…Entretenidos y a veces humorísticos, su objetivo era pedagógico: enseñar a la joven audiencia a leer el paisaje urbano y los textos literarios por éste generados como expresiones de historia social… Estos programas afirman el potencial progresista, antielitista de la radio como medio de comunicación capaz de establecer una nueva forma de cultura popular. Muestran la influencia del trabajo de Lacis con el teatro infantil proletario y su enfoque antiautoritario de la educación política. Y también evidencian el fuerte impacto de Brecht en su uso de formas de entretenimiento con contenido didáctico…" [S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), pp. 53-54.]

> ellos, parece que Benjamin no leyó Un hombre es un hombre sino en junio de 1930, antes de quedar fascinado por los Ensayos de Brecht…"[987]

Por lo tanto aún hasta 1931 su materialismo era heurístico no dogmático, esto en palabras de Scholem, claro que su amigo siempre lo vio levantando las banderas del judaísmo; así que hasta después de este año en el que según Scholem adhiere dogmáticamente al marxismo aún deja las puertas abiertas a su talante metafísico.[988]

Ahora bien antes de mostrar cómo la idea de 'politización' se manifiesta en la literatura quiero hacer notar que Benjamin también sigue con la intención de aclarar qué hace que una obra sea inmortal, en este caso agrega una característica de dichas obras en *"Sobre Stefan George"* (publicado en julio de 1928) cuando afirma que ellas son 'independientes de la intención del autor', es decir que se imponen como 'inmortales' o 'actuales' a partir de su propia fuerza, esa fuerza será la que lo acerque o aleje de la obra de George, a quien conoció pero nunca influyó en él como persona.[989] Pero no sólo queda excluida la intención del autor en la 'obra inmortal' sino también cualquier intervención externa, en especial la que la realiza la sociedad capitalista con el dinero. Esto lo deja claro en *"Francois Bernouard. Impresor, editor y autor"* (publicado en junio de 1929) en donde manifiesta que la grandeza de una obra no depende del éxito de venta, de este modo si no se deja de lado el dinero, la publicación de una obra pasaría más por un cálculo matemático que por la calidad de la misma, salvo el caso del impresor Bernouard, quien fue un empresario al que no le embruteció el dinero.[990]

Debo aclarar que la 'politización' literaria tiene una forma particular, ya que ésta no buscará el efecto como la radio o el teatro en el cambio de conciencia del público que en esos casos era sobre la masa, sino que la politización tendrá como objeto la misma literatura, es decir que en ella buscará el cambio. En ese afán cobra

[987] "…conoció a Bertolt Brecht, con quien Asia Lacis se hallaba relacionada por motivos profesionales. En tanto que hasta ese instante sus relaciones literarias berlinesas las había encontrado preferentemente en el círculo de Franz Hessel y Ernst Bloch, donde había conocido asimismo a Gretel Karplus y a Otto Klemperer… Ya antes de conocer personalmente a Brecht había valorado positivamente su obra poética, contraponiéndola con sumo vigor a las «chansons» de Walter Mehring, que había criticado incisivamente. La aparición de fuertes acentos marxistas en Benjamin a partir de 1929 estaba manifiestamente ligada a la influencia de Asia Lacis y de Brecht, antes de que Adorno y Horkheimer, en Königstein, estimulasen en él un ulterior interés en esta dirección… [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), pp. 244-245.]

[988] Ver ibid., pp. 257-258.

[989] W. Benjamin, 'Sobre Stefan George', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 231.

[990] W. Benjamin, 'Francois Bernouard. Impresor, editor y autor', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 503.

relevancia lo que generalmente deja de lado la misma literatura como aquello aún no escrito, de esto se da cuenta Kafka, por ello pide que su obra no se publique, algo que su amigo hizo caso omiso. A esta situación la expone en *"Moral de caballero"* (publicado en noviembre de 1929) en ella justifica el por qué estuvo en lo correcto el amigo de Kafka en la 'no destrucción' de su obra, para Benjamin lo mismo que para Kafka, en lo 'ausente', en lo 'oculto', en lo 'no desarrollado' está lo más importante, sobre la base de esta consciencia se entiende su pedido. Por lo tanto, el recelo que tenía Kafka de no publicar su obra se debía a que ésta no estaba terminada, así lo señala Benjamin

> "…Kafka sabía tener que retirar eso que había ya desarrollado en beneficio de lo aún no desarrollado, pero también sabía que su amigo a su vez lo tendría que salvar, quitándole así el cargo de conciencia de dar a su obra al fin el imprimatur o si no destruirla…"[991]

De este modo, su amigo logró liberarlo de la carga de decidir en contra de esta idea. Ahora bien también puedo entender lo 'no escrito' como parte de aquello menospreciado de la literatura, al no seguir las indicaciones de Kafka su amigo consideró más importante lo escrito que lo no escrito. Y si hablo de lo menospreciado de la literatura también puedo identificar con ello lo trabajado que precede a toda gran obra, los borradores, esta forma previa también es lo que se deja de lado, en *"Weimar"* (publicado en octubre de 1928), dice Benjamin sobre la obra de Goethe

> "…No nos gusta pensar que todo lo que hoy se nos presenta tan consciente como vigorosamente como «obras» de Goethe en forma de libro antes haya existido en esa frágil forma que es la única y propia de toda escritura, y que precisamente lo que de ella saliera fuera lo severo y depurativo que rodea a convalecientes y moribundos para las pocas personas que están cerca de ellos…"[992]

Esta obra también surge de un espacio, de la habitación de Goethe, ese pequeño espacio hacía que el mundo le respondiera cuando hacía sonar su interior, por el contrario dice el berlinés *"…nosotros tenemos que hacer que suene todo un mundo para escuchar tan sólo una interna y débil consonancia…"*[993]

Ahora bien, no sólo lo no escrito o lo previo a una obra, lo despreciado, es lo que intenta salvar Benjamin sino también todo aquello que explícitamente es 'menospreciado' o 'indiferente' para la literatura, eso que se puede llamar lo 'menor

[991] W. Benjamin, 'Moral de caballero', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 421.
[992] W. Benjamin, 'Weimar', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 300.
[993] Ibid., p. 301.

de la literatura', sobre ésta Benjamin tiene interesantes reflexiones, así lo hace constar Sontag al referirse a este tesoro de lo efímero al que se aboca con pasión Benjamin

> "…Aparte de primeras ediciones y libros de emblemas barrocos, Benjamin se especializó en libros para niños y en libros escritos por locos. «Las grandes obras que tanto significaban para él», informa Scholem, «estaban colocadas en forma extraña junto a los escritos raros y las mayores excentricidades.» La rara disposición de la biblioteca es como la estrategia de la obra de Benjamin, con una mirada inspirada por el surrealismo y capaz de ver los tesoros del significado en lo efímero, lo desacreditado y lo olvidado que trabajaba con lealtad al canon tradicional del gusto cultivado…"[994]

Desde esta perspectiva no puede extrañar que Benjamin escriba *"Libros de enfermos mentales"* (publicado en julio de 1928) afirmando que nos perturba la aparición de la locura, pero tienen su lugar hoy al ser más fecunda y legítima[995]; tampoco sorprende que trate *"Libros de enseñanza de la lectura de hace cien años"* (publicado en diciembre de 1928), en particular cómo aparecieron de repente los libros de enseñanza de la lectura[996] gracias al interés por los pueblos exóticos, los niños y desclasados[997], interés a los que Benjamin sin duda suscribe.

A éstos trabajos debo agregarle como objeto de reflexión, lo que leían las criadas, así *"Novelas de criadas del siglo pasado"* (publicado en abril de 1929) lo lleva a explicar la relación entre las obras literarias y sus consumidores, en detrimento de las agotadas reseñas estéticas que dejan de lado las relaciones de producción.[998] Con este estudio Benjamin demuestra cómo las clases sirvientes eran solidarias con la burguesía porque compartían sus ideales románticos[999], sin embargo esto ahora

---

[994] S. Sontag, 'Bajo el signo de saturno', *Bajo el signo de saturno*, Debolsillo (ed.), (Bs. As.: 2007), pp. 129-130.

[995] "…Como estamos bien acostumbrados a ver el ámbito de la escritura, pese a todo, como ámbito superior y protegido, nos asusta la aparición de la locura, que aquí se infiltra con mayor sigilo sin duda que en ningún otro lugar… La historia de la publicación de tales obras debe ser tan curiosa como lo es su propio contenido.…" [W. Benjamin, 'Libros de enfermos mentales. De mi colección', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 20.]

[996] "…Los pequeños objetos ilustrados que hasta entonces, carentes de letra distinguida, señorial, habían ido haraganeando o incluso habían estado apretujados en cajas tan pequeñas como las ventanitas de las fachadas burguesas del siglo XVIII de repente impartían las consignas revolucionarias…" [W. Benjamin, 'Libros de enseñanza de la lectura de hace cien años', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 21.]

[997] Ibid.

[998] "…Antes eran más claras que en nuestros días, y por eso la historia de la literatura tendría finalmente que empezar por estudiar la venta ambulante de libros si algún día quisiera, en vez de contemplar una y otra vez las mismas cumbres, investigar la estructura geológica de la montaña del libro…" [W. Benjamin, 'Novelas de criadas del siglo pasado', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 22.]

[999] ibid., p. 23.

es imposible. Del mismo modo a cómo trabaja las criadas también lo hace con los ancianos en *"Con qué se rompían la cabeza nuestros abuelos"* (publicado en julio de 1929) aquí trata en particular de cómo se divertían los ancianos con los crucigramas y la falta de entendimiento actual sobre esta actividad. Benjamin explica que con nuestra manera de ver no llegamos a comprender cómo es que se divertían con ellos, pero esto es sólo un defecto nuestro por tratar de imponer una mirada mediatizada por lo técnico.[1000]

Pero no sólo Benjamin encuentra motivos de reflexión en libros menospreciados, sino también piensa en la lengua hablada de un territorio o una ciudad, pero no la lengua culta sino aquella que también es menospreciada: la jerga. En *"Yo soy quien decide de qué reírnos aquí"* (publicado en mayo de 1929) expresa que la lengua de un territorio o ciudad es deudora de la jerga, de aquello que la misma lengua puede denostar. Aquí recupera la jerga pero con ello también los distintos espacios de los cuales ésta surge: *"…la fábrica y el bar, el burdel y el colegio, la casa de empeños y el pabellón deportivo…"*[1001]

De cierta forma, tal como lo dice en *"El camino al éxito en trece tesis"* (publicado en setiembre de 1928) todo esto conduce al 'asombrarse' en lo pequeño, así

> "…Muchas cosas sin duda son innatas, pero entrenarse también es importante. Así, no triunfará quien se reserve con la intención de concentrarse en los objetos más grandes, y no sea capaz algunas veces de esforzarse al máximo por conseguir objetos más pequeños…"[1002]

Entre ellos está la cita, por esto dice que el éxito nace de una cita *"…del saber encontrarse en el momento adecuado en el lugar adecuado, algo que no es una fruslería. Pues esto significa comprender el lenguaje mediante el cual la felicidad se está citando con nosotros…"*[1003] En aquellos lenguajes de la jerga también el lenguaje espacializado, en lugares pequeños, se cita con nosotros. Así el lenguaje se puede citar con nosotros en la poesía, en *"Para Karl Wolfskehl en su sexagésimo aniversario"* (publicado en setiembre de 1929) rescata el poder de la poesía en la

[1000] Es un error comprender desde "…nuestra manera de ver (a la que corresponde muy bien el crucigrama), nuestras arquitecturas normalizadas, los esquemas propios de la estadística, el lenguaje unívoco de nuestros anuncios luminosos y el correspondiente a nuestras señales de tráfico…" [W. Benjamin, 'Con qué se rompían la cabeza nuestros abuelos', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 24.]
[1001] W. Benjamin, '"Yo soy quien decide de qué reímos aquí"', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 494.
[1002] W. Benjamin and 'El camino al éxito en trece tesis', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 296.
[1003] Ibid., p. 297.

medida en que su escritura coincide con el poeta, como escondrijo de imágenes[1004], y en el sonido de su recitar lo hace comprender que la poesía se forma y se propaga al recibirla a viva voz.[1005] Pero no sólo la poesía se expresa en la voz sino también la conversación, la cual puede ser comparada con el sueño, precisamente en la necesidad de 'detención' para hacer consciente un devenir inconsciente, es decir que la detención hace posible reconocer la conversación lo mismo que el despertar lo hace con el sueño.[1006]

Estas valoraciones benjaminianas hacia lo despreciado pueden explicarse de la misma forma que lo hace Fernández Martorell con los textos de "Sombras breves I y II". Sobre *"Sombras breves I"* (publicado en 1929), dice

> "…en primer término quiere, como los surrealistas, obtener una «iluminación» instantánea en los «desperdicios» de la historia, en lo trivial y, en segundo término, los escritos son también un ejercicio a la vez literario y filosófico, el intento de hacer decible, explicable, la iluminación…"[1007]

En cuanto a *"Sombras breves I"* habla también de viejas cuestiones, por ello no puede sorprender que vuelva a saltar a la palestra la importancia del 'nombre' que como ya se vio tiene profundas raíces teológicas perteneciente a sus problemáticas juveniles. Así aparece en este escrito la relación del 'amor platónico' con el 'nombre', este amor ama a la amada en el nombre.[1008] Pero tal es la fuerza del nombre que exponer el nombre es una de las más fuertes influencias sobre el portador, por el contrario el mundo es arsenal de máscaras y mirar a través de ellas nos fascina.[1009] En cuanto al nombre de una cosa, se logra acceder a él una vez que se ha pasado el 'umbral de la imagen y de la posesión', así carente de imagen es refugio de todas las imágenes.[1010] Es tal la fuerza del nombre, de las palabras, que las mismas

[1004] "…Un escondrijo y un refugio histórico; pues en él habitan imágenes, conocimientos y palabras que sin él no sabemos ni el si ni el cómo podrían afirmarse en nuestros días…" [W. Benjamin y 'Para Karl Wolfskehl en su sexagésimo aniversario', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 316.]
[1005] ibid., p. 315.
[1006] "…Yo llegué muy tarde aquella noche, y no recuerdo de qué estaban hablando. Pero, ¿no es en el fondo toda verdadera conversación una serie de éxtasis en la que te detienes de repente, igual que en un sueño, sin tener ni la menor idea de cómo has alcanzado ese lugar?..." [ibid., p. 314.]
[1007] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 114.
[1008] "…pues el amor platónico tan sólo es definible en el destino del nombre, no el del cuerpo: es amor que no expía su pasión en el nombre, sino que ama a la amada en ese nombre, la posee en el nombre y la mima en el nombre. El que el amor respete el nombre y el apellido de la amada es verdadera expresión de esa tensión, de esa apropiación en la distancia que solemos llamar «amor platónico»…" [W. Benjamin, 'Sombras breves 1', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 317.]
[1009] Ver ibid., pp. 321-322.
[1010] ibid., p. 318.

pueden accionar con una merma de poder de acción, por ejemplo cuando se habla de las intenciones y proyectos. Aquí el lenguaje tiene un carácter destructivo.[1011]

Ahora bien, si hay una obra que aún no se ha convertido en 'inmortal' pero que según Benjamin sí lo será, ya que expresa el aura actual ésa es *"En busca del tiempo perdido"* de Marcel Proust[1012]. Sobre ella y su autor escribe *"Hacia la imagen de Proust"* (publicado por partes entre junio y julio de 1929) destacando que su misma 'estructura' ya se encuentra fuera de toda norma.[1013] Y como aconteció con Goethe, Benjamin subraya aquello que está antes de la obra, muchas veces menospreciado, en este caso Benjamin contrapone la grandeza de su poesía frente a la vida que soportó esa obra, así dice que *"…las condiciones a su base eran perjudiciales por completo: una enfermedad extraña, una riqueza enorme y un carácter complejo y anormal…"*[1014] Y más abajo agrega

> "…El asma entró en su arte, si es que no la creó directamente. Su sintaxis imita, con su ritmo, ese miedo a ahogarse. Y su reflexión, que es siempre irónica, y al tiempo filosófica y didáctica, es la respiración con que termina la pesadilla propia del recuerdo. A mayor escala, la muerte viene a ser eso que Proust tenía presente de modo continuo, sobre todo mientras escribía, la brutal amenaza de la crisis de ahogo…"[1015]

Sin embargo, esto no fue óbice para que Proust no tuviera una lectura acertada de la alta sociedad cuya estructura interior la califica como 'fisiología de la cháchara'. Para Benjamin, Proust no protege a este mundo sino que lo hace pedazos con la risa así quedan destrozadas las pretensiones burguesas: la unidad de la familia, de la personalidad, de la moral y del honor.[1016] Por el contrario los burgueses, para Proust, eran los criminales, la camorra de consumidores que ocultan la producción, así

> "…El puro consumidor es para él el explotador puro como tal. Y lo es tanto lógica como teóricamente, constituyéndose así a ojos de Proust en la más extensa concreción de su existencia histórica actual. Concreta, por impenetrable. Proust describe una clase que, en todas sus partes, se encuentra obligada a camuflar su base material, por lo que ha formado un

[1011] Ibid., p. 319.
[1012] Escrita entre 1908 y 1922. Publicada entre 1913 y 1927.
[1013] "…Desde la estructura, que reúne poesía, memoria y comentario, hasta la sintaxis de las frases salidas de madre…" [W. Benjamin, 'Hacia la imagen de Proust', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 317.]
[1014] Ibid.
[1015] Ibid., pp. 329-330.
[1016] Ibid., p. 322.

> feudalismo que, carente en sí mismo de significado económico, le sirve como máscara a la gran burguesía…"[1017]

Ahora bien ante este presente, lo que rescata Benjamin es que Proust se opuso, pero lo interesante aquí es la forma de oponerse ya que lo hace a través de la 'memoria', esta no entendida como justificadora de ese presente, como relato de la vida según fue, sino como destructora de los lazos de continuidad, es decir que con la 'memoria' Proust describe su vida según la recuerda. Ya antes se había mencionado con Hebel la discrepancia entre el historiador y el cronista, en este caso Proust es un cronista de su vida tal cual él la recuerda. Esta actitud será reproducida por Benjamin en *"Infancia en Berlín hacia el mil novecientos"*. Pero debo recalcar que para el que recuerda de la manera como lo hace Proust, señala Benjamin, no es importante lo que ha vivido sino el proceso en que ese recuerdo se teje: el recordar. Ese recordar proustiano se halla más cerca del olvido que de lo que se suele denominar 'recuerdo' porque

> "…un acontecimiento vivido es finito, o se encuentra al menos incluido dentro de la esfera de la vivencia, pero un acontecimiento recordado es, en sí mismo, algo ilimitado, porque es una clave de todo lo sucedido antes y después de él…"[1018]

Para Benjamin Proust inicia al lector en una eternidad, pero no ilimitada sino la del tiempo entrecruzado, así habla del transcurso del tiempo real, en su figura real, la entrecruzada que impera dentro en el 'recuerdo' y fuera en el 'envejecimiento', así *"…perseguir la combinación del envejecimiento y el recuerdo significa por cierto penetrar dentro del corazón del mundo proustiano, el universo del entrecruzamiento…"* [1019] Se trata, dice Benjamin, de un mundo en estado de semejanza.[1020]

> "…Cosa que es obra de la mémoire involontaire, de esa fuerza rejuvenecedora que hace frente al envejecimiento inexorable. Allí donde el pasado se refleja en lo nuevo, un doloroso shock de rejuvenecimiento lo recopila con la misma contundencia con que el camino de Guermantes se entrecruza para Proust con el de Swann…"[1021]

De este modo, *"Hacia la imagen de Proust"* presenta el camino que puede llevar no sólo hacia *"Infancia en Berlín…"* sino también a la *"Obra de los pasajes"*. Pero no

[1017] Ibid., p. 326.
[1018] Ibid., p. 318.
[1019] Ibid., p. 327.
[1020] "…y en él imperan las «correspondencias», que el romanticismo y Baudelaire fueron los primeros en captar, pero que Proust es el único en sacar a la luz en nuestra vida…" [ibid.]
[1021] Ibid.

sólo esto, la obra de Proust es revolucionaria para la misma literatura por su renovada estructura y por su contenido que denuncia a la sociedad burguesa. Por otro lado, la noción meditada de 'recuerdo' cala profundamente en la idea de realidad para desmontarla, como también en la del pasado que contribuyó a que el presente sea de determinada manera. El nuevo sentido del recuerdo es un arma poderosa que Benjamin supo reconocer en la obra de Proust y aplicar indistintamente en varios momentos de su producción.

Otro texto que expresa, aunque de manera más explícita, su renovada posición política fue el que escribió sobre el surrealismo denominado *"El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea"* (publicado en febrero de 1929). En este artículo se sitúa como un observador privilegiado del movimiento francés, al ser alemán, para calcular lo que llama las 'energías del movimiento'. En la retrospectiva el movimiento, señala Benjamin, rompió el ámbito propio de la poesía y comenzó a practicar la "vida poética", en otras palabras el movimiento es destructor de la misma literatura al alejarse de aquella posición que escinde poesía y vida.[1022] Ahora bien, ya pasó tiempo desde el inicio del surrealismo y la intervención de Benjamin no es casual, en palabras del berlinés el surrealismo está en su fase de decisión por lo que o *"…tiene que explotar en la lucha profana y objetiva por el poder y el dominio, o decaer como manifestación pública y transformarse…"*[1023]

En esa lucha se hace importante rescatar el concepto de 'iluminación profana', de 'inspiración materialista', concepto presente en el análisis de el "Paysan de Paris" de Aragón y "Nadja" de Bretón. [1024] Así Benjamin vio en Bretón las fuerzas revolucionarias que contienen lo envejecido, esto es algo ya trabajado en el texto de Proust del mismo año, así dice

> "…como en las primeras construcciones de hierro, o en las primeras fábricas, o en las primeras fotografías, o en los objetos que empiezan a extinguirse, como en los pianos de salón, o en los vestidos de hace cinco años, o en los locales mundanos de reunión cuando la vogue comienza a retirarse. Nadie sabe mejor que estos autores qué relación mantienen estas cosas con la revolución en cuanto tal. Pues, en efecto, hasta que llegaron estos visionarios y adivinos, aún nadie se había dado cuenta de que la miseria, no sólo social, sino también miseria arquitectónica, o la miseria

[1022] "…Pero quien ha comprendido que los textos adscritos a este círculo no son literatura, sino otras cosas (manifestación, consigna, documento, bluff, o, si se quiere, falsificación), también ha comprendido que aquí se habla literalmente de experiencias, y no de teorías; y mucho menos aún, de fantasmas. [W. Benjamin, 'El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea.', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 303.]
[1023] Ibid., p. 302.
[1024] Ibid., p. 303.

> propia del intérieur, con las cosas esclavizadas y esclavizantes, se transforman en nihilismo revolucionario…"[1025]

Ahora bien esas 'fuerzas' se encuentran en las cosas, lo que demostraron los surrealistas fue una nueva visión que las hacía salir. Debo agregar la óptica dialéctica para penetrar el misterio que se encuentra en lo cotidiano. Así

> "…Tanto el lector como el pensador, el esperanzado y el flâneur, son todos tipos del iluminado, como lo son el que consume opio, y el soñador, y el embriagado. Y ellos son, además, los más profanos. Por no hablar de la más terrible de las drogas (la más terrible, a saber, nosotros mismos), que consumimos en nuestra soledad…"[1026]

Por ello para Benjamin hay que cambiar la mirada histórica por la política, no hay que olvidar que el surrealismo fue empujado por la burguesía hacia la izquierda, por lo que el surrealismo arremete contra el poder burgués y la sociedad burguesa establecida. En esa lucha aparece como fuerza revolucionaria aquello contrario al estado normal de vigilia, ése será el estado de embriaguez, por lo que Benjamin reclama 'ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio de la revolución'. [1027] Esto significa hacer una 'política poética' y, frente al programa optimista burgués, hay que 'organizar el pesimismo'. Esto es

> "…pesimismo completo. Desconfianza en el destino de la literatura, desconfianza en el destino de la libertad, desconfianza en el destino de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza y desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, pueblos, individuos…"[1028]

'Organizar el pesimismo', dice Benjamin, es extraer la metáfora moral a partir de la política, y descubrir en el espacio de la actuación política el espacio de las imágenes. Si bien hay un triunfo sobre el predominio intelectual de la burguesía, aún no se ha logrado contactar con las masas proletarias, porque esta tarea se acomete solamente con la contemplación. Las imágenes que favorezcan el contacto con las masas proletarias las aporta la iluminación profana que hasta el momento han sido comprendidas sólo por los surrealistas.[1029]

[1025] Ibid., pp. 305-306.
[1026] Ibid., p. 314.
[1027] "…Para llevarlo a cabo, no basta… con que un componente de embriaguez esté vivo en todo acto revolucionario. Un componente idéntico al componente anárquico, sin duda. Enfatizar sólo ese componente equivaldría, al tiempo, a renunciar a la preparación disciplinada de la revolución en beneficio de una mera praxis oscilante entre ejercicio y festejo anticipado. Pero a esto además hay que añadir una idea imprecisa de embriaguez, por entero carente de dialéctica…" [ibid., p. 313.]
[1028] Ibid., pp. 314-315.
[1029] Ibid., p. 316.

Para concluir quiero destacar, por un lado que en esta época de producción en la cual se hace presente la ‘politización del arte’ que significa una fuerte impronta de observancia marxista en el arte, advierto que no se produce una consecuente aplicación de los postulados y consecuencias de esta politización en la literatura, tal como puntualicé en el teatro y la radio, este último como medio técnico. Es decir, que en el ámbito literario vuelven a aparecer problemáticas, temas y escritores que parecieran pertenecer a otra época de la producción benjaminiana, claro ejemplo de esto es su renovado escrito de Hebel, que repite cuestiones ya esbozadas, o Goethe, ni que hablar de su renovado interés en el ‘nombre’. Es decir que si hay una politización es sobre el mismo ámbito literario.

En cuanto a los temas se encuentran viejas cuestiones junto a nuevas. Éstas cuestiones nuevas, menospreciadas por ‘la’ literatura lo mantienen en la crítica a lo establecido por el mundo literario. Aunque la escisión del teatro y la radio respecto a la literatura pareciera presentar a Benjamin como ‘contestatario’, al asumir los postulados marxistas, pero también al apartarse de ellos en la literatura, se nos presenta con ropajes ‘tradicionales’. Además Benjamin tiene una apertura hacia otros objetos que lo acercan a la mirada marxista, como pueden ser sus reflexiones sobre las criadas. Por mi parte entiendo que Benjamin no es ‘tradicional’ en cuanto a su propia idea de literatura, ya que ésta es contestataria tal cual la consideraba en su periodo juvenil. Así en la literatura se hace un doble proceso, primero probar, actualizar, la grandeza de una obra, y segundo hacer grande lo marginal, los desperdicios de la literatura; en definitiva pone a prueba lo establecido y recupera aquello despreciado (aunque sea en el ámbito literario).

Por último, el caso de Proust que presenta la relevancia del recordar en cuanto método y el del Surrealismo en cuanto aplicación del recordar (en los primeros pasos de este movimiento que amenaza con perderse), son claros ejemplos de actualización de obras inmortales, como también de recuperación que hacen estas obras de lo marginal, como oposición a lo real establecido y a su devenir lógico. Pero principalmente son consecuencias de la ‘politización del arte en la literatura’ que va contra los ámbitos tradicionales, ya que son casos paradigmáticos en los que la literatura sale de su propio ámbito para tener una acción política sobre lo real.

Pero los objetos de estudio abordados por Benjamin no son restringibles al ámbito del arte, y en particular de la literatura, ellos se extienden a otros tipos de

objetivaciones culturales tales como exposiciones, ferias, ciudades, etc. Sin embargo su abordaje resulta particular, aquí lo denomino como 'estetización' que implica una transformación del objeto en el medio del lenguaje con la finalidad de romper las barreras que separan lo real del arte. Tal 'estetización' tendrá características particulares que espero explicar en este apartado. Esta idea coincide con Fernández Martorell que explica que los trabajos de Benjamin de estos años tienen en común el descubrimiento paulatino del universo de la lengua *"…re-crear. Como dice Bloch, su experiencia es la de un «mundo que hubiese que leer cuidadosamente... como si el mundo fuese escritura»…"*[1030]

En sus trabajos desde 1927 observo un constante abordaje de estos nuevos objetos, por ejemplo reúne materiales, junto a Franz Hessel, donde París llegó a ser cada vez más su punto de referencia, así dice Witte

> "…procuró en primer lugar y con esa «magia dialéctica» (de manera análoga a la ya intentada en el ensayo sobre Moscú) asignar a su propia época un lugar en la filosofía de la historia, valiéndose de la descripción materialista de sus caracteres arquitectónicos, sociales y culturales. Según el hilo conductor que había encontrado al considerar las calles como el «domicilio de lo colectivo»…"[1031]

Pero la gente no sólo se reúne en ciudades también se da cita en las 'Exposiciones', de una de ellas *"Juguetes antiguos. Exposición de juguetes del Märkisches Museum"* (publicada en marzo de 1928), que trata sobre juguetes de Berlín de los siglos XVIII y XIX, resalta la importancia de los juguetes antiguos, los cuales son destacables desde el folclore, el psicoanálisis y la historia del arte; pero son aún más relevantes para el adulto capaz de jugar que para el niño, ya que con ello le quita al mundo el horror, resultando para él una liberación, esta es una idea recurrente en el pensamiento benjaminiano.[1032] Sin embargo la corrección más eficaz la llevarían a cabo los niños al jugar, frente a aquellos adultos que creen saber de juguetes (pedagogos, fabricantes, literatos)[1033], el mensaje benjaminiano es claro, hay que

[1030] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 103.
[1031] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 122.
[1032] "…Al jugar los niños, rodeados por un mundo de gigantes, crean un mundo pequeño que es adecuado a ellos, mientras que el adulto, rodeado por la amenaza de lo real, le quita al mundo su horror haciendo de él una copia reducida. La bagatelización de lo que es, tantas veces, una vida insoportable tiene mucho que ver probablemente con el creciente interés que los distintos juegos infantiles, así como los libros infantiles, despertaron al acabar la guerra…" [W. Benjamin, 'Juguetes antiguos. Exposición de juguetes del Märkisches Museum', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 470.]
[1033] "…Una vez queda roto y consiguientemente reparado, hasta el muñeco más aristocrático se

comportarse como el niño con los juguetes y de este modo se podrían desmontar las redes de lo real.

Otra gran feria *"La gran feria de la alimentación. Epílogo a la exposición realizada en Berlín"* (publicado en setiembre de 1928) le sirve para pensar, pero ahora en la tarea y las consecuencias de la 'divulgación' o 'presentación'. Éstas si bien logran emanciparse de las grandes exposiciones gracias a la ayuda de la industria [1034] también caen bajo la influencia de ésta, la consecuencia es que la 'masa' ya no busca conocimientos sino 'distracción', la masa ya no quiere que la instruyan al aceptar una nueva forma de interpelación mediante el *'shock'*, así dice Benjamin

> "…y así sólo puede recibir y acoger el conocimiento con el pequeño shock que, al producirse, enclava lo vivido en su interior. Su formación es una serie de catástrofes que la sorprenden en las oscuras tiendas de las ferias, donde la anatomía les entra por los ojos, o también en el circo, donde al primer león que ven se le une la imagen imborrable de un domador que mete en sus fauces el brazo. Hace falta genio, es decir, hace falta la energía traumática, para sacar con ella de las cosas lo que es su pequeño terror específico…"[1035]

En este sentido la feria es una organización firme y severa donde a cada instante aparecen cosas nuevas. [1036] Ahora bien, en *"El anillo de Saturno o sobre la construcción de hierro"* (redactado entre 1928 y 1929) Benjamin observa que el nuevo poder de la técnica sobre el espacio se plasmó con la utilización del hierro en las nuevas construcciones: mercados cubiertos, estaciones, exposiciones (auténticos establecimientos de lujo). Los cuales no sólo no tienen parangón con ninguna construcción del pasado, sino que también provienen de necesidades nuevas.[1037] De este modo, la técnica siguió ocupando nuevos lugares, cuando a fin de siglo se decidió la lucha por los ingenieros vino el cambio *"…el intento de renovar el arte desde el interior del tesoro de formas de la técnica, y eso fue el Jugendstil. Al mismo tiempo, sin embargo, esta época heroica de la técnica encontró su*

---

vuelve un camarada proletario en la comuna infantil que el juego es…" [ibid., p. 471.]

[1034] "…En efecto, las muchas y extraordinarias mejoras que se han introducido en las técnicas de presentación sólo son el reverso de las mejoras que se han introducido en carteles y anuncios…" [W. Benjamin, 'La gran feria de la alimentación. epílogo a la exposición realizada en Berlín', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 484.]

[1035] Ibid., p. 485.

[1036] ibid., p. 487.

[1037] W. Benjamin, 'El anillo de Saturno o sobre la construcción de hierro', *Libro de los pasajes*, Akal (ed.), (Madrid: Abada, 2005), p. 878.

monumento en la incomparable torre Eiffel…"[1038] Pero aquello que había significado un cambio sin parangón queda ya caduco rápidamente.

De este modo se abre, se crea, un nuevo espacio de percepción cuando las mismas ciudades cambian, junto al hierro se hace presente otro elemento, el vidrio y con él el espejo. Este nuevo elemento le sirve a Benjamin para caracterizar a la ciudad de Paris en *"París, la ciudad en el espejo"* (publicado en enero de 1929), es más el espejo representa el elemento espiritual de la ciudad[1039], en él están las escuelas literarias.[1040] Este carácter prismático de la ciudad abre las puertas a múltiples escrituras y lecturas, tal como aconteció con dichas escuelas. Tanto es así que Benjamin encuentra afinidad entre la ciudad y una biblioteca

> "…Esta ciudad se ha inscrito de manera firme indeleble en el corazón de la escritura porque en ella actúa algún espíritu que es afín a los libros. ¿No preparó París con antelación, como un experimentado novelista, los motivos más fuertes y atractivos de su propia estructura?.." [1041] "…Cuando un intelecto de carácter prismático despliega el espectro literario que le corresponde a la ciudad, los libros parecen ir siendo más raros cuando nos acercamos del centro hacia los bordes…"[1042]

Y aquí es donde aparecen los suburbios que son los estados de excepción de una ciudad, esto lo manifiesta en *"Marsella"* (publicado en abril de 1929) [1043]. Pero no sólo los suburbios, el hierro, el vidrio, el espejo o las escuelas literarias pueden brindar conocimientos de las ciudades sino también la 'experiencia infantil', así dice

[1038] Ibid., p. 879.
[1039] "…La ciudad se refleja en el espejo de miles de ojos y de objetivos. Porque no solamente el cielo y la atmósfera, ni sólo los anuncios luminosos sobre los nocturnos bulevares han hecho de París la Ville Lumiére. Y es que París es la ciudad espejo: el asfalto de sus avenidas es liso y continuo como él…" [W. Benjamin y 'París, la ciudad en el espejo', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 305.]
[1040] "…Los espejos al punto nos devuelven la totalidad de los reflejos, pero simétricamente desplazados, y exactamente esto es lo que hace la técnica de réplicas de las comedias del viejo Marivaux: los espejos proyectan lo que se mueve fuera, es decir, en la calle, en el intérieur de los cafés, al igual que Hugo y que Vigny iban capturando los milieux para ir situando sus relatos sobre un «trasfondo histórico»…" "…Los espejos que cuelgan turbios y olvidados en los bares son el símbolo propio del naturalismo de Zola; y el modo peculiar de reflejarse de unos en otros, desplegando una serie inacabable, hace juego evidente con el recuerdo infinito del recuerdo que recuerda el recuerdo en que la vida de Proust se transformó precisamente gracias a su propia pluma. La reciente colección de fotografías titulada París acaba justamente con la imagen del Sena, que es el gran espejo que siempre vela sobre la metrópoli. Cada día la ciudad arroja al río las imágenes de sus sólidos edificios y sus sueños de nubes. Y el río acepta las ofrendas y después las rompe en mil pedazos, como signo evidente de favor…" [ibid., p. 306.]
[1041] Ibid., p. 303.
[1042] Ibid., p. 304.
[1043] "…Cuanto más nos alejamos del interior, más política se vuelve aquí la atmósfera. Llegan los diques y puertos interiores, almacenes y barrios arruinados y refugios dispersos de la estricta miseria: es la periferia ciudadana. Los suburbios son el estado de excepción que se contrapone a la ciudad, el terreno en el que se disputa sin detenerse ni por un momento la gran batalla entre ciudad y campo…" [W. Benjamin y 'Marsella', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 311.]

Benjamin que *"…la infancia es siempre quien encuentra las fuentes de donde mana la aflicción, y para conocer la tristeza de ciudades tan relucientes y famosas hace falta haber sido niño en ellas…"*[1044]

Pero volviendo a la relación entre la ciudad y las palabras, en cierta ocasión hasta entiende a las últimas como predecesoras, verdaderas causas eficientes de las imágenes, esto lo cuenta a través de una experiencia en *"San Giminiano"* (publicado en agosto de 1929), así dice Benjamin

> "…Encontrar palabras para lo que tienes ante los ojos puede ser muy difícil. Si al fin llegan, golpean con pequeños martillos lo real, hasta que han expulsado de ahí la imagen como al irla borrando de una placa de cobre…"[1045]

Es la misma forma de golpear que tiene el niño o el adulto cuando juegan o la sensación de shock que se recibe en una exposición o feria o lo que deja al descubierto las construcciones de hierro envejecidas. En este sentido, entiendo la idea de 'estetización objetual' como esa necesidad de transformar los objetos en palabras, en escrituras, pero las mismas no son una imposición sobre el objeto sino que emergen de él mismo para poder conformarse como imagen. También la idea de 'estetización objetual' es ofrecida por el mismo Benjamin cuando encuentra afinidades entre la ciudad y la biblioteca, es decir cuando lee la ciudad.

Pero no debe confundirse esta 'estetización' con la conocida 'estetización política' que realiza el fascismo, al contrario para empezar esta estetización no es política, los espacios y objetos que aquí se estetizan (suburbios, ferias, exposiciones, juguetes) no tienen relación con el poder imperante y están lejos de constituirse en dominantes; por otro lado estos objetos no buscan resaltar lo bello del mundo, como lo haría la estética fascista, por el contrario dejan al descubierto su lado terrorífico, por eso se emparenta más con una estética de lo sublime.

Ahora bien este abordaje de las ciudades no significa una nueva perspectiva descriptiva que deja de lado la acción. Sobre esto son interesantes algunos aportes de Witte, para quien Benjamin aspiraba con el artículo sobre los pasajes a una 'nueva teoría de la historia'. Benjamin parte de la desaparición de uno de los más antiguos pasajes, el de la Opera, y la apertura de otro pasaje el de Champs-Elysées,

[1044] Ibid., p. 309.
[1045] "…«Por la tarde se reúnen las mujeres, en torno a aquella fuente que queda ante la puerta de la ciudad, a coger agua con sus grandes cántaros»: sólo cuando encontré estas palabras, la imagen desapareció de lo vivido demasiado brillante y ciegamente, con sus recios bultos y sus sombras profundas…" [W. Benjamin y 'San Gimignano', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 312.]

para describir esta forma arquitectónica, típica del aspecto de la capital del siglo XIX, como el templo secreto de la mercancía.[1046] Benjamin descubre en la arquitectura la decrepitud de la base económica de la sociedad capitalista y hace fecundo para su propio concepto de historia ciertos conceptos de la interpretación freudiana de los sueños, así

> "…«La revolución copernicana en la intuición histórica es la siguiente: se consideraba generalmente "lo que ha sido" como el punto fijo al cual el presente está obligado a llevar a tientas el conocimiento. Ahora hay que invertir esa relación, de manera que "lo que ha sido", el pasado, recibe su fijación dialéctica de la síntesis de la vigilia y de las imágenes oníricas que aquélla niega. La política se adelanta a la historia. Por lo demás, los "hechos" históricos acaban justamente de ocurrimos; en cuanto a establecerlos, ésta es una cuestión de recordación. Y el despertar es el caso ejemplar de ese "acordarse".»…"[1047]

De este modo, las manifestaciones históricas se pueden concebir como imágenes oníricas, el historiador debe disponer correctamente de esas imágenes y conferir una verdadera significación.[1048] Claro que este método tenía varios inconvenientes con la teoría tradicional de análisis materialista, por lo cual debió abandonarlo hasta que en 1929-1930 lo interrumpe definitivamente para retomarlo en el exilio. [1049]

Sin embargo sus problemas no comenzaban ni terminaban con la teoría tradicional materialista. Su proyecto de los Pasajes competía con el aprender hebreo y marcharse a Palestina. Fue en 1928 y 1929 cuando volvió a entrar en escena tal posibilidad. Pero nunca lo realizó, lo cual lo llevó siempre a mal excusadas razones económicas o de trabajo, aduciendo ya en 1929 una grave enfermedad de su madre y en 1930 el divorcio inminente de Dora, o añadiendo a una de tales razones las demás, sin darse cuenta de la disminución de credibilidad que de tal forma adquirían sus palabras. Del mismo modo que trataba de disimular, ante su amigo, el desinterés por los problemas de la causa judía y por los temas que Scholem animaba como objeto de su estudio y reflexión, a todos estos Benjamin los replegaba metódicamente a un segundo y concluido plano.

Pero efectivamente en su vida privada tenía alguna razón para evitar el exilio a Palestina. El regreso de Asja Lacis a Berlín precipitó la crisis con Dora, en 1929 se

[1046] Ver B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 122-123.
[1047] Ibid., p. 123.
[1048] "…Si las manifestaciones históricas de la sociedad humana pueden concebirse como imágenes oníricas, el historiador debería interpretar los «desplazamientos» que se registran. Al historiador le tocaría pues la tarea, como el mesías al fin de los tiempos, de disponer correctamente las imágenes «desarregladas» (locas) y de conferir así al mundo su verdadera significación…" [ibid.]
[1049] Ibid.

inicia el proceso de divorcio[1050], en abril de 1930 se pronunció el divorcio.[1051] Además en febrero de 1929 la madre cae gravemente enferma y muere en noviembre de 1930, este hecho paradójicamente produce una verdadera emancipación para Witte

> "…la ruptura representaba en cambio la liberación para abrazar una forma de vida a la que él siempre había tendido: la del individuo aislado, al margen de todo, que sólo vive para escribir y por escribir. No es pues sorprendente que Benjamin haya interpretado los sucesos de los años 1929-1930 como el «comienzo de una vida nueva»…"[1052]

Aunque también esta sea una vida llena de inseguridad material. Fue en esta época que pensó en el suicidio y así lo consignó en su diario, pero el suicidio tenía un significado particular para él *":..Benjamin añoraba la muerte —declaró Asja—, la perseguía siempre, aún más, pensaba en el suicidio como una actitud voluntariosa e inconformista que rechaza de pleno los desastres que ofrece lo moderno…"*[1053] Añade Fernández Martorell *"…es también sensación de desmantelar los desastres de la modernidad, voluntad de crítica, el suicidio es —como dice la cita de Nietzsche que reproduce a pie de página en el mismo texto sobre Baudelaire—: «la hazaña del nihilismo»…"*[1054]

Por último no quiero dejar de mencionar que Benjamin, acorde a lo dicho por Witte, elabora una 'nueva' teoría de la historia, basada en la crítica a la idea de 'progreso' que está sustentada en la teoría de la 'evolución'. Contra ésta Benjamin tiene un escrito *"¿Crisis del darwinismo"? Una conferencia del Profesor Dacqué en la Lessing-Hochschule"* (publicado en abril de 1929) en el que pondera la biología de Daqué al romper con el darwinismo, al ser más adecuada a la época por sus intentos de integración, así esta obra tiene contactos con la mitología, la metafísica y la antropología.[1055] Esta interpretación es afín a la propia manera benjaminiana de entender el conocimiento, pero no sólo eso, dentro de los fundamentos señalados por Daqué destaca que la naturaleza da saltos rompiendo con la idea de árbol

[1050] "…Proceso cuyo peso físico y psíquico abrumó a Benjamin hasta el punto de que sucumbió una vez más en octubre a una depresión nerviosa…" [ibid., p. 126.]
[1051] "…Benjamin fue condenado a restituir a Dora su importante dote, que se elevaba, según las indicaciones de Scholem, a alrededor de cuarenta mil marcos…" [ibid.]
[1052] Ibid., p. 127.
[1053] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 133.
[1054] Ibid., p. 134.
[1055] W. Benjamin, '¿Crisis del darwinismo? Una conferencia del profesor Dacqué en la Lessing-Hochschule', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 490.

genealógico, más bien dice Benjamin hay arbustos genealógicos. [1056] De este modo, los investigadores contemporáneos destruyen los sueños sistemáticos tradicionales. [1057]

4. Resignación como destino humano y renovación de la esperanza 1930

Este año constituye el año de una dicotomía existencial, por un lado está la consciencia de su 'éxito profesional' al constituirse, según propia opinión, en el crítico más importante de Alemania, por otro lado se encuentran sus problemas personales. Todo esto vivenciado en una atmósfera hostil al individuo, en un espacio sofocante, el cual es resultado de su contexto histórico-social y de su condición de intelectual judío. A continuación expondré ese contexto histórico social en conexión con su condición, para seguidamente intentar mostrar cómo esto repercute en una 'intensificación' de su perspectiva política.

En cuanto al contexto, la crisis económica consecuencia de la Gran Depresión mundial de 1929 deja en aprieto la legitimidad de todo el sistema político en Alemania. Y hasta que los nazis llegan al poder Alemania queda en manos de una dictadura presidencial por parte de Hindenburg, esta dictadura era particular ya que habían elecciones, libertad de expresión, etc., sin embargo ningún partido se alzaba con la mayoría, con lo cual *"…La depresión económica, la fragmentación política y la parálisis institucional acabaron con la ya escasa confianza que los alemanes mostraban hacia el sistema instaurado en Weimar…"*[1058] A principios de 1932 según cifras extraoficiales el cuarenta por ciento de la población en edad de trabajar se encuentra parada.[1059]

[1056] "…Dacqué no cree en el árbol genealógico. Pues el parentesco filogenético sólo ha podido encontrarse en ciertos grupos. Y Dacqué parece tender a pensar que la naturaleza da saltos, y que, tras una serie de experimentos con algunas formas animales, va a experimentar a otro lugar con unas formas distintas, superiores —mejor organizadas y adaptadas— de tipo exteriormente similar, sin que entre las primeras y las últimas se dé una relación de procedencia. …" [ibid., p. 492.]

[1057] "…Así, Husserl ha puesto en lugar de los sistemas idealistas la fenomenología discontinua; Einstein pone en lugar del espacio continuo e infinito el espacio finito y discontinuo; Dacqué pone en lugar de un devenir fluido e infinito la acción renovada permanentemente de la vida en formas limitadas y discretas. Estas conexiones actualísimas garantizarían ya el interés para la confrontación así abierta del darwinismo oficial con el hombre que lo reta ante una sala bien repleta de gente…" [ibid., p. 493.]

[1058] E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 140.

[1059] Ibid., p. 184.

Los efectos de la crisis en la vida privada de los alemanes fueron desastrosos, la carne era un lujo, muchos sobrevivían con pan y papas. Si bien los obreros sufrieron las perores penurias, también la Gran Depresión dejó sin trabajo a oficinistas y empleados de más edad. Los comerciantes vieron caer el total de transacciones, el número de juicios por hipotecas y bancarrotas creció. El resultado fue la desintegración del tejido social. Entre 1928 y 1932 el índice de suicidios creció el 14% para los hombres y el 19% para las mujeres.[1060] Esto produjo también reacciones irracionales

> "…Los "arrebatos de odio" que tanto resentimiento producían entre los vecinos también hicieron de los judíos alemanes, considerados intrusos, liberales y capitalistas, chivos expiatorios…"[1061]

De esta manera con la Gran depresión advienen los conflictos políticos y la República de Weimar entra en crisis. Para la derecha se presenta la oportunidad de acabar con la República. Desde 1930 a 1932 Büring gobernó por decreto, tomó medidas antiinflacionarias, sin tocar empresas, lo que perjudicaban al pueblo alemán en su conjunto. Rodeada de tanta pobreza la gente estaba desesperada y la consecuencia fue el caos y la miseria. Así

> "…Muchos fueron los alemanes que echaron las culpas a la República, a los socialistas o a los judíos, de las crisis que les tocó padecer. Pero el verdadero problema estaba entre ellos, y no era otro que la derecha política, sobre la que ejercían una considerable influencia la industria pesada y los grandes intereses financieros, la misma derecha que impulsó políticas inflacionarias, estabilizadoras y antiinflacionistas, que acabaron por agravar las condiciones de la vida diaria de tantos alemanes…"[1062]

La conexión entre el comienzo de la Gran Depresión y el avance del nacionalsocialismo es innegable y, aunque el antisemitismo se volvió un fenómeno más común en Alemania después de la guerra, lo que más atrajo hacia el nazismo fue el resentimiento contra el sistema.

Benjamin es consciente de esa situación, en varias cartas escritas desde Ibiza a Scholem deja al descubierto que quiere retrasar lo más posible su vuelta a Berlín, expresamente afirma su intención de mantenerse alejado de allí[1063], la vuelta le inspira aversión, así dice *"..Tengo que volver a Alemania, aunque allí me espere lo*

[1060] P. Fritzsche, *De alemanes a nazis* (Bs.As.: Siglo XXI, 2012), p. 158.
[1061] Ibid., p. 159.
[1062] E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 194.
[1063] Carta del 25 de Junio de 1932. [W. Benjamin y G. Scholem, *Correspondencia 1933-1940* (Madrid: Taurus, 1987), p. 15.]

peor. Por el momento no puedo hacerlo. Me falta sencillamente el dinero para el viaje…"[1064] Pero sabe que debe regresar, están por desalojarlo de su casa.[1065] La crisis económica hace que su destino no dependa de él, afirma *"…En estas condiciones, ni yo mismo sé donde se me podrá localizar el quince, si aquí o en Niza…"*[1066]

A pesar de estos momentos de profunda incertidumbre Valero entiende que su primera estancia en Ibiza en los meses de abril, mayo, junio y julio de 1932 fueron quizás sus últimos momentos de felicidad

> "…Mientras el mundo corría hacia una guerra segura, aquel otro mundo de Ibiza, también "bajo el gobierno de la luna", con sus costumbres arcaicas, su paisaje desnudo e intacto, y la presencia en él de individuos solitarios e independientes, se reveló a Benjamin con una intensidad extraordinaria, lo sometió a la prueba de la nostalgia y lo llevó al terreno siempre libre e imaginativo de la utopía. Del mismo modo que, huyendo del futuro, su pasado personal se había convertido en objeto principal de su mirada y de sus escritos, la isla de Ibiza, un espacio donde otro pasado, el de la humanidad misma, seguía milagrosamente vivo, se convirtió en objeto de reflexión permanente…"[1067]

Por otro lado, cada vez se le hace más difícil conseguir espacio en la Prensa y en la Radio de Berlín, en otra carta después de haber dejado Ibiza entiende que la crisis por la que atraviesa es la más severa que le ha afectado,

> "…estoy aquí, sin que el éxito acompañe a ninguno de los intentos por conseguir lo más necesario, aunque tan sólo fuera lo mínimo para poder pagar mi cuenta, despojado de los ingresos con los que podía contar si no se hubieran producido esos acontecimientos en la Radio berlinesa y hundido en los más sombríos pensamientos. No sé cómo podré llegar hasta Berlín. Estando allí, quizá encontraría remedio a mis males tras algún tiempo. Pero, ¿hasta entonces?..."[1068]

Esta situación le es adversa para su propio trabajo, para su pensamiento, faltándole fuerzas para trabajar en estas condiciones. Hasta se siente boicoteado en *Frankfurter Zeitung* y, por otro lado, *Literarische Welt* le anunció que no le interesaba su colaboración en estos momentos.[1069] En agosto le escribe a Adorno para tratar de

[1064] [ibid., p. 28.]
[1065] "…Entre estas circunstancias se contraría la de que pudieses ver con tus propios ojos un oficio en el que la Inspección de Obras y Edificaciones me exige abandonar mi casa (porque su estado no corresponde a lo establecido en ciertas disposiciones)…" (Carta del 26 de julio de 1932) [ibid., p. 20.]
[1066] Carta del 5 de julio de 1932. [ibid., p. 18.]
[1067] V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), pp. 83-84.
[1068] Carta del 24 de agosto de 1932. [W. Benjamin y G. Scholem, *Correspondencia 1933-1940* (Madrid: Taurus, 1987), p. 24.]
[1069] Carta del 25 de octubre de 1932. [ibid., p. 29.]

que el Instituto apoye su trabajo *"…ahora ha llegado el momento, pues está siendo saboteado por todas partes…"*[1070]

El 30 de enero de 1933 Hitler juró su cargo de canciller de Alemania y a principios de Marzo casi todos los amigos de Benjamin (Bloch, Kracauer y Brecht) habían abandonado el país. Por toda la atmósfera adversa decide el destierro y en la primavera de 1933 Ibiza se convierte en la primera estación de su exilio, aunque tampoco las cosas en Ibiza eran como antes.

Pero antes del exilio, y a pesar de los tiempos de penuria, Benjamin continúa profundizando viejas afinidades y encontrando nuevas sin dejar de lado las producciones literarias anónimas. En esta labor hay dos temáticas dominantes, por un lado, la exposición de la época, época de peligro, y por el otro, el papel del intelectual. Estos temas son expresión del aura actual que encuentra entre sus contemporáneos tres de los intelectuales sobre los que profundiza su reflexión, ellos son Julien Green, Karl Kraus y Bertol Brecht. A éstos agrega un intelectual anterior como Paul Valéry.

De Green ya había destacado la 'sencillez de su narración', la cual le permite desarrollar lo mucho de lo poco, de lo diminuto, de este modo el 'arte será cepillar la realidad a contrapelo'. En cuanto al nuevo abordaje *"Julien Green"* (publicado en abril de 1930, y redactado en 1929) destaca más en su 'visión antropológica', en la época de penuria, el aspecto teológico del sufrimiento; algo ajeno a la Ilustración *"…Pues la contemplación del sufrimiento no le fue más ajena a ninguna otra época que a la época de la Ilustración…"* [1071]

El sufrimiento, aprendido por Green desde la teología, será su tema dominante, así desde la *'passio'* (mezcla de sufrimiento y arrebato) se pone a escribir la situación actual del ser humano. [1072] Efectivamente el sufrimiento es atemporal pero en la época actual es producto de la impaciencia (calificada como vicio moderno), así la pasión en la época actual ya no atenta contra Dios sino contra el orden natural *"…Y*

[1070] Carta del 10 de noviembre de 1932. [T. W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)* (España: Trotta, 1998), p. 37.]
[1071] W. Benjamin, 'Julien Green', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 335.
[1072] "…Por supuesto que teniendo en cuenta ese doble sentido formidable de la palabra latina: el cruce de sufrimiento y arrebato con el que la passio se convierte en un macizo histórico, la línea divisoria de las religiones. De tal altura inhóspita recibe su origen la obra turbadora y esquiva de Green. De ahí surgieron tanto el mito trágico como el mito católico, tanto aquella passio piadosa y pagana propia del rey Edipo, de Electra o de Ayax, como la misma passio piadosa y cristiana de Jesús. En este punto de indiferencia, puerto de montaña de los mitos, se pone a describir el escritor la actual situación del ser humano persiguiendo las huellas de su passio…" [ibid.]

por eso despierta la totalidad de las fuerzas destructivas del cosmos... un castigo profano... que es obra del azar…"[1073] La velocidad es parte del azar y comunica desesperación a los destinos, sus personajes no tienen esperanza, no se toman el tiempo.[1074] En cuanto al destino será la forma perfecta y despiadada en que el azar manda, así en la concatenación de los destinos está el desamparo de la criatura. De esta manera los personajes de Green caen en desgracia hasta morir: destrucción del cuerpo y de la vida *"…La impotencia y el sueño; al fin, la muerte; una y otra vez en estas obras la respuesta del cuerpo se encuentra al final del sufrimiento…"*[1075]
Pareciera que de esto se da cuenta Green, dice Benjamin, él tiene una visión, despierta

> "…Todo un «valle de lágrimas» se muestra a la persona que despierta. Y tal vez esto mismo signifique que, si ya hace algún tiempo que al ser humano no le quedan lágrimas, se va irrigando el mundo en torno suyo con el sudor o el rocío del sufrimiento…"[1076]

Teniendo en cuenta esto el método de Green, para Benjamin, a diferencia de Zola, no describe sino que hace presente[1077] en nuestra fantasía, en nuestro espacio 'temporal', en momentos precisos de destino, *"…Esta forma segunda del presente hace ser eterno lo que fue; y por eso mismo hacer presente es un acto de magia…"*[1078] Por ello vivir es un acontecimiento lleno de miedo y de magia.[1079] Pero repito para ello hay que estar despiertos, porque existen fuerzas que intentan

[1073] Ibid., p. 336.
[1074] "…Y, a su vez, la esperanza es el ritardando del destino. Los personajes de Green no están en condiciones de tener esperanza; no se toman tiempo. Están literalmente exasperados…" [ibid., pp. 336-337.]
[1075] Ibid., p. 339.
[1076] Ibid.
[1077] "…su elemento temporal, que al punto nos obliga a distinguir entre dos tipos de naturalismo: el de Zola, que describe las personas y las situaciones como sólo el contemporáneo pudo verlas, y este otro de Green, que nos las hace presentes como tales como nunca se habrían ofrecido a un contemporáneo…" [ibid., p. 338.]
[1078] "…su elemento temporal, que al punto nos obliga a distinguir entre dos tipos de naturalismo: el de Zola, que describe las personas y las situaciones como sólo el contemporáneo pudo verlas, y este otro de Green, que nos las hace presentes como tales como nunca se habrían ofrecido a un contemporáneo…" [ibid., pp. 337-338.]
[1079] "…Con ello, la casa de los antepasados, que se encuentra en la doble tiniebla de lo apenas pasado y de lo inmemorial, queda iluminada durante unos segundos por los duros rayos del destino, por los cuales se vuelve transparente al igual que un cielo de tormenta; y así se convierte finalmente en una larga serie de cavernas, cámaras y galerías que se pierden en lo más remoto de lo humano. Sin duda que un pedazo de prehistoria se ha ido fundiendo, para cada generación, con las formas de vida que eran propias de las generaciones precedentes, y, por lo tanto, para los que hoy vivimos acarreando el medio y el final correspondientes al pasado siglo. Green no es el único en percibirlo…" [ibid., p. 340.]

eliminar cualquier residuo de magia en el mundo moderno, magia que atenta contra este mundo.

Esta consciencia que tiene Green también la posee Kraus[1080], señala Buck-Morss, ya había mencionado que en él predomina la esfera del derecho por eso es un 'eterno acusador', porque en esta esfera no existe la justicia, sólo la culpa. En el nuevo trabajo benjaminiano *"Karl Kraus"* (publicado en marzo de 1931) se sumerge en esta idea, pero sosteniéndola desde la 'filosofía del lenguaje', así lenguaje y justicia van juntos

> "…No hay duda al respecto: el venerar la imagen de la justicia divina justamente en tanto que lenguaje (en la lengua alemana en cuanto tal) es el salto mortal, y bien judío, con el que Kraus intenta quebrantar el hechizo del demonio. Porque éste es el último oficio que practica este celota: emprender el proceso contra el orden jurídico completo…"[1081]

De este modo, Benjamin retoma viejas convicciones de la mano de Kraus, como que el lenguaje remitirá a la certeza judía de la santificación del nombre, claro que ahora lo hará con el procedimiento del 'citar', ya que ésta invoca en el nombre a la palabra

> "…la saca como tal de su contexto, y, de este modo, la devuelve a su origen. La palabra no suena mal en el ensamble de un nuevo texto. En tanto que rima, reúne en su aura lo que era semejante; pero, en tanto que nombre, se encuentra sola y sin expresión. Ante el lenguaje, ambos reinos (destrucción y origen) quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan sólo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita…"[1082]

Para Benjamin tuvo que ser un 'desesperado' como Kraus, (desesperación del presente y deseo de destruirlo) el que descubriera en la cita una fuerza de 'purificar' *"…la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobrevivan a este escaso espacio temporal, precisamente porque las han sacado de él…"*[1083] De ahí que el poder de la cita

> "…«no sea la fuerza que preserva sino que limpia, que sale de contexto y que destruye"… el poder destructivo de las citas era «el único que todavía

[1080] "…Las anomalías de Viena se personificaban en Karl Kraus, cuya revista satírica Die Fackel (1899-1936) registraba la historia de la sociedad vienesa que tan agudamente criticaba. Su sátira era implacable hacia la prensa: hacía periodismo contra el periodismo. Su objetivo no era "hacer" (bringen) noticias sino "deshacerlas" (umbringen)… Defendía a prostitutas y homosexuales… Su defensa de la libertad en el ámbito privado descartaba la adhesión a un socialismo revolucionario que pretendía más, y no menos, control de las acciones del ciudadano. Típica de su ambiente, su rebelión siguió siendo individual (después de 1911 escribía Die Fackel él solo), y su ataque era básicamente contra la cultura y la conciencia, más que contra la política y la estructura socioeconómica…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 41.]
[1081] W. Benjamin, 'Karl Kraus', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 357.
[1082] Ibid., p. 372.
[1083] Ibid., p. 374.

> contiene la esperanza de que algo de este período sobrevivirá; por ninguna otra razón que el hecho de haber sido arrancado de éste.» En esta forma de «fragmentos de pensamiento», las citas tienen la doble tarea de interrumpir el flujo de la presentación con la «fuerza trascendente» (Schriften I, 142-43) y al mismo tiempo, de concentrar dentro de ellas aquello que se presenta…"[1084]

La 'historia' será para Kraus un desierto que separa su linaje de la Creación, del que la 'Gran Guerra' es el último acto.[1085] Y el hombre en esa historia y en su presente deviene reducido, empobrecido, y además no está *"…en condiciones de exigir acceso al templo de la creatura sino en la más atrofiada de las formas, la del hombre privado…"*.[1086] Por esto Arendt extiende a Benjamin una pregunta que éste le hizo a Kraus

> "…¿Está Kraus en el «umbral de una nueva era»? «Lamentablemente, de ninguna manera. Está en el umbral del Juicio Final.» (Schriften II, 174). Y en este umbral se hallaban todos aquellos que luego se transformaron en los maestros de «la nueva era»; consideraban el nacimiento de una nueva era como una caída y contemplaban la historia junto con las tradiciones que habían llevado a esta caída como un campo de ruinas…"[1087]

Es más Forster señala que Benjamin vio en Kraus su mismo destino, eran solitarios y figuras apocalípticas, mensajeros de los "últimos días de la humanidad, consciencias trágicas de un destino inevitable". [1088]

Esta sensación de salir del espacio temporal, de salvación de la historia, le hace pensar a Witte en el sentido de la teología negativa, tal como funcionaba la alegoría en el *"Trauerspielbuch"*, aunque como crítico Benjamin supera esa teología del nombre puro.[1089] Este análisis materialista se apoya, al parecer de Witte, por primera vez en los escritos de juventud de Marx, al sostener que se puede llegar al 'humanismo real' a través de la 'revolución', de la 'emancipación materialista del mito'. [1090] De este modo la 'purificación' designa la función social de la revolución,

---

[1084] H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), pp. 200-201.
[1085] W. Benjamin, 'Karl Kraus', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 348.
[1086] Ibid.
[1087] H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), pp. 198-199.
[1088] Ver R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), pp. 11-12.
[1089] "…El texto crítico llega a compensar la falta de penetración de Kraus en el «dominio sociológico» en el que Benjamin ve la base de estas insuficiencias, al concebir la corrupción del lenguaje y la ruina del mundo burgués sobre las que resuena de un extremo al otro de *Die Fackel* [La antorcha] la gran lamentación de Kraus, ya no como hechos dados por la naturaleza, sino como la continuación de la forma actual de la sociedad…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 145.]
[1090] "…«Estas verdades según las cuales el hombre en desarrollo no se construye en el espacio natu-

pero es una revolución por negación, como interrupción de la mala historia (contrariamente a Marx).[1091] Con ello la destrucción revolucionaria precede a una era mesiánica, libre de toda dominación. Aquí también se hace manifiesta la *'Darstellung'* como presentación de la verdad (el cómo se dice) y no como representación, como era entendida por el uso cotidiano.[1092]

El camino de la 'purificación del lenguaje' ya lo había iniciado Kraus con su juzgamiento hacia los diarios, medio en manos del capital, medio que 'degrada al lenguaje' con su inexistente 'opinión pública' [1093] y sus 'frases hechas', producto de la técnica, así *"el periodismo consiste en la expresión del cambio de funciones del lenguaje en el alto capitalismo… y la frase hecha es la marca que hace al pensamiento comercializable…"* [1094] De este modo tanto Benjamin como Kraus descubrieron, afirmará Argullol, en el 'fetichismo lingüístico', en la fraseología, la raíz del 'fetichismo social' es decir, la raíz del totalitarismo.[1095] Tanto uno como otro se dieron cuenta del poder de la prensa, de que ella no es un mensajero sino que es el acontecimiento mismo (el instrumento se nos ha escapado de las manos). Este trabajo sobre el lenguaje lo transforma para Forster en un cabalista, pero que trabaja con el habla cotidiana.

> "…Persigue a las palabras allí donde más bajo han caído y reconstruye paciente y laboriosamente sus orígenes; les devuelve algo de su luz. El itinerario que sigue Kraus parte de la convicción de que cada palabra por más degradada que puede estar, por más abyecta que pueda haberse vuelto en manos de los escribas profesionales, esconde otro rostro, lleva tenuemente las marcas de otro destino prometido en sus orígenes…"[1096]

---

ral, sino que lo hace en el espacio de la humanidad, en la lucha de la liberación, que se lo reconoce por la actitud que le impone la lucha contra la explotación y la miseria, que no hay emancipación idealista, sino que sólo se da una emancipación materialista del mito y que no hay pureza en la criatura en su origen, sino que hay purificación; estas verdades sólo muy tardíamente dejaron sus rastros en el humanismo real de Kraus»…" [ibid., p. 146.]

[1091] Ibid., p. 147.

[1092] "..De allí la importancia de la "presentación" (Darstellung): la verdad no era solo lo que se decía sino el cómo; la forma era inseparable del contenido. Esta idea del lenguaje que proporciona una imagen [Bild] de la realidad y la identificación de esta imagen con la verdad no eran exclusivas de los escritos de Kraus. Lo vinculaban a varios intelectuales contemporáneos, incluyendo a Arnold Schönberg…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 41.]

[1093] "…es esa falsa subjetividad que se puede separar de la persona para ponerla en circulación ya en calidad de mercancía…" [W. Benjamin, 'Karl Kraus', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 350.]

[1094] Ibid., p. 344.

[1095] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 103.

[1096] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 99.

Por ello, señala Benjamin, el objetivo de Kraus es separar la 'información' de 'la obra de arte en cuanto tal', el periodismo será la traición a la literatura y su sustancia será la cháchara. Para Benjamin, Kraus proviene del linaje del literato, del artista y del dandy cuyo antepasado fue Baudelaire que vive bajo el singo del mero espíritu como la prostituta del puro sexo.[1097] Esto enfrenta al diletante, al creativo, con el técnico y el político que encargan su trabajo, la obra del creativo es *"…inofensiva y pura; consume y purifica lo magistral. Por eso el monstruo se encuentra entre nosotros como mensajero del más real humanismo. Es el que derrota la frase hecha…"*[1098]

Sin embargo, en cuanto a su actitud, para Missac, se problematiza la figura del escritor, es decir que tanto Benjamin como Kraus pertenecían a ese periodismo que cuestionaban e incluso podían tener una visión positiva del mismo, pero ese no es el caso, Benjamin pretendía *"…insertarse en el proceso de una producción literaria alienada, sin renunciar a las aspiraciones y exigencias del escritor…"*[1099]

Contrariamente a lo que podía esperar Benjamin y a pesar de las afinidades, la reacción de Kraus ante su escrito fue decepcionante, no llegó a comprenderlo y lo tildó de «psicoanálisis».[1100]

Ahora bien el texto de Kraus y los comentarios sobre Brecht son la expresión del inicio de su 'periodo marxista', afirma Scholem, lo de antes inclusive los trabajos sobre Green, son premarxistas. [1101] Así con Kraus el pensamiento basado en la filosofía del lenguaje y la metafísica, por primera vez, se abren paso a través del pensamiento marxista.[1102] Por otro lado con Brecht halló, según Arendt un poeta de raros poderes intelectuales

> "…alguien de izquierdas que, a pesar de todas las habladurías sobre la dialéctica, no era más pensador dialectico que él, y cuya inteligencia estaba muy cerca de la realidad. Con Brecht podía practicar lo que él mismo denominaba «pensamiento crudo» (das plumpe Denken): «Lo más importante es aprender a pensar crudamente…"[1103]

[1097] Para Witte tanto el hombre de letras y la prostituta que encarnan el 'espíritu puro' como el 'sexo puro' son figuras alegóricas "…permiten interpretar la transformación del hombre en un «elemento del proceso de cambio»…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 146.]
[1098] W. Benjamin, 'Karl Kraus', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 376.
[1099] P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 68.
[1100] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 147.
[1101] G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 225.
[1102] G. Scholem, 'Walter Benjamin y su ángel (1972)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 69.
[1103] H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), p. 176.

Le atraía cómo la realidad se manifestaba de forma directa en proverbios y modismos del lenguaje cotidiano, así llegó a decir que *"…"Los proverbios son una escuela del pensamiento crudo"…"*[1104] En particular esta influencia brechtiana será tratada más adelante en el teatro, en la radio y en la literatura, porque como afirmé en los trabajos benjaminianos hay un interés creciente sobre Brecht. Pero para esclarecer este punto adelanto algunas consideraciones sobre la obra de Brecht que como la radio es no-aureática. Así fue tal la impresión que le causó Brecht que para Günter Hartung hasta le hizo disminuir el efecto de los textos surrealistas. [1105] Pero Brecht también se sujetaría a su idea de intelectual como aquel capaz de expresar el 'aura actual', así dice Wizisla

> "…En eso Benjamin coincide con Karl Kraus, que veía en Brecht «el único autor alemán» que «hay que considerar en la actualidad» porque le da una forma artística válida a la «conciencia de época» del mundo de la posguerra e intenta «superar en el lenguaje la banalidad de la vida reproducida». No por casualidad Benjamin llama a Brecht uno «de los artistas alemanes más avanzados» en una nota de 1931 para el artículo sobre Karl Kraus. Pero Benjamin, a diferencia de Kraus, también coincidía con la posición política y de teoría teatral del poeta…"[1106]

Es decir que Brecht no solamente expresa la conciencia de una época sino también intenta superarla en el lenguaje, por lo cual sus obras tienen una clara intención política. Así *"…Para Benjamin era esencial el vínculo, reconocible en las concepciones de Brecht hacia 1930, entre técnica artística avanzada y compromiso político…"*[1107] Sobre el carácter revolucionario de Brecht, él transmite situaciones haciéndolas manejables y liquidándolas, destruyendo con ello la tradición. El elemento fundamental de Brecht es la 'cita' coincidiendo con Benjamin.[1108]

Al margen de cualquier cuestionamiento la mayoría de sus exégetas señalan el año 1929 como el año del encuentro con el pensamiento marxista a través de la

---

[1104] Ibid.
[1105] E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), p. 181.
[1106] Ibid., p. 182.
[1107] Ibid.
[1108] "…Donde Brecht podía sentirse más aludido es en la clasificación: el carácter destructivo está «en el frente de los tradicionalistas»; no se cuenta entre los artistas que transmiten cosas «haciéndolas intocables y conservándolas» sino entre los que transmiten situaciones «haciéndolas manejables y liquidándolas» (GS IV/1, p. 398), es decir entre los artistas con un vínculo negativo, «destructivo» con la tradición… Una forma específica de vínculo con la tradición está en el manejo de textos literarios de épocas anteriores, que Brecht pretendía que se entendieran como documentos… Benjamin definió la cita como un elemento fundamental del método de escritura de Brecht. El estilo de Keuner, había escrito Brecht hacia 1929, «debería ser citable», y en el prólogo a ese cuaderno de los Versuche dice: «La segunda tentativa, las "Historias del señor Keuner", constituye un intento de hacer citables los gestos». Benjamin trasladó la expresión al teatro: «hacer citables los gestos» es el trabajo más importante del actor…" [ibid., pp. 184-185.]

influencia de Brecht, influencia celebrada por Arendt[1109], pero cuestionada por sus amigos: Scholem y Adorno. El primero por su ambigua posición entre judaísmo y marxismo[1110], el segundo y la Escuela de Frankfurt, además de compartir el cuestionamiento de Scholem le discutía su forma particular de entender al marxismo: crudo y vulgar, panfletario, con un conocimiento limitado de Marx, dirá Adorno, falto de intermediaciones, ingenuo y no-dialéctico[1111]. Esto es explicable para Carretero Pasín en que Benjamin nunca se sintió cómodo con el marco constreñido del materialismo histórico.[1112]

En esta apertura particular hacia el marxismo, para Scholem, reside precisamente la originalidad de su materialismo que no se ajusta incondicionalmente al método materialista.[1113] En esto también coincide Buck-Morss, la influencia de Brecht no hace que se eliminen los componentes teológicos sino que sólo se realiza un cambio de dirección, de la negación crítica a la afirmación revolucionaria, aunque debo aclarar que no coincido con la autora, porque en esa negación crítica, presente en anteriores escritos, ya se construye una afirmación revolucionaria, claro que con tintes no tan definidos como los planteados por el materialismo. Por otro lado Brecht tuvo un efecto en la posición política de Benjamin que lo alejó de Adorno[1114], sin embargo para Valverde

> "…Su acercamiento al comunismo se manifestó en estas obras no en forma de propaganda política, sino como método de la crítica histórica. … Benjamin dijo que la crítica debería ser entendida en el sentido de que la política es la continuación de la crítica con otros medios…"[1115]

[1109] "…amistad única «porque supone el encuentro del más grande poeta alemán vivo con el crítico más importante de entonces»…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 118.]

[1110] Para Scholem "…querer impregnar su metafísica del lenguaje y su judaísmo con reflexiones materialistas es incongruente con su pensamiento…" [ibid., p. 119.]

[1111] Ver T. Adorno, 'Sobre la interpretación de Benjamin. *Notas para un proyectado artículo* (1968)', *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra (ed.), (Madrid: Abada, 2001), pp. 96-97.

[1112] Á. E. Carretero Pasín, 'Walter Benjamin: explorando lo social desde la heterodoxia marxista', *Anthropos* 225, p. 72.

[1113] "…Sus ideas siguen siendo en lo fundamental las de un metafísico que, si bien ha desarrollado una dialéctica de la observación, se encuentra muy lejos de la dialéctica materialista. Sus consideraciones son las propias de un teólogo inclinado a lo profano. Sin embargo, éstas nunca aparecen intactas. Benjamin las traduce al idioma del materialismo histórico. Unas veces, esta traducción se alcanza rápidamente, resulta exitosa y adecuada, pero otras veces resulta lenta y demasiado compleja. Así es como las profundas consideraciones del filósofo de la historia y del crítico social surgen de su propio pensamiento metafísico, disimuladas bajo una vestidura materialista. Nada puede convencerme de que justamente en sus admirables trabajos tardíos dichas consideraciones broten de la mera aplicación del método marxista…" [G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 24.]

[1114] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 345.

[1115] J. M. Valverde, 'Walter Benjamin -"un héroe de nuestro tiempo"', *Para Walter Benjamin*, (Bonn:

Además de Adorno, su amigo Scholem consideró esa influencia como funesta y hasta catastrófica, suponía el trato desigual entre ellos, el hombre duro, Brecht, y el sensible, Benjamin, así afirma el amigo *"…No me atrevería a afirmar que Benjamin haya ido en su compañía por la buena senda…"*[1116]

Ahora bien más allá de afinidades contemporáneas también Benjamin utiliza a intelectuales anteriores, para conformar su propio pensamiento y realizar alianzas con algunos aspectos que a él le interesa. Tal es la expresión del escrito *"Paul Valéry. Con ocasión de su sexagésimo aniversario"* (publicado en octubre de 1931) donde vuelve a tratar un tema recurrente en su pensamiento, pero que también es tema del poeta, el de la 'inmortalidad del escritor', la cual la distingue del 'perdurar de la obra', lo que buscaba Valéry es lo segundo.[1117] Por otro lado resulta llamativo cómo relaciona la inteligencia pura de Valéry con la de la burguesía europea, pero cabe aclarar con el 'periodo heroico de la burguesía europea'; así del mismo modo a cómo la burguesía se lanzó sobre nuevos descubrimientos instalando la idea de progreso, en Valéry esta idea que Benjamin califica como la auténtica idea de progreso, se transfiere a los métodos que corresponde con su concepto de construcción, opuesto a la idea de inspiración, así

> "…«La obra de arte», ha dicho uno de los intérpretes de Valéry, «nunca es una creación: es una construcción cuyos protagonistas son el análisis, el cálculo y el plan». La última virtud del proceso metódico, que conduce al investigador más allá de sí mismo, se acredita así en Valéry…"[1118]

Por ello dice Benjamin que su pensamiento es matemático pero inclinado hacia las cosas.[1119] Estos no son datos menores para el berlinés ya que aquí hay una valorización de la técnica como elemento para redefinir la labor artística y que en el caso de Valéry le aporta duración a la obra, tampoco es casual que se problematice la tarea del escritor, como la del intelectual, en esta época de penuria.

En este mundo cada vez más hostil Benjamin vuelve a discutir la labor propia del intelectual, en clara demanda a su toma de posición. En la conferencia *"E.T.A. Hoffmann y Oskar Panizza"* (emitida en marzo de 1930) se manifiesta contra la intención intelectual de buscar 'afinidades entre autores', para él esto es sólo deleite

---

Inter Nationes, 1992), p. 25.
[1116] G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 26.
[1117] W. Benjamin, 'Paul Valéry. Con ocasión de su sexagésimo aniversario.', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 405.
[1118] Ibid., p. 408.
[1119] Ibid., p. 403.

de pedantes de la cultura[1120], por otro lado vuelve a distinguir la 'eternidad de las obras' de su 'viva duración', con la primera se corre el riesgo de petrificarlas, sin embargo con la segunda hay una reactualización permanente al confrontarlas con creaciones de épocas presentes, así

> "…Ahí se muestra que, hablando propiamente, sólo se puede considerar eternas ciertas tendencias informes, ciertas disposiciones imprecisas, y que la obra formada, que participa en la viva duración, es producto de esa violencia tenaz y solapada con la que no sólo los momentos eternos se imponen en los momentos actuales, sino también los momentos actuales en los momentos eternos… Y si su «eternidad» es solamente en el mejor de los casos, pervivencia petrificada en el exterior, su duración es un proceso vivo que se desarrolla en su interior. Y por eso estos paralelos nada tienen que ver con analogías o dependencias de obras concretas entre sí, ni con los estudios sobre los autores, sino con las tendencias primigenias de la literatura como tal, que, de época en época, se nos imponen en un sentido nuevo…"[1121]

Por último vuelve a tomar el tema del 'narrar', que de cierta manera está relacionado con la 'actualización de lo que perdura' ya que el narrar es conservar y transmitir (con modificaciones) en el medio de la fantasía [1122], es decir que el narrar comprenetra momentos eternos y actuales. En este sentido el 'narrar' que es saber tejer, al ser cosa del pueblo, tal cual lo entiende Panizza, se enfrenta a la novela (asunto de personas cultas). [1123] En cuanto a Panizza está en la misma situación que Hoffmann a mediados del siglo XIX: son desconocidos y desacreditados. [1124]

Sobre el 'narrar' en 1932 Benjamin escribe *"El pañuelo"* (texto no publicado)[1125] que problematiza este tema (y es un antecedente importante a *"El narrador"*). En este escrito afirma que el arte de narrar llega a su fin porque no hay 'aburrimiento', por lo tanto ya ni se hila ni se teje en esta época de peligro.[1126] Esto desemboca en que ya no hay sabiduría, por lo general la sabiduría es una narración y aquella desemboca en el consejo, para ello hay que saber 'contar'. Además en el relato se recurre a la tradición oral que hace participar a los interlocutores en una atmósfera especial,

[1120] W. Benjamin, 'E.T.A. Hoffmann y Oskar Panizza', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 253.
[1121] Ibid., pp. 253-254.
[1122] Ibid., p. 254.
[1123] Ibid., p. 258.
[1124] Ibid., p. 256.
[1125] Este escrito es consecuencia de la decisión de Benjamin de escribir su diario en Ibiza, en él cuenta el viaje a bordo del barco mercante Catania que partió el 7 de abril de 1932. [V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), p. 32.]
[1126] Ver W. Benjamin, 'El pañuelo', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 172-173.

podríamos decir 'aura' [1127], ese relato es una unión particular entre pasado y presente.[1128] Explicando la experiencia de un capitán dice

> "…pensé en la pipa de nuestro capitán: la pipa que vaciaba cuando empezaba a contar una historia, vaciándola al fin, cuando callaba, pero que, entre una cosa y otra, bien podía dejar que se apagase. Su pipa tenía una boquilla de ámbar, pero su cabeza era de cuerno con engastes de plata. La pipa había sido de su abuelo, y creo que ése era el talismán donde se agrupaba el narrador. Dado que otra razón por la que hoy nadie tiene qué contar es que ahora las cosas ya no duran de la forma correcta…"[1129]

Aquí hay una conexión entre el narrar y los objetos durables, apareciendo con ello el tema de la duración de situaciones en el presente. La pipa debía conocer muchas historias que no necesitan ser explicadas, al contrario de lo que sucede con los periódicos que necesitan explicar todo. [1130] Con esto vuelve a reiterar sus cuestionamientos al periódico tal y como lo había hecho a partir de Kraus. En este sentido el intelectual tiene que transformarse en narrador para enfrentar la velocidad del mundo moderno que impide tener conciencia y pensar.

Pero volviendo a la 'idea' de que el intelectual tiene que poner a prueba el pasado, a través de la actualidad de su 'duración', Benjamin también la practica en otras oportunidades, como es el caso del comentario de cartas de Alemanes ilustres llamado *"Colección de cartas"* (publicado entre abril de 1931 y mayo de 1932). En esas cartas de la época clásica de la cultura alemana pretendía actualizar lo que ellos tenían que decir al presente. Ahora bien las palabras que 'dicen más' son las 'palabras sencillas', las que se forman históricamente, como es el caso de las palabras de Pestalozzi (que si bien no es un ánimo sencillo, sus textos perduran), así *"…Pues igual que tan sólo lo sencillo tiene posibilidades de perdurar, a la inversa la máxima simplicidad sólo es el producto de la perduración…"* [1131] Pero no solamente hay que tener en cuenta lo sencillo sino que se debe minimizar el efecto

[1127] V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), p. 38.
[1128] "…El argumento de El pañuelo contiene una estructura muy frecuente en las narraciones orales. El que cuenta la historia –en la que confluyen heroísmo y amor, belleza y misterio, y un pañuelo bordado como símbolo conciliador de todos estos valores- no sólo la ha escuchado previamente, sino que al final le añadirá un nuevo e inesperado elemento, que iluminará todo lo que se ha contado hasta entonces. Porque aquél muchacho que se había arrojado valientemente al mar para salvar a la mujer misteriosa no era otro que el capitán. El narrador, que está a punto de zarpar rumbo a Ibiza, llega a esta conclusión, "la más sorprendente de las conclusiones", gracias al pañuelo con el que, desde el muelle, el capitán le dirige un último saludo de despedida, y que es el mismo pañuelo que llevaba la mujer protagonista del relato…" [ibid.]
[1129] W. Benjamin, 'El pañuelo', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 173.
[1130] Ibid., p. 174.
[1131] W. Benjamin, 'Alemanes. Colección de cartas', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 108-109.

de las 'influencias' porque *"…las fuentes naturales se nutren de los arroyos más perdidos, de manantiales anónimos, de las más pequeñas aguas, lo mismo sucede con las fuentes espirituales…"*[1132] Con ello vuelve a arremeter contra el esnobismo intelectual que busca sólo influencias, olvidándose del presente.

En este mismo sentido es tomado el tratamiento del 'burgués cosmopolita' en *"Del burgués cosmopolita al gran burgués"* (publicado en mayo de 1932), al tratar la cuestión de la importancia del 'pasado burgués' para el presente, así afirma

> "…En la imagen cultural de la burguesía que en los siguientes pasajes se bosqueja nuestro lector ha de encontrar ocultos, como en una imagen misteriosa, muchos rasgos veraces y dramáticos del presente que ahora lo rodea…"[1133]

De este modo, y teniendo en cuenta que la 'vida es corta', también son cortas las promesas de felicidad de la clase triunfante, aquéllas funcionan de la misma manera como lo hacen las promesas políticas, por ello el plebiscito se dará siempre en el presente.[1134] Pero a éste no hay que dejarlo en manos de los 'historiadores', porque ellos realizan una 'interpretación arbitraria' de acuerdo a sus 'intereses materiales',

> "…Y por eso tenemos que seguir acudiendo a los documentos en su origen, siendo los más importantes entre ellos las promesas de las clases jóvenes y triunfantes que han llegado cristalizadas a nosotros bajo la forma de 'literatura', es decir, de poesía, filosofía y estudio del mundo; las promesas de las clases que aparecen transformando el mundo, con sus secretas necesidades materiales y los ideales manifiestos de redención de la humanidad que se corresponden con aquéllas..."[1135]

En este sentido tiene 'prioridad la literatura' frente a la 'historia', aunque en el caso de la 'burguesía cosmopolita' sí elaboró un programa preciso y positivo para la humanidad y la historia (cosmopolitismo, paz perpetua, etc.)[1136] Ese programa fue recogido y trasladado,

> "…hacia un nuevo reino del espíritu, del ideal y de la poesía, en las distintas obras producidas por el humanismo e idealismo alemán, que a continuación viene a escindirse en las tendencias del Romanticismo, el, actualmente, viejo socialismo, las tendencias democráticas y radicales, etc., etc…"[1137]

[1132] Ibid., p. 130.
[1133] W. Benjamin, 'Del burgués cosmopolita al gran burgués. Extractos de viejos textos alemanes', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 240.
[1134] Ibid., p. 241.
[1135] Ibid.
[1136] "…En cambio, en su caso, la clase burguesa sí que elaboró un amplio programa tan preciso como positivo, para la humanidad y para su historia. Programa que se encuentra recogido en las tesis económicas y políticas del parlamentarismo y liberalismo inglés, como en las tesis filosóficas que preceden a lo que fue la Revolución Francesa.." [ibid.]
[1137] Ibid.

Por ello la importancia de la literatura como reservorio de dichos anhelos, ahora bien la no realización de los mismos se debe, para Benjamin, a un destino histórico ineludible: sus contradicciones internas imposibles de evitar desde el espíritu de la burguesía, a pesar de ello,

> "…La burguesía se ha vuelto claramente tan malvada como peligrosa en su última etapa, en el período real de su derrota, pues quiere todavía seguir defendiendo, con violencia, astucia y sugestión una posición que ya ha perdido. Y esto es también un destino histórico, dado que en la historia no se da el «abandono querido y voluntario» de posiciones perdidas..."[1138]

Frente a esta situación hay que apelar a la 'memoria histórica', por ello Benjamin afirma que

> "…Quien olvide las experiencias de los siglos nunca podrá alcanzar a poseer la verdadera autoconsciencia histórica que repose en la consciencia del presente de las experiencias históricas como tales, en sus reflejos como en su control, y ello de manera permanente…"[1139]

Por esto no es de extrañar que Benjamin se sienta un burgués, pero cuyos ancestros serán los 'burgueses cosmopolitas' cuyos sueños busca cumplir. En este sentido, para Buck-Morss, Benjamin nunca pretendió ser otra cosa que un escritor burgués, él mismo describe su mundo en *"Crónica de Berlín"* como ajeno a la miseria, esto explica su protesta contra algunos intelectuales que intentan tomar su lugar junto al proletariado, así

> "…¿cuál es este lugar? El de un protector, el de un mecenas ideológico. Un lugar imposible"… La división entre clases era innegable. Pero Benjamin sentía que había una confluencia en las posiciones objetivas de intelectuales y proletariado, debido a la constelación específica de historia económica e historia de la cultura…"[1140]

En una emisión de radio (En febrero de 1932 emite por la radio *"Qué leían los alemanes mientras que sus clásicos escribían"*) compara la situación alemana del siglo XIX (donde no había llegado la industrialización) con la de París, Roma o Londres, [1141] y resalta que aquella forma de vida impulsaba al espíritu alemán a filosofar y fantasear: aquí es donde surge la clásica literatura alemana. Y si hay una

[1138] Ibid., p. 242.
[1139] Ibid., p. 243.
[1140] S. Buck-Morss, 'El *Libro de los Pasajes* de Benjamin: redimiendo la cultura de masas para la revolución', *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona (ed.), (Bs. As.: 2005), p. 109.
[1141] "…Mientras otros sudaban y corrían, como Inglaterra que se afanaba y trajinaba con lingotes de oro y sacos de pimienta, mientras América se iba transformando en el trust yermo y gigantesco que ahora es y Francia iba sentando las bases políticas para la victoria de la burguesía en el continente europeo, Alemania dormía un sueño honrado, un sueño sano y reparador…" [W. Benjamin, 'Qué leían los alemanes mientras que sus clásicos escribían', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 93-94.]

figura destacable de esta literatura, ésa es la de Goethe, el cual en este mundo hace un llamado

> «Ahora todo es siempre demasiado, ahora todo transciende sin cesar. En el pensamiento y en la acción. Y ahora ya nadie se conoce. Nadie comprende el elemento en que flota y actúa, el material con el que trabaja. Velocidad y riqueza son ya todo lo que el mundo admira y que todos desean. Los ferrocarriles, el correo, los barcos de vapor y todas las facilidades posibles de la comunicación son aquello que busca el mundo culto para cultivarse más aún y, con ello, permanecer mediocres... Propiamente este siglo es destinado a cabezas capaces, a las personas prácticas que, provistas de cierta destreza, sientan y gocen su \ superioridad sobre la multitud, aunque no tengan talento para lo \ máximo. Mantengámonos pues lo más posible en la mentalidad \con que vinimos, y así tal vez seremos, junto con unos pocos, los últimos de una época que aún tardará mucho en volver»…"[1142]

En otro relato menciona también esa necesidad de silencio, de paz, de aburrimiento, todo relacionado con el 'nombre' y opuesto a la palabrería. Ese relato es *"Al sol"* (escrito en 1932)[1143], la figura utilizada para ese conocimiento es la del 'campesino' que conoce de nombres

> "…Pero él no es capaz de decir nada acerca de su sede. ¿Los nombres lo vuelven tan parco en palabras? Entonces, ¿la copiosidad de la palabra sólo le corresponde a quien tiene el conocimiento sin los nombres, y la del silencio al que no tiene nada más que los nombres?..."[1144]

La experiencia del paisaje y la del lenguaje parecen fundirse en el paseo solar de manera misteriosa, aunque no hay que descartar la influencia del Hachís en este relato, esta forma de conocimiento permitía contemplar y sentir la realidad inmensamente aumentada.[1145]

Según Valero con *"Al sol"* Benjamin se acerca a la literatura de Robert Walser y Hugo von Hofmannsthal, con *"…el camino como espacio para la revelación y el caminante como especial receptor de la esencia de las cosas…"*[1146] A este género Benjamin ya lo ensayó y seguirá ensayando en la ciudad, de hecho este escrito es contemporáneo a su *"Crónica de Berlín"*.[1147]

[1142] Ibid., p. 105.
[1143] Texto surgido de sus incursiones ala isla de Ibiza en 1932. En él describe la experiencia de la naturaleza insular.
[1144] W. Benjamin, 'Al sol', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 367.
[1145] El relato es escrito el 15 de julio cuando Benjamin cumplía 40 años, en ese tiempo conoció a Jean Selz quien entonces consumía hachís. Selz cuenta que en esos días habían tomado y hablado sobre los efectos del Hachís. [V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), p. 53.]
[1146] "…Se diría que el Flaneur urbano, es decir, el paseante en la multitud, esa figura que Benjamin describió y reinventó para la literatura, pasea ahora en solitario por los campos y bosques meridionales, pero con la misma apasionada atención a cuantos detalles se le ofrecen…" [ibid.]
[1147] "…Benjamin vuelve en este texto al caminante que se deja llevar por el camino, al caminante

Pero volviendo a la importancia de la historia en *"Serie Ibicenca"* (publicada en 1932)[1148] afirma contrariamente al pensamiento burgués que el éxito es un capricho de la historia, no es producto de la voluntad [1149], idea también expresada con anterioridad así

> "…El éxito consiste en consecuencia en que la voluntad abdique como tal, en el interior del cuerpo, de una vez para siempre, y que lo haga además en favor de los órganos, por ejemplo la mano. …"[1150]

De aquí surge la importancia de lo corporal, tal cual lo referencia Proust. [1151] Así *"…El cuerpo anima el dolor profundo, y así también puede despertar el más hondo y profundo pensamiento. Ambas cosas exigen soledad…"*[1152] Debo recordar que sobre el cuerpo actúa el destino. Ahora bien sobre el cuerpo, no por casualidad, el efecto de las drogas tiene una consecuencia inmediata, dicho efecto tiene también una nueva forma de enfrentar la realidad, de conocerla. Así

> "…Benjamin no solo utilizó los sueños, el material surrealista par excellence, en sus escritos. Al igual que el precursor del surrealismo, Charles Baudelaire (cuyas obras tradujo), Benjamin experimentó con drogas transformadoras de la conciencia, básicamente el hachís, pero también opio y mescalina. Benjamin, después de leer el Steppenwolf la novela de Hermann Hesse de 1927, fue impulsado a registrar sus experiencias, tanto durante la influencia de la droga, como posteriormente…"[1153]

Así desde 1927 Benjamin se abre a nuevas experiencias proseguidas sobre todo en 1930-1931 con el uso del Hachís[1154], bajo el control médico de Ernst Jöel y Fritz Fränkel que consignaba en notas esas experiencias. [1155] Los registros de las

---

místico o alucinado, emparentado con aquel otro que, tras haber tomado hachís, sale a las calles de Marsella en su relato Myslowitz-Baunschweig-Marsella (La historia de un fumador de hachís), publicado en 1930…"[ibid.]

[1148] Se trata de una colección de nueve textos breves, en la que empezó a trabajar nada más llegar a la isla y que apareció publicada en el Frankfurter Zeitung el 4 de junio de 1932. [ibid., p. 63.]

[1149] Ver W. Benjamin, 'Serie Ibicenca', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 354-355.

[1150] Ibid., p. 357.

[1151] "…En verdad que nadie la ha sentido con mayor claridad que Marcel Proust cuando murió su abuela, que fue para él un acontecimiento estremecedor, mas no real, hasta que al fin se echó a llorar por la noche, tras haberse quitado los zapatos. Y, ¿por qué? A consecuencia de agacharse…" [ibid., p. 359.]

[1152] ibid.

[1153] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 307.

[1154] "…Benjamin quería componer un libro conteste abundante y especialísimo material, pero sólo llegó a publicar los relatos Myslowitz- Braunschweig-Marsella (Die Geschichte eines Haschisch-Rauches) («La historia de un fumador de hachís») en 1930 y Haschisch in Marseille en 1932…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 125.]

[1155] "…Esas notas con las cuales Benjamin proyectaba escribir un libro sobre el hachís tratan de fijar la «relación de conocimiento» que ofrecen la postración y el alejamiento; esas notas manifiestan de una manera muy pronunciada ciertos rasgos de una forma de existencia estética, característica en aquella época de la manera de vivir de Benjamín…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*

sesiones llegan a 1934, afirma Buck-Morss, ellos revelan que aunque reconocía en la ingesta de droga un acto liberador, consideraba problemática su relación con la liberación política, sólo era un curso introductorio a la 'iluminación profana'. Pero esto no quiere decir que sus percepciones sean insignificantes para su trabajo teórico

> "…Su noción de la relación sujeto-objeto que se ubicaba en el núcleo de su teoría del conocimiento llevaba la marca de estas sesiones y caracterizaba la particular naturaleza de su empirismo, en el cual la concentración en la apariencia del objeto no resultaba en un mero reflejo de lo dado. Bajo la mirada del fumador de hachís el objeto se transformaba de modo que los mismos detalles de su superficie aparecían en configuraciones cambiantes: "la primera embriaguez aflojaba las cosas y las sacaba, seduciéndolas, de su mundo habitual; la segunda las instala muy pronto en uno nuevo"…"[1156]

De más está insistir en la relación que esto puede tener con la práctica del 'citar', del 'narrar', del 'nombrar' o del 'carácter destructivo' (que se verá con posterioridad), o con las 'huellas' que son descubiertas por el sujeto de dichas experiencias, etc. Además para Buck-Morss esta experiencia era especialmente significativa para su teoría del 'aura' de los objetos ya que

> "…Emanando de la superficie de los fenómenos y revelando su esencia interna, este aura se tornaba visible dentro de la "zona de imágenes" de las drogas, y podía ser reproducida en la tela del artista… El objetivo de los escritos de Benjamin, en tanto serie de imágenes dialécticas, era capturar el aura también en el mundo escrito…"[1157]

Para esa época Benjamin ya se ve a sí mismo como un ensayista todopoderoso que encuentra nuevas relaciones. Sin embargo, dice Witte, ni estas experiencias, ni el relativo éxito que vivió entre la crisis económica mundial y el advenimiento de los nazis (autonomía emocional y profesional), lograron hacer desaparecer su carácter sombrío, en su diario habla de *"…su creciente determinación de suicidarse. Los motivos que invoca son la situación política de Alemania, su propia «lasitud de combatir en el frente económico», pero también el sentimiento de haber vivido una vida colmada…."*[1158] Pero como dije la muerte la ve como algo positivo, la anticipa con la droga y con la acción de escribir *"…que son dos modos de apartarse de la vida en virtud de los cuales sin embargo la vida se hace más pura y más intensa para el hombre…"*[1159]

(Barcelona: Gedisa, 2002), p. 149.]
[1156] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), pp. 308-309.
[1157] Ibid., p. 309.
[1158] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 151.
[1159] Ibid.

Un testimonio de su relación con las drogas es *"Hachís en Marsella"* (publicado en diciembre de 1932), sobre dicha experiencia reflexiona que una frase puede entenderla de dos formas, según el sentido político-racional o según el sentido mágico-individual.[1160] Para Fernández Martorell, con estas experiencias, Benjamin buscaba una forma distinta de conocimiento

> "…cómo acceder por la puerta trasera —mediante una «iluminación profana»— a la realidad inefable. Por ello mismo, estas notas tomadas directamente y sin pulir, muestran los dispositivos de su pensamiento, los mecanismos que están detrás de su brillante escritura, las relaciones que establece entre puntos tan lejanos, tan recónditos… En estas notas —escritas por los médicos— Benjamin puede leer su propio pensamiento y observar cómo funciona y cómo se materializa, cómo logra el lenguaje cercar una pequeña realidad, cambiarla de inmediato, producir otra a continuación. Las imágenes se suceden incesantes en el lenguaje metafórico que utiliza y Benjamin descubre que este lenguaje directo —de boca a mano—, inmediato, es el que admiraba en el surrealismo…"[1161]

También para la autora estas experiencias no son ajenas a su pensamiento que intenta escapar al discurso lógico (lenguaje como instrumento), utilizando el lenguaje en sentido arcaico, mimético (imágenes llenas de imágenes y alegorías).[1162] En estas ideas destaco la lucha constante contra el 'lenguaje de los hombres' que no logra expresar y es inadecuado respecto a la realidad.

Ahora bien una vez aclarada esta nueva coyuntura de decepción ante los acontecimientos políticos y económicos (además de sus reveses personales) que repercuten en su subsitencia material, lo mismo que su creciente interés por el marxismo que contribuye a su autovisión intelectual, es momento de volver hacia el arte politizado y a los objetos estetizados, intervenidos por este ambiente que lo empuja cada vez más a una existencia marginal.

[1160] "…Unas semanas antes, anoté esta otra frase de Johannes V. Jensen, que dice algo en apariencia similar: «Richard era un joven que poseía el sentido de ir percibiendo todo lo homogéneo del mundo». Esta frase me había gustado mucho. Pero ahora me permite confrontar el sentido político-racional que tenía en principio para mí con el sentido mágico-individual de mi experiencia de ayer. Mientras la frase de Jensen para mí significa que las cosas están absolutamente tecnificadas, completamente racionalizadas, y que hoy lo particular solamente existe en los matices, el nuevo conocimiento ahora adquirido era totalmente diferente. Yo sólo percibía los matices, pero eran iguales. Me concentré en el adoquinado que tenía ante mí, que gracias a una especie de pomada con que yo iba pasando a través de él podía también ser perfectamente el adoquinado de París…" [W. Benjamin, 'Hachís en Marsella', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 365.]

[1161] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 126.

[1162] Ibid., p. 128.

4.1. Politización del arte y estetización objetual II

Como expresé anteriormente la experiencia del teatro, ya la adquiere en Rusia por intermedio de Asja Lacis, por ello es palabra autorizada para hablar sobre el 'éxito en aquél teatro', esto lo hace en *"Cómo es un éxito teatral en Rusia"* (publicado en enero de 1930) cuando afirma que en Rusia el éxito no dependerá del aporte de la crítica, porque la crítica allí no es medio para influenciar al público sino para organizarlo, por eso es que en Rusia no hay críticos importantes y su juicio es ocupado por el juicio de la masa.[1163] Es más los juicios sobre las obras se discuten con anterioridad y el autor puede explicar sus ideas al público obrero.

Esta idea de 'crítica' pasa también al teatro de Brecht, teatro que vendría a expresar el destino histórico del teatro occidental al tener como antecedente al drama barroco.[1164] Para Witte, Benjamin predice el 'fin de la crítica occidental', porque orientado según el modelo del teatro ruso la masa se adelanta al crítico, así *"…El efecto de la revolución proletaria que Benjamin comprobó en la Unión Soviética, lo espera él en la Alemania de la renovación materialista y dialéctica del teatro…"*[1165] Esto expresa el 'fin de la obra de arte autónoma'. Pero no sólo esto, la misma función del teatro queda transformada, pasa de entretenimiento a conocimiento, superando la pieza de tesis política.[1166] Así Benjamin veía algo novedoso en vincular la intención política con la configuración artística.[1167]

En *"¿Qué es el teatro épico?"* (escrito a comienzos de 1931) destaca los cambios de este teatro en comparación con el 'teatro convencional', como el abismo traspuesto por Brecht entre los intérpretes y el público, o su relación con el negocio: Brecht intenta transformarlo, los otros conservarlo.[1168] También se produce un cambio en las relaciones intervinientes (escenario-público, texto-representación, actor-director).[1169] Sin embargo, lo importante aquí es su material: el gesto[1170], así

[1163] W. Benjamin, 'Cómo es un éxito teatral en Rusia', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 521.
[1164] Allí encuentra Benjamin "…los resultados de su trabajo sobre el drama barroco cuando coloca el teatro didáctico de Brecht y a su héroe no trágico dentro de una tradición por la cual «nos ha llegado oblicuamente, a través del macizo elevado pero estéril del clasicismo, la herencia del drama medieval y barroco»…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 140.]
[1165] Ibid., p. 141.
[1166] E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), p. 191.
[1167] "…cuyo trabajo estaba bajo el signo de la crítica del lenguaje y que había señalado reiteradamente que el lenguaje no es sólo comunicación sino además expresión…" [ibid., p. 180.]
[1168] Ver W. Benjamin, '¿Qué es el teatro épico? <1>. Estudiio sobre Brecht.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), pp. 123-124.
[1169] "…Para su público 'el escenario' es el espacio para la exposición favorablemente situado y para

"…obtenemos gestos cuanto más a menudo interrumpimos a una persona que esté actuando…"[1171]

Por tanto la función más destacada es 'interrumpir la acción' para 'exponer situaciones', al ser situaciones reales la misma interrupción produce asombro y esto despierta interés, así el teatro brechtiano se dirige a los 'interesados'.[1172] Por otro lado, los gestos tienen que ser 'citables', además el gesto demuestra el significado y utilidad social de la dialéctica,

> "…por cuanto pone a prueba las situaciones en el ser humano… Es un comportamiento inmanentemente dialéctico lo que se clarifica de repente en el seno de la situación (como impronta de gestos, y de acciones y palabras humanas). Puede pues decirse, de este modo, que la situación que el teatro épico descubre es la de una dialéctica en situación de parálisis…" [1173]

De esta manera el 'teatro épico' provoca placer en el hombre al darse cuenta de que puede cambiar su entorno, ese aprendizaje es producto del asombro que provoca este teatro.[1174] Resulta gráfica la síntesis realizada por Fernández Martorell sobre la intención de Brecht

> "…Este «talante gestual» tiene la finalidad de causar la sorpresa y el asombro frente a la compenetración, enajenar al espectador de la situación en que vive, con el fin de hacerla objetiva, visible, para incitar la reflexión. Mediante la representación gestual se logra el descubrimiento de las situaciones en que se encuentra el ser humano, la distancia anula la compenetración poniendo a prueba la propia existencia…"[1175]

---

su escenario 'el público' es una asamblea de interesados que ha de responder; para su texto 'la representación' es control estricto y para su representación 'el texto' es una red graduada cuyo fruto se inscribe en calidad de reformulaciones; por otro lado al 'actor' el director no le da indicaciones sólo algunas tesis ante las cuales tomar posición, para su director el actor es un empleado que tiene como tal que inventar el papel…" [ibid., p. 124.]

[1170] "…el gesto es poseedor de dos ventajas. En primer lugar, solamente es falsificable hasta cierto punto, y ello tanto menos cuanto menos llame dicho gesto la atención, es decir, cuanto más habitual. En segundo lugar, el gesto tiene, a diferencia de los actos de la gente, un comienzo y un final precisos…" [ibid., p. 125.]

[1171] Ibid.

[1172] "…El materialismo dialéctico de Brecht se impone inequívocamente en el esfuerzo por interesar a estas masas en el teatro de manera ya especializada, no por la vía de la «formación». «Muy pronto se tendría así un teatro lleno de especialistas, como hay estadios llenos de especialistas»…" [ibid., p. 126.]

[1173] "…Pues así como en Hegel el transcurso del tiempo nunca es el padre de la dialéctica, sino tan sólo el medio en el que ella misma se presenta, en el teatro épico el padre de la dialéctica no es el transcurso contradictorio de las manifestaciones o los comportamientos, sino es el gesto mismo…" [ibid., pp. 134-135.]

[1174] "…El estancamiento producido de pronto en el flujo real de la vida, instante en que su curso se detiene, es perceptible ahí como reflujo: uno que, sin duda, es el asombro. La dialéctica en estado de parálisis es su auténtico objeto…" [ibid., p. 136.]

[1175] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 123.

Sobre este asunto también resulta citable Eagleton quien magnifica el gesto de Brecht, versión teatral del pensamiento dialéctico, como expresión de la esencia social del acontecimiento dramático, por dicha esencia puede incidir en la crisis histórica a través de la interrupción. Así

> "…el gestus brechtiano, ese gesto verbal y corporal en el que cristaliza la esencia social de un acontecimiento dramático, es la versión teatral del pensamiento dialéctico que fuerza a la historia a entrar en sus crisis. El gestus del teatro epi(sódi)co es la interrupción irregular de la acción, una desconcertante suspensión de su flujo que transforma éste en una coyuntura o, como lo llama Benjamin, una «mónada»…" Un materialista histórico sólo se acerca a un tema histórico cuando se lo encuentra como mónada. En su estructura encuentra la señal de un cese mesiánico del acontecer o, dicho de otra forma, una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido»…"[1176]

Con todo esto comprendo por qué el pensamiento de Benjamin está tan en consonancia con el 'teatro épico', en ambos el pensamiento se produce en la detención *"…Se trata de iluminar la escena del mundo en un instante que interrumpe el curso de los acontecimientos…"*[1177] Benjamin vio en el 'gestus brechtiano' la conexión con sus profundas convicciones, así el discurso y el significado en el gestus, al igual que la cita, puede ser liberado del entorno cosificado, ya que puede repetirse (citarse) en varios contextos.[1178]

Desde una perspectiva formal esto es lo que significa el 'teatro brechtiano' para Benjamin, pero también en cuanto al contenido dicho teatro tiene cosas que contar, como sucede cuando comenta la obra *"La Madre"* de Brecht, al confrontar el papel del capitalismo y del comunismo frente a la familia, esto lo hace en *"Un drama familiar en el teatro épico. Con ocasión del estreno de* La Madre *de Brecht"* (publicado en febrero de 1932). En el capitalismo la mujer es explotada como mujer y como madre, y si trabaja es doblemente explotada[1179]; aquí la dialéctica aparece como oposición entre teoría y praxis, pero esto sólo se puede dar si el héroe del teatro es el apaleado como la madre, ella es la praxis hecha carne.[1180] Eagleton interpreta que es el 'proletariado' la mujer, el proletariado también produce hijos para

[1176] T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 86.
[1177] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 122.
[1178] "…El gestus es una especie de aforismo visual; pues el aforismo es una forma de plumpes Denken o pensamiento torpe que destila el discurso complejo hasta reducirlo a un formato manejable, a una vacía retórica de la teoría política pasada en herencia…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 104.]
[1179] W. Benjamin, 'Un drama familiar en el Teatro Épico. Con ocasión del estreno de *La madre* de Brecht.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 115.
[1180] Ver ibid., pp. 116-117.

la exploración laboral; de esta manera son las mujeres las que ofrecen la imagen más acertada de los oprimidos. Así *"…A pesar de las fantasías de Benjamin, la mujer no es la ramera de la historia, sino la imagen última de la profanación. Encarna la pérdida definitiva, la de los frutos del cuerpo mismo…"*[1181]

Como he señalado el 'teatro épico' pone en crisis al teatro burgués como también la labor del crítico. Sin embargo, ya había anunciado la crisis de la crítica en una conferencia de radio sobre Brecht (*"Bert Brecht",* emitida en junio de 1930), esta Conferencia será tratada más adelante ya que de ella hace una publicación.

También ya había mencionado la relación entre teatro, en particular brechtiano, con la radio y el cine, porque cualquiera se puede agregar en cualquier momento, en la técnica del cine y la radio nadie llega tarde. [1182] Pero Benjamin va más allá, explicita la relación entre teatro y radio, en conexión con la 'técnica' en *"Teatro y Radio. Sobre el control recíproco de lo que es su trabajo educativo"* (publicado en mayo de 1932), esto lo hace a través del 'gesto' que, en el teatro brechtiano, sería una transformación de los métodos de montaje decisivos en la radio y el cine, con lo cual el acontecimiento técnico se convierte en un evento humano, continúa Benjamin

> "…Baste aquí con decir que el principio del teatro épico reposa, al igual que el principio del montaje, en la interrupción. Pero aquí la interrupción no es un estímulo, sino que aquí ya tiene una función pedagógica evidente: deteniendo el transcurso de la acción, fuerza al oyente a tomar postura ante lo que sucede frente a él, y al actor a tomar postura ante el papel que está representando…"[1183]

Haciendo esto el 'teatro épico' expone el presente que no es nada más y nada menos que el ser humano y su crisis. Por el contrario, el teatro de la burguesía es retrógrado, no toma nota de la crisis, en él el hombre es señor de la creación, sus obras a pesar de su temática son presentadas como 'símbolo', como 'totalidad', es decir 'como obra de arte total. [1184]

En cuanto a la radio su objetivo no era abastecerla, sino transformarla, en esto coincidía con Brecht, ambos pretendían anular la separación entre producción y recepción. [1185] Por su parte Wizisla destaca como marco de las conversaciones entre Benjamin y Brecht alrededor de 1930 a la 'filosofía de la historia', a partir de ella

[1181] T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 81.
[1182] W. Benjamin, '¿Qué es el teatro épico? <1>. Estudiio sobre Brecht.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 126.
[1183] W. Benjamin, 'Teatro y Radio. Sobre el control recíproco de lo que es su trabajo educativo.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), pp. 391-392.
[1184] Ibid., p. 391.
[1185] E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), p. 193.

destaco categorías esenciales para la vanguardia artística, como 'interrupción', 'separación de los elementos, 'shock', 'cita', 'detalle', 'fragmento', 'montaje', 'experimento', tomando como base la desconfianza en el progreso. Además

> "…Que la distancia histórica es un presupuesto del conocimiento, que lo que separa no debe ser borrado, es una idea de la práctica de la representación que pertenece a este contexto y que viene del Pequeño órganon de Brecht y tiene una expresión similar en Benjamin (en El origen del drama barroco y en los Pasajes)…"[1186]

Ambos veían al comunismo como el instrumento para superar la opresión, por lo que la revolución era obvia.[1187] Y la radio podía contribuir para ello, en unas reflexiones sobre 'el guión radiofónico' llamada *"Dos tipos de popularidad. Reflexiones en torno a un guión radiofónico"* (publicada en setiembre de 1932) Benjamin piensa en la nueva función de la radio: educar al pueblo.

> "…Pues la popularidad de que estamos hablando pone ya no sólo en movimiento al conocimiento en dirección a la opinión pública, sino también a la opinión pública en dirección al conocimiento. Dicho en pocas palabras: el interés realmente popular siempre se halla activo, transformando el material del conocimiento e influyendo sobre la propia ciencia…"[1188]

De este modo, el conocimiento se vuelve vivo, en cuanto a su propuesta de guion Benjamin prefiere no tomar a grandes personajes ni sus obras o fragmentos, sino las conversaciones literarias de la época.[1189]

En lo referente a la literatura, como ya vengo exponiendo desde su juventud, Benjamin la utiliza como manifestación de verdades, así, actualizándola, llega a comprender su presente logrando con ello probar su 'durabilidad'. Sin embargo, como he afirmado también, Benjamin se abre al reconocimiento de autores y obras del presente: Gide, Green, Proust y Kafka, dan testimonio de ello. En este sentido la literatura puede servir, siempre y cuando, sea puesta a prueba en el presente, ya sea para modificarse a sí misma o para modificar lo real.

A esto Benjamin lo deja de manifiesto cuando reflexiona sobre la adaptación que hace Gide de la obra de Edipo, en *"Edipo o el mito racional"* (publicado en junio de

[1186] Ibid., p. 274.
[1187] Ibid., p. 275.
[1188] W. Benjamin, 'Dos tipos de popuaridad. Reflexiones en torno a un guión radiofónico', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 108.
[1189] "…Esas conversaciones que, entabladas en el café y la feria, en las subastas como en los paseos, abordaban con innumerables variantes las escuelas poéticas y periódicos, la censura y el mundo del comercio librero, la educación y las bibliotecas, la Ilustración y el oscurantismo, estaban relacionadas firmemente con las cuestiones de la más moderna de las teorías literarias, que estudia las condiciones que cada época otorga a lo que es la creación…" [ibid., p. 109.]

1932), en ella presenta la idea, ya trabajada, de lo viejo con ropajes nuevos, objetos conocidos pero al tiempo alejados de los temas actuales. Con ello pone a prueba la eternidad redefinida como 'actualidad renovada'[1190], en esto es importante

> "…qué distancia obtiene el sentido actual respecto del antiguo, y cómo la distancia respecto de la antigua interpretación viene a ser una nueva cercanía a aquello que es el mito mismo, desde la cual ese sentido nuevo se ofrece, inagotable, a nuevas búsquedas…"[1191]

Por otro lado, Benjamin se dedica a resaltar las verdades literarias para expresar su presente. En una novela de Julien Green *"Una saga del fuego y la avaricia"* (escrita en 1930) al preguntarse por el principio vital de la obra ya distingue entre 'vivencia' y 'experiencia', diciendo que esa obra es una 'realidad experimentable en sí misma': la depresión atmosférica que lo sofoca.[1192] Esto es producto del mundo moderno que hace que el hombre ya ni siquiera pueda habitar una casa, en particular la 'nueva escuela de arquitectura' se ha dedicado a liquidar los poderes mágicos, ya que 'habitar una casa es un suceso de magia y miedo', por el contrario ahora el hombre es un 'menospreciador práctico'. [1193] Pero esto no quiere decir que todo está perdido, 'lo mismo' puede asaltar y salir y hacer que el día sea otro, así dice Benjamin

> "…Emily se sienta en la mecedora, junto a la ventana. Contempla afuera el paisaje. Lo considera con atención, como si fuese un cuadro... Es un día como cientos de otros. Pero tal vez no. Tal vez es el día lleno de misterios, del que un gran pensador contemporáneo, Franz Rosenzweig, ha escrito: "Lo "mismo" asalta un día al hombre como una gente armada y toma posesión de todo lo bueno de su casa."…"[1194]

Un conocimiento similar para el presente lo da Benjamin en *"Franz Kafka: "Construyendo la muralla China""* (conferencia emitida en julio de 1931). Desde ya como acontece con la obra de Kafka, Benjamin va contra las interpretaciones tradicionales, como la de Max Brod, que pone el acento en la perspectiva teológica.[1195] Para Benjamin la obra de Kafka es profética ya que muestra las extravagancias de la vida, desfiguraciones de la vida, incapaces de integrarse a

[1190] W. Benjamin, 'Edipo o el mito racional', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 409.
[1191] Ibid., p. 410.
[1192] W. Benjamin, 'Una saga del fuego y la avaricia. En Tres iluminaciones sobre Julien Green', *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Taurus (ed.), (Madrid: 1980), p. 107.
[1193] Ibid., p. 109.
[1194] Ibid., p. 110.
[1195] "…Pero ese método produce un resultado mucho menor que la interpretación de dicho autor desde lo que es el centro de su mundo de imágenes, lo que sin duda es mucho más difícil…" [W. Benjamin, 'Franz Kafka: "Construyendo la muralla China"', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 292.]

órdenes nuevos, *"…Kafka ha roto el ejercicio de una prosa puramente poética…"*[1196] Ella puede integrarse en cualquier momento en un contexto de demostración, aunque no demuestre nada, en ello está relacionado con la 'narración', por eso Kafka aprendió no de grandes novelistas, sino de narradores como Hebel o Walser. En el centro de sus narraciones están los animales, que viven en la Tierra escondidos en rendijas *"…Esconderse le parece al escritor lo único adecuado para los miembros de su generación y de su entorno, que se encuentran aislados, sin conocer la ley…"*[1197] Esto que se deduce de la *"Metamorfosis"* también se desprende de *"El Castillo"*

> "…Pues hoy el ser humano vive ahí, en su cuerpo, igual que K. en el pueblo de la montaña del castillo: es sólo un extraño, es un apátrida que no conoce nada de las leyes que conectan al cuerpo sin duda con los órdenes superiores…"[1198]

Esa ausencia de ley es compartida con los superiores, por ello las criaturas se mezclan uniéndose por el miedo

> "…Este miedo (y esto puede recordarnos la parábola del espejo del principio) es, al mismo tiempo y en igual proporción, miedo a lo más antiguo, inmemorial, y lo más cercano e inmediato. En pocas palabras, es el miedo a la culpa desconocida y a la expiación, uno cuya única bendición es que nos da a conocer la culpa…"[1199]

Ahora bien la culpa desconocida es olvido y la obra de Kafka está llena de configuraciones del olvido (como súplicas mudas para adivinar algo). [1200]

Los temas del olvido, del recuerdo y la memoria serán explotados en posteriores escritos. Pero además del desarrollo de estos temas Benjamin también utiliza a los escritores para reforzar su método y probar la 'duración' de sus obras tal y como lo hace con Proust, en *"Una velada con Monsieur Albert"* (escrito en enero de 1930, sin publicar) dos característica destaca de la obra del francés: el sadismo y la curiosidad, es más la curiosidad continua es sádica. Ambos aspectos en función de analizar los acontecimientos más pequeños, de este modo la curiosidad sádica ataca lo pequeño buscando aún algo más pequeño, etc., incrementando así su importancia. [1201] Como he señalado este método excede al ámbito literario.

[1196] Ibid., p. 293.
[1197] Ibid., p. 295.
[1198] Ibid., pp. 294-295.
[1199] Ibid., pp. 295-296.
[1200] Ibid., p. 296.
[1201] Ver W. Benjamin, 'Una velada con Monsieur Albert', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 349-350.

Pero a pesar de ocuparse ya sea en lo temático o metodológico de autores cuyo reconocimiento ya es aceptado por Benjamin, él no deja de trabajar en los márgenes de la producción literaria, con autores menores, tal vez el título de una de sus publicaciones grafica esta actitud *"Para coleccionistas pobres"* (publicado en diciembre de 1930) y quizás Benjamin no sea más que esto, tal como lo es el 'trapero' que selecciona de los desperdicios, así dice

> "…nuestra propuesta sería dirigir la mirada a las primeras obras de escritores no especialmente importantes, a los libritos —a veces interesantísimos— de algunos autores olvidados que no han conseguido publicar sino dos o tres volúmenes: autores que carecen de obras completas, que en las historias de la literatura no ocupan más de dos o tres centímetros y sin embargo dicen de su época cosas mucho más interesantes que algunos autores mucho más famosos…"[1202]

En esto se relaciona con su cuestionamiento a las Editoriales expresados en *"Crítica a las Editoriales"* (publicado en noviembre de 1930), ellas se basan en el éxito como único criterio para valorar los libros, por el contrario para Benjamin existen libros sin éxito que son valiosos[1203], pero esto no es cuestionado por los escritores, los que nunca reflexionan sobre la función social de las editoriales ni tampoco la de su propio trabajo.[1204] Aquí manda el azar, a veces las grandes obras se convierten en algo distinto de lo que pretendían las editoriales o los autores, todo esto también bajo la magia crítica cuyo objeto es la metamorfosis de grandes obras literarias.[1205]

De este modo las obras llamadas 'menores' también expresarían el aura de la actualidad, así *"Novelas policíacas en los viajes"* (publicado en junio de 1930) le sirve a Benjamin para interpretar el dominio técnico, relacionando dichas novelas con los azares del ferrocarril, donde el hombre se encuentra entregado a esa gigantomaquia *"…como mudo testigo de la lucha entre los dioses del ferrocarril y los dioses que habitan la estación…"*[1206] En ella está toda una serie de pruebas y

[1202] W. Benjamin, 'Para coleccionistas pobres', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 559.
[1203] W. Benjamin, 'Crítica de las Editoriales', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 387.
[1204] Ibid., p. 386.
[1205] "…los improvisados textos escénicos de aquel actor llamado Shakespeare se convirtieron en los mayores dramas de la literatura mundial, cómo la novela filosófica de Defoe se convirtió en el libro infantil Robinson, cómo la parodia de las novelas de caballerías se convirtió, por medio de Cervantes, sin duda en el comienzo de la novela moderna…" [W. Benjamin, 'El "Schelmuffsky" de Reuter y "La Jobsíada" de Kortum', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 261.]
[1206] W. Benjamin, 'Novelas policíacas en los viajes', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 330.

peligros míticos que se encomiendan a la época, y que dejan expuesto al frágil cuerpo humano entregado a la técnica.[1207] De este modo en un viaje en tren piensa

> "…como la inabarcable fuga de umbrales espacio-temporales por los que se mueve dicha serie, empezando por el famoso «demasiado tarde» de quien se queda en tierra —que es el modelo de todo retraso— hasta la soledad de su vagón, o el miedo a perder algún enlace con algún otro tren, o el horror a la estación desconocida por la que viene entrando…"[1208]

Párrafo aparte para Brecht, aquí conecto una Conferencia por radio llamada *"Bert Brecht"* con otros comentarios sobre Brecht en *"Una breve muestra del comentario de Brecht"* (publicado en julio de 1930), fruto de aquella Conferencia. En ellos trabaja sobre la publicación de las *"Tentativas"* de Brecht, estos fueron los primeros trabajos con los que se pronunció públicamente sobre Brecht, introduciéndolo como un nuevo tipo de literato.[1209] En cuanto al héroe del teatro brechtiano[1210] hay una relación con el 'héroe no trágico' del *"Trauerspielbuch"*[1211], esto es consecuente con algo ya mencionado: la conexión entre el teatro de Brecht y el del Trauerspiel. La intención de Brecht, según sus palabras, es la 'transformación', el cambio del mundo, así

> "…La literatura es bien consciente de que hoy la única oportunidad que le queda es convertirse en un subproducto en el proceso de cambio de un mundo complejo. Y es que, aquí, la literatura viene a ser un producto de este tipo, y su valor es inestimable. Pero el producto principal es éste: una nueva actitud…"[1212]

[1207] "…Las estaciones de ferrocarril, auténticos monumentos al acero, al hierro y al vertiginoso progreso de la sociedad industrial, constituían la gloria de la arquitectura del siglo XIX. Construida entre 1876 y 1880, la estación de Anhalter se contaba entre las mejores de Europa. Sobresaliendo por encima de los edificios que la rodeaban, su aspecto macizo, imponente, casaba perfectamente con su cometido de dar cobijo a las potentes máquinas de vapor de los ferrocarriles procedentes de cualquier parte de Europa, que llevaban a diplomáticos y hombres de Estado hasta la capital de Alemania. Su llamativa ornamentación de ladrillos alabeados y terracota, el color pálido de la piedra arenisca utilizada en algunas partes del edificio y los arcos de medio punto, evocadores del estilo románico, conferían cierta ligereza a la edificación. En su interior, porque merece la pena que hagamos un alto en nuestro paseo, el visitante se encontrará no con una sino con cuatro salas de espera, según los viajeros y las clases de billete…" [E. Weitz, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009), p. 60.]

[1208] W. Benjamin, 'Novelas policíacas en los viajes', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 330.

[1209] E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), p. 186.

[1210] "…El trabajo testimonia que ya en esa época Benjamin estaba familiarizado con las concepciones teatrales de Brecht… Son evidentes, además, los paralelos -por ejemplo en la insistencia en el gesto- entre el «Programa de un teatro infantil proletario», que Benjamin escribió en 1928-1929 con Asja Lacis, y la teoría de Brecht. En su pedagogía colectiva, basada en la fantasía, el «Programa...» constituye un eslabón entre las representaciones de los grupos soviéticos de agitprop infantil, que Benjamin conocía por los relatos de Asja Lacis, y la posterior praxis de óperas escolares y piezas didácticas de Brecht…" [ibid., p. 187.]

[1211] "…Benjamin señaló que el drama barroco y el teatro épico están vinculados por una estética antiaristotélica afín; en ambas formas de drama importa más «la esfera social de la interacción» que los «caracteres individuales»…" [ibid.]

[1212] [W. Benjamin, 'Una breve muestra del comentario de Brecht.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid:

Para que sea auténtica el hombre no debe actuar engañado, esto lo logra si se mantiene cerca de lo real, ahora bien en qué consiste eso 'real'

> "…Acercarse todo lo posible a la miserable realidad es la consigna. La pobreza, piensa el señor Keuner, es un mimetismo que permite acercarse a la realidad más de lo que podría un ricachón… En bien pocas palabras, se trata de la pobreza fisiológica y económica del hombre emplazado en la era de la máquina. «El Estado ha de ser rico, el ser humano pobre; el Estado ha de comprometerse a hacer muchas cosas, al ser humano le tiene que estar permitido el hacer muy pocas»: es el derecho humano a la pobreza como Brecht lo formula, investigando su fecundidad en sus escritos y exponiéndolo a todos en su enjuta y harapienta aparición…"[1213]

Y esa actitud puede aprenderse y al hacerlo se hará posible la acción política en el momento. En la 'Tentativa' la idea del señor 'Keuner' es hacer citable los gestos (pobreza, ignorancia, impotencia), este personaje coincide con los hooligans y criminales (borrachos, asesinos de poetas, egoístas), estos serán los 'revolucionarios virtuales', así

> "…Mientras que Marx se planteó el problema de hacer surgir la revolución de su contrario, desde el capitalismo, sin recurrir al ethos, Brecht traslada el problema a la esfera humana: quiere hacer que surja por sí mismo (sin ethos alguno) a la figura del revolucionario desde el tipo malo y egoísta. Así como Wagner desarrolla al homúnculo en la retorta con una mezcla mágica, Brecht quiere desarrollar en la retorta al revolucionario a partir de la bajeza y la vileza…"[1214]

Para Brecht el hombre puede vivir sin esperanzas, si sabe cómo llegó ahí, su vida desesperanzada es importante, pero el hundirse también es alcanzar el fondo de las cosas. [1215]

Witte entiende que Benjamin presenta a Brecht como un 'educador', un político, un 'organizador', y a su alter ego, el señor Keuner, como el arquetipo del 'guía' (Führer), pero uno que piensa.[1216] Así el texto crítico cumple su función: 'desarrollar las

---

Abada, 2009), pp. 110-111.] "…Con un concepto de literatura en proceso de cambio como telón de fondo, Benjamin presentó al autor Brecht ante su público como un fenómeno integral. La discusión de conceptos como «gestus», «actitud», «estrategia» o «función» en relación con la obra de Brecht, evidenciaba el distanciamiento de una concepción de la literatura cuyos parámetros procedían de categorías como «compenetración», «inspiración poética» o «ausencia de finalidad»… Brecht es introducido como un nuevo tipo literario que rompe con la estética tradicional y anuncia un «cambio de función» de las instituciones y elementos de la vida literaria... El producto literario cambia: de obra a laboratorio, a «innovaciones». La fórmula más contundente que Benjamin encontró para Brecht es «Laboratorio diversidad»; está en el plan para la conferencia «Bert Brecht» de junio de 1930 (GS II/3, p. 1455)…" [E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), p. 186.]

[1213] W. Benjamin, 'Bert Brecht', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), pp. 281-282.

[1214] Ibid., p. 280.

[1215] W. Benjamin, 'Una breve muestra del comentario de Brecht.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 113.

[1216] "…La confrontación del personaje literario con el seductor (Verführer) político, que apela a los instintos de las masas y cuya actualidad no podía escapar a los oyentes de 1930, hace aparecer en la

intenciones productivas del texto poético' y 'poner al público en condiciones de pensar por él mismo'. Esto es una transformación de la situación comunicativa, en respuesta a la situación política.[1217]

En esta nueva alianza que comienza a perfilarse con Brecht, el berlinés no abandona su noción de 'crítica', en estos mismos textos afirma que la crítica más severa se introduce en los aspectos actuales de una obra.[1218] Incluso pensaron una revista juntos que se iba a llamar *"Crisis y crítica"*, donde la crítica era enseñar a pensar, por lo que la política sería su continuación.[1219] Ambos coincidían en el objetivo de la revista

> *"…*Un órgano en el que los expertos en el campo burgués (nombraba a Giedion, Kracauer, Korsch, Lukács, Marcuse, Musil, Piscator, Reich, Adorno y otros) tratarían de presentar la crisis en la ciencia y en el arte (...) con el propósito de demostrar a la intelligentsia burguesa que los métodos del materialismo dialéctico están dictados por sus propias necesidades (...). La revista serviría para difundir el materialismo dialéctico a través de su aplicación a cuestiones que la intelligentsia burguesa se ve forzada a reconocer como propias"…"[1220]

Con la 'consciencia de crisis'[1221], entiende Buck-Morss, Benjamin se ubica como un '*outsider* de izquierda' que intenta convencer a los intelectuales burgueses de que sus intereses objetivos los impulsaban a ubicarse del lado del proletariado[1222], pero sin dejarse disciplinar por el Partido.[1223] Al fin el proyecto de la revista nunca se llevó a cabo, la explicación era que en el fondo habían diferencias irreconciliables entre Brecht y Benjamin

---

crítica de Benjamin la utilización moral de las *Historias del señor Keuner* que debían suscitar cuestiones sobre la ausencia de pensamiento en los políticos, sobre los intereses políticos de los que piensan, en suma, según la expresión de Benjamin, «cuestiones sólidas»…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 139-140.]

[1217] Ibid., p. 140.

[1218] W. Benjamin, 'Bert Brecht', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 275.

[1219] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 142.

[1220] S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 54.

[1221] "…Que la revista debía trabajar para provocar la crisis muestra que «crisis» no se entendía como expresión del final sino -como la crisis en la evolución de una enfermedad- como el momento de cambio (peligroso) en que se abre camino lo latente, que tiene como consecuencia la cura o la muerte, es decir como decisión que puede ser acelerada. El concepto de ideología parece estar usado preponderantemente en sentido peyorativo, como «falsa conciencia». Por lo tanto, provocar la crisis «en todos los ámbitos de la ideología» significaría «disolver» la ideología, «demolerla», como se lo habían propuesto con Heidegger en la primavera de 1930. Promover ese proceso de disolución tal vez haya sido para los organizadores de la revista el presupuesto para una teoría auténtica, orientada hacia la verdad y la praxis. Era un propósito declarado elaborar una postura general filosófica que debía sustituir a la «falsa conciencia»… [E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), p. 140.]

[1222] S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), p. 54.

[1223] E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), p. 164.

> "…mientras Brecht quería que la función crítica del pensamiento estuviera vinculada con «lo que es realizable en una sociedad», Benjamin opinaba «que siempre hubo movimientos, principalmente religiosos antaño, que, como Marx, tendían a una destrucción radical del mundo de las imágenes *(Bilderwelt)»…"*[1224]

En el fondo la diferencia era el judaísmo presente en el pensamiento benjaminiano.[1225] Otra diferencia es que la Revista debía ser propaganda del 'materialismo dialéctico', cuando vio que esto no sucedía Benjamin se retiró del proyecto.

Por otro lado, siguiendo con la idea de abordar los objetos tal cual fueran obras, Benjamin intenta encontrar verdades que esos objetos ofrecen y con ello reflexionar sobre el contexto histórico-social, para proponer la forma de cambiarlo. Una exposición *"Entrada con flores. Exposición titulada "Nervios sanos", en la Casa de Salud de Kreuzberg"* (publicado en enero de 1930) le sirve de pretexto para reflexionar sobre una 'nueva educación popular' que parte de la asistencia a las masas buscando

> "…Transformar la cantidad en calidad es ahora la consigna, que equivale a transformar la teoría en práctica... y al abandonar la exposición no deben salir más eruditos, sino más despiertos. La tarea de una exposición que se quiere auténtica, eficaz, ha de sacar al conocimiento de los límites de lo que es la especialidad y volverlo práctico…"[1226]

Para realizar esto una verdadera exposición debe entenderse tal cual se entiende la tarea de los vendedores ambulantes que

> "…viven en efecto de exponer, y su oficio sin duda es tan antiguo que disponen de un sólido tesoro de experiencias. Todas las cuales se encuentran agrupadas en torno a esta peculiar sabiduría: quitarle a la gente a toda costa la obediente actitud contemplativa, la simple observación…"[1227]

[1224] "…Por eso propone «dos métodos de indagación: 1) la teología; 2) la dialéctica materialista». Manifiestamente, la politización del pensamiento de Benjamin (que encontró su expresión oficial más evidente cuando el autor se colocó junto a Brecht) no significaba en modo alguno renunciar a su «genio teológico», como muchos de sus amigos lo entendían. Por el contrario, en su colaboración con Brecht, Benjamin proseguía en otro terreno y en otro nivel la serie de sus amistades ejemplares con Fritz Heinle primero, con Florens Christian Rang luego, amistades en las que también se trataba, como se sabe, de una confrontación del pensamiento alemán y del pensamiento mesiánico del judaísmo…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 142.]

[1225] "…Su postura en las discusiones en torno a la revista muestra que la determinación política, la determinación a intervenir en la lucha diaria, de ninguna manera le hizo olvidar intenciones «metafísicas» previas. Sucede más bien que las reflexiones que apuntan a la actualidad también se basan en la rigurosa postura general filosófica constitutiva de la obra temprana, que parte de la inmersión en los fenómenos y textos…" [E. Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007), pp. 127-128.]

[1226] W. Benjamin, 'Entrada con flores. Exposición titulada "Nervios sanos", en la Casa de Salud de Kreuzberg', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 517.

[1227] Ibid., p. 518.

De esta forma hay que impedir la contemplación que embrutece e incentivar la sorpresa.[1228] Esto es ordenar la realidad anárquicamente o impedir que se ordene, esto ya lo sabía la vanguardia con el montaje, cuando entendió que la realidad ya no podía dominarse después de la guerra.[1229] El cine lo confirmó, entrenó la mirada para ver lo auténtico[1230], para sacarnos de la mirada contemplativa y acostumbrarnos a la sorpresa, al shock, antesala de lo auténtico, así lo afirma Benjamin

> "…¡Cuántas cosas son auténticas sin que nos demos cuenta mientras que pasamos por delante! ¡Cuántas cosas se convierten en un corpus delicti para quien pleitea sin miramientos contra la explotación, la estupidez y la miseria! Pues lo más importante para el conjunto de los organizadores de esta peculiar exposición era este tipo de conocimiento y el pequeño shock que con él salta a partir de las cosas…"[1231]

También tiene reflexiones en torno a los juguetes, en *"Juguetes rusos"* (publicado en enero de 1930) opone el juguete artesanal, doméstico, al industrial, afirmando que el niño comprende mejor el primero y relacionando al primero con Rusia y al segundo con Alemania, preguntándose hasta cuándo podrá oponerse el primero a la marcha triunfal de la técnica, con lo cual expresa un futuro perdido.[1232]

Pero si hay un objeto preferido de Benjamin ese es la ciudad de Paris y no se cansa de pensar en ella escribiendo *"Diario de París"* (publicado en junio de 1930). Lo que le llama la atención de la ciudad es que el francés sabe 'orientarse por las necesidades y aptitudes de lo más pequeño', producto tal vez de dos maneras de pensar la conservadora y la urbana, esto es extraño para los alemanes.[1233] En aquella manera de pensar Benjamin relaciona la 'aristocracia' con los 'escritores' a través del espacio del 'cabaret', lugar de inspiración de escritores.[1234] Ahora bien esos escritores que a partir de aquí menciona Benjamin son escritores particulares, entre ellos Sade, Proust y los Surrealistas, escritores que reflejan los bienes espirituales de la nación, tal como los presenta el berlinés, aunque inspirados en estos espacios marginales de los cabarets.

[1228] Ibid.
[1229] Ibid., p. 519.
[1230] Ibid.
[1231] Ibid., pp. 519-520.
[1232] Ver W. Benjamin, 'Juguetes rusos', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 25-26.
[1233] W. Benjamin, 'Diario de París', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 527.
[1234] "…Aquí, la última moda: que las boítes de nuit [los cabarets] sean regentadas por señoras de la aristocracia… la aristocracia gana su dinero con la conciencia limpia, pues en sus brebajes se inspiran los escritores, incrementando con ello al mismo tiempo los bienes espirituales de la nación…" [ibid., p. 528.]

De Sade destaca su 'negación revolucionaria' que significa 'no' al amor como 'condición natural de la vida', con esto se opone a la naturalización de la que gozan los poderosos

> "…¡Como si eso que se llama "amor normal" no fuera el más escandaloso de los prejuicios! ¡Como si la procreación no fuera otra cosa que la más indigna forma de suscribir el plan del universo! ¡Como si las leyes naturales a que el amor se somete no fueran más odiosas y tiránicas que las leyes sociales!..." [1235]

Para Benjamin el sentido metafísico del sadismo consiste en que la revuelta humana obligue a cambiar las leyes naturales. Esa fuerza que dice 'no' al amor también se lo dice a la familia, al Estado, a Dios. [1236] En esta línea Berl intenta acabar con la pseudo-religiosidad de la burguesía: el individualismo *"…y de la fe en la incomparabilidad e inmortalidad del individuo; y de la convicción de que el interior es el escenario reservado de una única tragedia, irrepetible…"*[1237] A su vez esto es conectado con la idea de 'genio incomprendido', *"…El roté [el fracasado] tiene aquí todavía una aureola, y el esnobismo está a punto de pagarle bastante por ella…"*[1238] Esto en Alemania se está a punto de eliminar y esto es positivo para Benjamin.

Ahora bien, quien sigue el sadismo es Proust, afirma Benjamin

> "…Y para eso me baso en el que Proust es insaciable al analizar los acontecimientos más pequeños... Todos sabemos por nuestras experiencias que la curiosidad continuada, en forma de la pregunta repetida que taladra continuamente el mismo hecho, puede sin duda ser un instrumento en manos de los sádicos —ese mismo instrumento que los niños manejan sin cesar con inocencia—…"[1239]

Proust tiene esta forma sádica de curiosidad que no es satisfecha con ningún hallazgo[1240], por ello va a lo pequeño, a las cosas tal como lo ve Gide *"…a una tarde, a un árbol, a una mancha de Sol en el papel pintado, a los vestidos, a los muebles, a los perfumes como a los paisajes»…"*[1241] Para comprender a Proust, dice Benjamin, *"…hay que saber que su objeto es le revers moins du monde que de la vie méme [«reverso no del mundo: de la vida»]…"*[1242]

[1235] Ibid., p. 533.
[1236] Ibid.
[1237] Ibid., p. 534.
[1238] Ibid.
[1239] Ibid., p. 537.
[1240] "…en todo secreto creen que se oculta encerrado otro más pequeño, y en éste otro más pequeño aún, y esto siempre sucesivamente, de modo que con el descenso de tamaño se irá incrementando la importancia de aquello que buscan…" [ibid.]
[1241] Ibid., pp. 538-539.
[1242] Ibid., p. 544.

Por su parte el 'surrealismo' también arremetió contra la naturalización de lo real, en especial contra el periodismo, por ello es un movimiento que reaccionó contra la mezcla de literatura y periodismo, entendiendo como base del periodismo la interrelación entre diletantismo y corrupción. [1243]

Y hablando de naturalización de lo real un elemento que produce esto en la vida moderna es la 'profesión', de ella trata en *"Carrusell de las profesiones"* (conferencia emitida en diciembre de 1930), Benjamin aquí entiende que la profesión transforma a las personas,

> "…Y el objetivo es exponer tan claramente la influencia transformadora y formadora de estas circunstancias exteriores sobre la existencia de los miembros de una profesión que se realice lo que antes hemos visto que es tarea suprema de la orientación profesional: que en el miembro de una profesión, o en el candidato a formar parte de ella, se manifieste la unidad biológica y cultural de la persona privada con el profesional…"[1244]

Aquí vuelve a aparecer el tema del 'destino', pero el destino profesional que influye en el interior de la persona, en ella miles de personas se encuentran sometidas al mismo destino[1245], algo totalmente negativo para incentivar una actitud de protesta.

Así como una foto de la Virgen prudente de Estrasburgo le había servido para elaborar toda una teoría de las reproducciones [1246], también un hecho como desembalar una biblioteca, expresado en *"Voy a desembalar mi biblioteca"* (publicado en julio de 1931), le hace reflexionar sobre la colección. Cuando un coleccionista piensa en su colección está presente la pasión del coleccionar y el caos de los recuerdos, el azar y el destino están en esos recuerdos, pero también expresados en el desorden de la colección.[1247] En esta relación particular con las cosas, el coleccionista las mete como en un círculo mágico en el que las congela.[1248] Cuando el coleccionista adquiere un libro lo hace renacer y ahí, para Benjamin está lo infantil y lo anciano

> "…Los niños siempre disponen de la renovación de la existencia como de una práctica centuplicada, nunca entregada a la parálisis. Y de ahí el que para los niños el coleccionismo es solamente un proceso de renovación; otros son, por ejemplo, el pintar los objetos, recortar o calcar, incluyendo ahí toda la escala de los modos infantiles de apropiarse de algo, desde el

[1243] Ibid., p. 545.
[1244] W. Benjamin, 'El carrusel de las profesiones', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 287.
[1245] Ver ibid., pp. 289-290.
[1246] Ver W. Benjamin, 'Diario de París', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 541-542.
[1247] Ver W. Benjamin, 'Voy a desembalar mi biblioteca', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 337-338.
[1248] Ibid., p. 338.

> agarrar hasta el nombrar. Y en efecto, renovar el mundo antiguo constituye el impulso más profundo en el deseo del coleccionista de adquirir cosas nuevas, por cuya razón el coleccionista de libros antiguos está más cerca de la fuente del coleccionismo que quien se interesa por reimpresiones bibliófilas…"[1249]

Así cuando se adquiere un libro se lo salva, teniendo sólo sentido la colección para el sujeto que colecciona, ya que el sujeto es el que habita en las cosas.[1250] Esto hace recordar la noción de 'aura', así dice Eagleton,

> "…«La autenticidad de una cosa», escribe Benjamin, «es la esencia de todo aquello que es transmisible desde su comienzo, incluyendo desde su duración sustancial hasta su testimonio de la historia que ha experimentado. Como el testimonio histórico descansa en la autenticidad, el primero también será puesto en peligro por la reproducción cuando deje de importar la duración sustancial…"[1251]

Ahora bien qué es lo que destaca el coleccionista en su memoria si no es el 'aura' de los objetos, aura en el que confluyen objetos e individuo. Esos objetos pueden ser únicos o reproducidos, lo importante es la renovación hecha por el coleccionista. Y esto ya es un acto revolucionario, acto contra la caducidad o contra lo cotidiano, en ambos casos hay interrupción de la continuidad y dislocación del destino natural al encuentro de uno nuevo.

Arendt también asemeja la actitud del coleccionista a la del revolucionario. El coleccionar es la redención de las cosas y del hombre mismo[1252], pues el mismo coleccionar escapa a toda clasificación sistemática

> "…El coleccionista opone la tradición contra el criterio de autenticidad; a la autenticidad opone el signo del origen. Para expresar esta forma de pensamiento en términos teóricos: sustituye el contenido por originalidad o autenticidad pura… El cuadro genuino puede ser antiguo, pero el pensamiento genuino es nuevo. Pertenece al presente… Cuando se ha sacrificado este presente a la invocación del pasado surge entonces «el mortal impacto del pensamiento» que está dirigido contra la tradición y la autoridad del pasado…"[1253]

[1249] Ibid., p. 338-339.

[1250] "…Dado que, en efecto, en su interior se han ido instalando algunos espíritus, por lo menos algunos muy pequeños y, sin embargo, gracias a los cuales para el auténtico coleccionista la propiedad es la más honda relación que puede establecerse con las cosas: y no porque las cosas estén vivas en él, sino que es él quien habita en ellas…" [ibid., p. 345.]

[1251] T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 62.

[1252] "…Al igual que el revolucionario, el coleccionista «sueña no sólo con un mundo lejano sino, al mismo tiempo, con un mundo mejor donde no se le proporcione a la gente aquello que necesita más que en el mundo ordinario, sino donde las cosas estén liberadas de la labor monótona de la utilidad» (Schriften I, 416)…" [H. Arendt, 'Walter Benjamin 1892-1940', *Hombres en tiempo de oscuridad*, (Barcelona: Gedisa, 2001), p. 204.]

[1253] Ibid., p. 206.

Así aparece la destrucción, el heredero y preservador es destructor, el coleccionista destruye el contexto en el que su objeto fue alguna vez, debe limpiarlo de todo lo que sea típico en él. Aunque afirma Arendt

> "…la historia en sí (es decir, la ruptura en la tradición que tuvo lugar a comienzos de este siglo) ya lo había liberado de la tarea de destrucción y solo necesitaba inclinarse para seleccionar sus preciosos fragmentos de la pila de escombros. En otras palabras, las cosas ofrecían en sí mismas, en particular a un hombre que hacía frente al presente con firmeza, un aspecto que antes solo había sido descubierto desde la perspectiva extravagante del coleccionista…"[1254]

De esta forma dirá Eagleton que la figura del coleccionista le permite seguir pensando la dialéctica entre la recuperación y la reconstrucción.[1255] Arrastrado a este espacio, el objeto es liberado de la monotonía de la utilidad, despojado de su valor de intercambio y salvado así del destino de la mercancía.

> "…El coleccionista es moderno en la medida que rompe con los untuosos esquemas del catálogo de museo en nombre de una pasión fieramente idiosincrática que se agarra a lo contingente y a aquello a lo que no se ha prestado atención. En este sentido, coleccionar es una suerte de retroceso creativo desde la narrativa clásica, una «textualización» de la historia que reclama áreas reprimidas aún sin cartografiar…"[1256]

Los medios de reproducción son otros de los objetos dignos de reflexión benjaminiana, tal es el caso de la fotografía, en *"Pequeña historia de la fotografía"* (publicado entre setiembre y octubre de 1931) distingue dos etapas, una 'preindustrial' (edad de oro de la fotografía) [1257] que aunque en ella ya se hace presente la aparición de la técnica esto no significó el fin del arte, por ello entender que cualquier consideración técnica es ajena al arte es banal. Pero con la fotografía sucede algo nuevo

> "…la más exacta técnica puede dar a sus productos aquel valor mágico que una imagen pintada ya no puede tener para nosotros. Pese a la destreza del fotógrafo y a la pose de su modelo, el observador se siente aquí impelido a

[1254] Ibid., p. 207.
[1255] "…Por un lado, el coleccionista conserva las cosas: es su misión salvaguardar el pasado rescatándolo, igual que el revolucionario rescata a los muertos del olvido al que les condenaría el fascismo. Pero esta manera de conservar es también una forma de destrucción, pues redimir a los objetos significa sacarlos al excavar de los estratos históricos en los que están depositados, purgándolos de los significados culturales añadidos incrustados en ellos…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), pp. 102.]
[1256] "…Por un lado, el coleccionista conserva las cosas: es su misión salvaguardar el pasado rescatándolo, igual que el revolucionario rescata a los muertos del olvido al que les condenaría el fascismo. Pero esta manera de conservar es también una forma de destrucción, pues redimir a los objetos significa sacarlos al excavar de los estratos históricos en los que están depositados, purgándolos de los significados culturales añadidos incrustados en ellos…" [ibid., pp. 101-102.]
[1257] Ver W. Benjamin, 'Pequeña historia de la fotografía', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), pp. 379-380.

> ir rebuscando en estas imágenes la minúscula chispa de individualidad, de ese aquí y ahora con que la realidad ha abrasado la imagen; a identificar el lugar en el cual, en la concreción de aquel minuto pasado, lo futuro nos sigue hablando hoy, hasta el punto de que podemos descubrirlo retrospectivamente. Son dos naturalezas diferentes las que le hablan a la cámara y al ojo; pues en vez de un espacio conscientemente creado por un hombre hay un espacio creado inconscientemente. Alguien que conozca, por ejemplo, la manera de andar que adopta la gente (aunque sólo sea a grandes rasgos) nada podrá saber de su postura en la fracción de segundo del «apretar el paso». Mas la fotografía le presenta dicha postura con sus herramientas: con el ralentí y la ampliación. Esto inconsciente óptico lo conocerá por medio de ella, y ello del mismo modo que lo inconsciente instintivo se conoce por medio del psicoanálisis…"[1258]

Así en las primeras imágenes no se producía el contacto entre la actualidad y la foto, las personas retratadas no tenían escrituras o leyendas; y el rostro tenía a su alrededor un silencio donde reposaba la mirada. Por sus largas exposiciones el modelo no vive el instante, sino que se mete en él. Así todo estaba llamado a perdurar.[1259] Todo esto constituía el condicionamiento técnico de la aparición aurática: el objeto y la técnica se correspondían.

Pero en el periodo de 'decadencia', de industrialización, objeto y técnica se separaron. Y se empezó a simular el aura

> "…a partir de 1880 los fotógrafos pensaron que su tarea consistía en simular el aura mediante todas las artes del retoque (en especial la flexografía), pues con la expulsión de la oscuridad mediante objetivos más potentes el aura quedaba ahora expulsada por completo de la imagen, igual que había sido expulsada de la realidad con la creciente degeneración de la burguesía imperialista. Se puso así de moda (al menos en el modernismo) una tonalidad crepuscular, pero interrumpida por reflejos evidentemente artificiales; así, pese al crepúsculo, irá quedando cada vez más clara una pose cuya rigidez delataba la impotencia de esa generación frente al avance del progreso técnico…"[1260]

Aquí Benjamin ya ofrece una definición de aura y su opuesto la reproductibilidad

> "…Pero, ¿qué es el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irrepetible aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle. Descansando una tarde de verano, ir siguiendo la línea de unas montañas en el horizonte o la de una rama que arroja su sombra sobre la figura del observador, hasta que la hora o el instante participen en esa aparición: porque esto ya es respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama. Pues bien, «acercar» las cosas a uno mismo o, mejor, a las masas es una tendencia tan apasionada de nuestros contemporáneos como superar lo irrepetible en cada situación a través de su reproducción. De forma más apremiante cada día, se va imponiendo la necesidad de hacerse dueños del objeto, pero ello, además, desde muy cerca, en la imagen, en la reproducción. Y la reproducción de que disponen noticiarios y revistas ilustradas se diferencia claramente de la imagen. Irrepetibilidad y duración

[1258] Ibid., p. 382.
[1259] Ver ibid., pp. 386-387.
[1260] Ibid., p. 392.

> se encuentran en ésta tan estrechamente entrelazadas como lo están en aquélla repetibilidad y fugacidad. Quitarle al objeto su envoltura, demoler el aura, es signatura de una percepción cuya sensibilidad para lo homogéneo crece tanto en el mundo que, a través de la reproducción, lo localiza hasta en lo irrepetible…"[1261]

No debo olvidar que para Benjamin la fotografía cambió el arte *"...La situación cambia por completo cuando pasamos de la fotografía como arte al arte mismo como fotografía…"*[1262] Ya no podemos considerar las obras como productos de individuos, son colectivas, y sólo se pueden asimilar, dominar si se empequeñecen.[1263]

Pero mientras se extiende la crisis del orden social, tanto más lo creativo se convierte en fetiche. Así lo creativo en fotografía es su entrega a la moda, *"…la fotografía viene a ser una precursora de la comercialización, pero no del conocimiento…"*[1264] Con ello demuestra Benjamin que la auténtica realidad ha pasado a lo funcional.[1265]

Además Benjamin destaca la oposición entre el shock producido por la cámara que detiene el mecanismo de asociación y la leyenda que integra. Esto último produce que la sorpresa inherente al efecto de shock sea desactivada, con lo cual triunfa el carácter constructivo.[1266]

Ante esto el berlinés antepone la ya mencionada 'destrucción', es más Benjamin le dedica un escrito sobre ésta en *"El carácter destructivo"* (publicado en noviembre de

---

[1261] Ibid., p. 394.

[1262] "…Cualquiera habrá podido realizar la experiencia de que un cuadro o una escultura (por no hablar de la arquitectura) siempre es mucho más fácil de captar en una fotografía que no en la realidad. Resulta fácil caer en la tentación de atribuir este hecho a la decadencia del sentido artístico, o a un defecto de los contemporáneos. Pero a esto se opone el conocimiento de que, aproximadamente al mismo tiempo, la elaboración de técnicas reproductivas cambió la interpretación correspondiente a las grandes obras…" [ibid., p. 398.]

[1263] Ibid.

[1264] Ibid., p. 401.

[1265] "…La cosificación de las relaciones humanas (véase en la fábrica, por ejemplo) impide que las mismas salgan fuera. Por consiguiente, el "construir algo" es "artificial", "organizado"». Pero el haber formado a los pioneros de esta peculiar construcción fotográfica es el mérito de los surrealistas. Y otra etapa en tal confrontación entre fotografía creativa y fotografía constructiva es el cine ruso. No es en tal sentido exagerado decir que las grandes prestaciones de sus directores eran sólo posibles viviendo en un país donde la fotografía no quería ni embelesar ni fascinar, sino instruir y experimentar…" [ibid.]

[1266] "…Ni Wiertz ni Baudelaire comprendieron entonces una cosa: las indicaciones que subyacen en lo auténtico de la fotografía. No se logrará siempre eludirlas en los reportajes, cuyos clichés sólo tienen como consecuencia el hecho redundante de asociarse con los clichés lingüísticos del observador. La cámara se vuelve cada vez más pequeña, y cada vez se encuentra más dispuesta a atrapar en su seno esas imágenes ocultas y fugaces cuyo shock en el observador detiene el mecanismo de asociación. En ese lugar tiene ya que intervenir el pie de foto, es decir, la leyenda que integra a la fotografía en la literarización general de toda vida y sin la cual la construcción fotográfica misma nos resulta imprecisa…" [ibid., pp. 402-403.]

1931), el cual hace sitio y despeja. Este carácter está siempre trabajando[1267] y no importa qué ocupará el lugar de lo destruido *"…Primero, por lo menos un instante, será un lugar vacío, el lugar donde la cosa estaba, en el que la víctima vivía. Alguien lo vendrá a utilizar aún sin ocuparlo…"*[1268] Además este carácter es enemigo del 'hombre estuche' (burgués)[1269] que intenta suplir en lo privado lo que perdió en público.

Estas huellas son invisibles para aquellos que han racionalizado su existencia, para aquellos que no prestan atención [1270], son una compensación por la disminución de su vida privada *"…un aura sustitutoria cuya luminosidad ha menguado hasta convertirse en un montón de fragmentos fosilizados que contienen una mínima impronta de la vida…"* [1271] Así la huella se relaciona con el aura

> ":..Por tanto, la huella pertenece en cierto sentido al aura, bien como su petrificado residuo físico o bien, como veremos en el caso de la teoría freudiana de Benjamin sobre la «remembranza», como ese rastro, jirón o Bahnung inconsciente que, psicoanalíticamente hablando, constituye el mecanismo mismo del aura…"[1272]

Pero la 'huella', en sentido general, en el concepto, se opone al de aura *"…para indicar aquellos elementos del proceso productivo que ayudan a liberar al objeto de su calidad de fetiche al quedar adheridos a él…"*[1273] Pero por otro lado, la huella denota 'historicidad' de un objeto, cicatrices de usuarios, impronta de varias funciones que acaba con la coherencia.[1274] De este modo *"…El borrar, conservar o reavivar estas huellas, es, pues, una práctica política que depende de la naturaleza de éstas y del contexto en cuestión…"* [1275] Por ello dirá Eagleton

---

[1267] "…La naturaleza marca el ritmo, por lo menos indirectamente: dado que él, sin duda, necesita siempre adelantarse. De lo contrario, es la naturaleza quien se encargará de destruir…" [W. Benjamin, 'El carácter destructivo', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 346.]
[1268] Ibid.
[1269] "…. Este busca su comodidad, cuyo súmmum sin duda es la casa. El interior de la casa es la huella forrada de terciopelo que él ha impreso en el mundo. El carácter destructivo borra incluso las huellas de la propia destrucción…" [ibid., p. 347.]
[1270] "…Y ya que estamos en una capital, digamos unas palabras de consuelo para esos que viven entre paredes lisas con muebles de acero y han racionalizado su existencia, dejando a un lado el calendario de las fiestas. Si echan un vistazo a su gramófono o sino a su máquina de escribir, comprobarán que en ese espacio pequeñísimo hay tantos agujeros y escondrijos como en una casa de siete habitaciones en estilo Makart…" [W. Benjamin, 'La liebre de pascua puesta al descubierto o Pequeña teoría del escondrijo', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 349.] (Publicado en 1932)
[1271] T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 59.
[1272] Ibid., p. 60.
[1273] Ibid., pp. 60-61.
[1274] "…Las huellas inscritas en el cuerpo de un objeto son la malla que acaba con su coherencia, la red de modalidades de consumo en la que ha sido atrapado de formas muy diversas…" [ibid., p. 61.]
[1275] Ibid.

> "…En cualquier caso, parece que la metáfora de la huella es a la postre demasiado externa para los propósitos de Benjamin, que de lo que se trata no es simplemente de restregar o inscribir superficies, sino de reconocer que todos los objetos están escritos en su ser más hondo, constituidos internamente por la cambiante escritura de sus relaciones sociales que nunca llegan a formar un texto plenamente coherente…"[1276]

Ahora bien este carácter tiene desconfianza en el curso de las cosas [1277] y consciencia de que nada es duradero, por lo cual encuentra caminos por doquier[1278], él convierte en ruinas lo existente. Pero a pesar de todo esto, de esta mirada, si se quiere negativa, donde nada es duradero y todo es ruinoso, Benjamin entiende que no vale la pena el suicidio. [1279]

Además a raíz de este carácter destructivo en ocasiones se lo tilda de 'conservador', afirma Missac, ya que privilegia la *'Zertörung'* (destrucción) que deja huellas a Vernichtung (aniquilamiento) que las borra para siempre. [1280]

El otro sentido positivo de dejar huella es aquel que se relaciona con la memoria, en *"Excavar y recordar"* (sin fecha) la memoria es un medio (lugar), no un instrumento para conocer el pasado, es el medio de lo vivido. Benjamin para explicar esto hace una metáfora con la excavación

> "…Los «contenidos» no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su anterior contexto, son joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista… se pierde lo mejor aquel que sólo hace el inventario fiel de los hallazgos y no puede indicar en el suelo actual los lugares en donde se guarda lo antiguo…"[1281]

Imágenes que confluyen en un pasado pero también presente. [1282] En cuanto al futuro no es más que el presente, tal como referencian los hasidim sobre el mundo venidero

---

[1276] Ibid.
[1277] W. Benjamin, 'El carácter destructivo', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 347.
[1278] "…El carácter destructivo no percibe nada duradero. Y precisamente por esta razón va encontrando caminos por doquier. Allí donde otros chocan con enormes murallas o montañas, él descubre un camino. Y como ve un camino por doquier, tiene que ir despejando por doquier el camino. Esto no siempre con la fuerza bruta, algunas veces con una fuerza noble. Como ve caminos por doquier, siempre se encuentra en una encrucijada. No puede saber un sólo instante qué le podrá traer el que le sigue. El convierte en ruinas lo existente, pero no lo hace a causa de las propias ruinas, sino sólo a causa del camino que se extiende por ellas…" [ibid.]
[1279] Ibid.
[1280] P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 145.
[1281] W. Benjamin, 'Excavar y recordar', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 350.
[1282] "…Por tanto, stricto sensu… el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar…" [ibid.]

> "…todo allí está dispuesto como aquí. Tal como es hoy nuestra habitación, así será en el mundo venidero; donde nuestro hijo duerme ahora, dormirá en el mundo venidero. La ropa que en este mundo nos vestimos la vestiremos en el mundo venidero. Todo será justo como aquí, aunque será un poco diferente. Así lo fija nuestra fantasía, que corre un velo sobre lo lejano. Todo puede seguir tal como estaba, pero ese velo ondea sobre el fondo y, mientras tanto, todo se desplaza, imperceptiblemente, bajo él…"[1283]

Esto lo escribe en *"Al sol"*[1284] y también puede ser compartido en *"El soñador en sus autorretratos"* (publicado en 1932), en el que une pasado y presente en un sueño.

> "…Al seguir su camino al otro lado, me pregunté cómo eran las cosas de antes, de cuando mi abuela aún vivía. ¿No había todavía campanillas en el tiro del coche de caballos? Agucé mis oídos para averiguar si aún existían y las escuché. Al mismo tiempo, el coche pareció como si ya no rodara, sino que resbalara por la nieve.[1285]

En estas imágenes no hay diferencia entre pasado, presente y futuro. Ahora bien al profundizar en el concepto de excavar, Eagleton lo piensa en relación con la sociedad, así el excavar en la sociedad, como forma de penetrar en las profundidades, es una forma de viajar a las antípodas de la misma sociedad en ruinas.[1286] Tal y como acontece con el juego de los niños

> "…«les gusta especialmente rondar por cualquier lugar donde ven que se está trabajando con cosas. Son irresistiblemente atraídos por los desechos de la construcción, la jardinería, el trabajo doméstico, la costura o la carpintería. En los productos de desecho reconocen el rostro que el mundo de las cosas vuelve directa y exclusivamente hacia ellos. Al utilizar estas cosas, no es que imiten el mundo de los adultos, sino que en los artefactos que producen al jugar, juntan materiales muy diferentes entre sí en una relación nueva e intuitiva. De esta manera, los niños producen su propio pequeño mundo de cosas dentro del mundo más grande»…"[1287]

Para resumir en *"Mar del norte"* (publicado en setiembre de 1930) afirma que los muebles son inaccesibles porque aún en ellos habitan los propietarios de varios siglos. Sólo está en la decisión del hombre qué rumbo tomar, así Benjamin entiende que el hombre esta en el umbral entre lo descifrable e indescifrable

---

[1283] W. Benjamin, 'Al sol', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 370.
[1284] Ibid.
[1285] "…Fui a su dormitorio, pues hacía ya mucho que no la veía. Cuando entré, en la cama había una chica vestida de azul, pero su vestido no era nuevo. No estaba tapada, y parecía sentirse muy a gusto en aquella amplia cama. Salí y vi en el pasillo seis o incluso más camas de niño, colocadas una junto a otra. En cada una de ellas se sentaba un bebé vestido como adulto. No me quedó más remedio que suponer que eran de la familia. Esto me extrañó y me desperté…" [W. Benjamin, 'El soñador en sus autorretratos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 371.]
[1286] "…Y desde luego que su obra está cargada de imágenes de excavaciones y exhumaciones, de escarbar entre las ruinas enterradas para rescatar restos arqueológicos olvidados…" [T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 93.]
[1287] Ibid., pp. 93-94.

> "…Me encontraba en verdad tan fascinado que me veía volviendo desde lejos, negro después de tanto sufrimiento, como un tropel de alas silenciosas. A mi izquierda todo se encontraba aún por descifrar, y mi destino pendía de cada señal que las aves emitían; a la derecha todo estaba descifrado, y había una sola señal silenciosa. Este juego duró por mucho tiempo en su contrapunto inagotable, hasta aquel momento en que yo mismo ya era sólo el umbral sobre el que esos mensajeros innombrables cambiaban sin cesar del negro al blanco por encima del aire…"[1288]

Ahora bien, repito, estará en el hombre decidir qué elige.

5. La autoconciencia marginal

Para concluir propongo el análisis del ensayo *"Infancia en Berlín hacia el mil novecientos"* [1289] . Decido trabajar aparte este escrito por las características especiales que posee, en primer lugar porque la propia experiencia benjaminiana es el objeto de su análisis, en efecto su mirada se dirige hacia sí mismo y no hacia fuera, hacia la experiencia de su infancia[1290], y en segundo lugar porque en ningún momento deja de lado su propio presente. Las consecuencias de este abordaje son importantes ya que ellas dejan al descubierto su 'autoconciencia marginal' reconstruida como producto de su carácter y destino, y no por de las circunstancias que le toca vivir.

Ciertamente en *"Infancia en Berlín…"* convergen la mirada de la infancia y del contexto de producción de manera especial, en palabras de Witte allí Benjamin trata de *"…restituir la inmediatez mística de la infancia recordada, así como la inmediatez del instante vivido en el que quien escribe recuerda su pasado…"*[1291] Teniendo en cuenta esto considero que aquí Walter Benjamin se 'autoconstruye' desde el 'recuerdo' de la niñez como un 'sujeto marginal', y se 'ubica' desde el 'presente' con un 'pensamiento marginal', cuyo objeto privilegiado también lo será.

Por todo esto intentaré mostrar cómo a partir de la 'inmediatez del presente y de la infancia' Benjamin sintetiza un 'pensamiento marginal', para luego proponer cómo Benjamin se 'autoconstruye como un sujeto marginal' desde la niñez. Esto sólo con

[1288] W. Benjamin, 'Mar del norte', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 335.
[1289] Escrito que comenzó a publicarse en el verano de 1932, cuyo antecedente inmediato fue *"Crónica berlinesa"*, encargado en 1931 por la revista "Literarische Welt".
[1290] "…Aquí esos recuerdos de la infancia son estructurados pero de una manera particular, no como una autobiografía cronológica, sino como "expediciones aisladas en las profundidades de la memoria"…" [S. Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Bs. As.: Interzona, 2005), p. 89.]
[1291] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 154.

fines analíticos ya que ambos momentos se hallan connaturalmente entrelazados en su pensamiento.

Para desarrollar el 'primer momento', 'desde su presente', comenzaré con comparar *"Infancia en Berlín…"* con su antecedente directo *"Crónica berlinesa"*[1292]. En este último escrito además de referencias al hogar familiar hay alusiones directas a su amigo muerto Fritz Heinle[1293], dice Valero que pareciera que Benjamin estaba corriendo en dirección al pasado, a su propio pasado para darle lo que el futuro no estaba dispuesto a ofrecerle, un futuro que llegaba bajo la forma de exilio y pobreza.[1294] Al escrito *"Crónica berlinesa"* lo terminó de redactar en Ibiza, pero a su regreso a Berlín pensó nuevamente en el suicidio, quizá por el avance nazi o por las pocas oportunidades laborales. [1295] El suicidio estaba en mente en su misma estancia en Ibiza así entiende Sholem que cuando se refiere 'al tipo estrafalario' lo hace en relación a la muerte, así sobre su futuro cumpleaños dice

> "…Creo que para esta fecha estaré en Niza, donde conozco a un tipo estrafalario con el que ya me he cruzado aquí y allá y al que invitaré a un vaso de vino blanco en caso de que no me apetezca estar solo mi deseo de no hacer mucho ruido a propósito de ese día…"[1296]

Sobre ese momento explicará Benjamin lo siguiente *"la profunda fatiga que me ha invadido en vista de estos sucesos".*[1297] Después de esta crisis se propuso refundir la *"Crónica berlinesa"* para convertirla en *"Infancia berlinesa"*[1298], escrito que cede a

[1292] W. Benjamin, 'Crónica de Berlín', *Escritos autobiográficos*, Alianza (ed.), (Madrid: 1996).

[1293] "…Las partes terminadas de este texto, que en su conjunto quedó en estado fragmentario, editadas en 1970 por Gershom Scholem con el título de *Crónica berlinesa* contienen una presentación, seguida de los hechos autobiográficos que se remontan a la infancia, a la escolaridad y a la época del Movimiento de la Juventud…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 152.]

[1294] Ver V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), pp. 82-83.

[1295] "…Es misteriosa la razón por la cual Benjamin no consumó su suicidio después de haberlo anunciado y preparado minuciosamente…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 153.]

[1296] Carta del 25 de junio de 1932. [W. Benjamin y G. Scholem, *Correspondencia 1933-1940* (Madrid: Taurus, 1987), p. 16.]

[1297] "…Se refiere a un conjunto de desgraciados acontecimientos que se amontonaron en aquellos días: la inspección de Obras y Edificaciones le quiere expulsar de su vivienda berlinesa, sus «relaciones con el Frankfurter Zeitung fueron cortadas de improviso hace dos meses… la Radio no quiere prolongar sus colaboraciones, y la imposibilidad, finalmente, de realizar sus proyectos…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 135.]

[1298] En el nuevo texto conscientemente procede a la eliminación de cualquier referencia biográfica, pero también fueron suprimidas las alusiones a sus convicciones socialistas. Esto no fue causado por un cambio de convicciones políticas, para Scholem se puede deber o a circunstancias externas o a una intención literaria de redactar una versión diferente. [G. Scholem, 'Epílogo a *Crónica berlinesa* de Benjamin (1970)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), 184.]

'Frankfurter Zeitung'[1299], pero ese contexto de acontecimientos desastrosos seguía vivo en este nuevo texto, como cuando afirma que el deseo de conseguir un empleo y garantizar su existencia nunca se cumpliría.[1300]

Sin duda que la conciencia de ese 'contexto desastroso' era la condición de posibilidad para que se dieran esos escritos, ya que si no existiera esa opresión no era esperable, al menos en un espíritu como el de Benjamin, proponer una alternativa como la ofrecida en los textos berlineses.[1301] Sobre su labor escribe

> "…escribo todo el día incluso y a veces de noche. Pero si después de lo dicho te imaginas un manuscrito voluminoso, estarías en un error. No sólo es delgado, sino que, además, consta de pequeños fragmentos, forma a la que me conducen continuamente, primero, el carácter precario de mi producción, que depende de condiciones materiales, y segundo, la consideración de su posible explotación comercial. En este caso, creo que el objeto de la obra también exige, necesariamente, tal forma…"[1302]

Efectivamente la alternativa de sus textos rompe novedosamente a ese presente y a su continuo[1303] a través de la unión de pasado y presente, del recuerdo de la infancia en su momento de peligro. Efectivamente la naturaleza aparece bajo la luz paradisíaca de una infancia imaginada y al mismo tiempo 'bajo el cielo ceniciento' de su declinación.[1304] La historia se revela como 'infierno' de los vencidos y como 'fiesta pacífica' de un 'eterno domingo'.

[1299] "…que publica tres secuencias, es decir, doce textos en febrero y marzo de 1933 y luego seis textos aislados hasta agosto de 1934 firmados con seudónimo. Durante el primer año de exilio, Benjamin aumenta su libro con varios trozos, luego, alentando de nuevo la esperanza de poder publicarlo en un volumen, torna a reelaborarlo y refundirlo en su totalidad en 1938 para reducirlo de nuevo a treinta textos. La publicación en volumen que tanto deseara de su obra más personal se realizó póstumamente sólo en 1950 por los cuidados de Theodor W. Adorno…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 154-155.]

[1300] "…Cuanto llegaba allí, todo ese cansancio, que parecía desaparecido, volvía a surgir multiplicado por diez cuando me sentaba en el pupitre. Y, con el cansancio, reaparecía el deseo de dormir hasta hartarme. Sentí este deseo centenares de veces, y, más tardíamente se cumplió. Mas pasó mucho tiempo hasta comprender que, como mis secretas esperanzas de conseguir un empleo y garantizar mi sustento nunca se realizaron, ese intenso deseo sí se había cumplido…" [W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 191.]

[1301] "…las imágenes que eleva hasta una chocante cercanía no son ni idílicas ni contemplativas. Sobre ellas cae la sombra del Reich hitleriano. Abrazan ensoñadoras el escalofrío ante lo largamente ido. Con terror pánico, el ingenio burgués se ve a sí mismo en el aura miñosa del propio pasado biográfico: como reflejo… El aire en torno a los escenarios que se aprestan a despertar en la representación de Benjamin es mortal. Sobre ellos cae la mirada del condenado, y él los percibe como condenado…" [T. Adorno, 'Epílogo a *Infancia en Berlín hacia el 1900* (1950)', *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra (ed.), (Madrid: Abada, 2001), p. 73.]

[1302] Carta del 26 de setiembre de 1932 [W. Benjamin and G. Scholem, *Correspondencia 1933-1940* (Madrid: Taurus, 1987), p. 26.]

[1303] "…Ante la muerte, el autor que ha despertado de su abandono absoluto en el seno del mundo histórico coloca la totalidad de su vida transcurrida en el conjunto de los momentos de la infancia, rememorados siempre de manera fulgurante…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 155.]

[1304] Ibid., p. 157.

> "…Benjamin expresa el doble rostro que presenta la experiencia, su cara simultáneamente fútil y utópica, en los medios de experimentar de que disponen el niño y el adulto. Juguetes infantiles, juegos de construcción se convierten en las imágenes alegóricas de un mundo mejor, las tarjetas postales divertidas y las poesías infantiles, en cambio, evocan la culpabilidad y la muerte…"[1305]

Witte entiende que esta obra es una coraza por la amenaza del fascismo enseñando también al lector a defenderse, así

> "…La ambivalencia que rige la composición del libro, ambivalencia a la que corresponde la de cada texto en particular, da a entender al lector que no se podrá liberar de la pesadilla de su época sino poniendo en obra sus propias facultades productivas -como el niño y el autor que se encuentran en él-, para poder despertar por fin en el verdadero espacio histórico. De esta manera, los recuerdos de Benjamin conjuran, en el momento del máximo peligro histórico (cuando la época burguesa se vuelca en el nazismo), al pasado a fin de que el individuo encuentre en él la fuerza para resistir a ese mundo sin salvación…"[1306]

Pero en ese acceso al pasado debo hacer una aclaración, presentada por Missac, Benjamin utiliza la *'Eingedenken'* (rememoración) distinta del recuerdo que provoca en la existencia individual un choque del que nace una chispa. [1307]

> "…La Eingedenken, la rememoración, o el recuerdo, se distinguen de la reminiscencia griega y vuelven activa y creadora la memoria. La seda de la realización es el instante "pleno de fertilidad", vivificado por un salto al pasado y cargado de futuro, un futuro que marca una novedad radical…"[1308]

De esta manera con *"Crónica de Berlín"* ya ensaya esta 'rememoración' o 'recuerdo' creativo, aunque sin lo que comúnmente se entiende por autobiografía, así es

> "…un texto donde el autor prueba diferentes imágenes para representar la actividad del recuerdo, desarrollando una maqueta topográfica para el individuo que aparezca separada de modelos autobiográficos, normalmente asociados con las ideas de proveniencia, el continuo decurso de la vida, secuencia, etcétera…"[1309]

Esta intención es profundizada en *"Infancia en Berlín…"* donde *"…ha trabajado de manera más intensa sobre su patrón representativo del recuerdo…"*[1310]. Aunque

[1305] Ibid.
[1306] Ibid., p. 173.
[1307] "…Se hace una trasposición que lleva al nivel del mito —siempre en pleno arcaísmo por lo tanto— las siluetas que pueblan las calles de Berlín. Es el caso del mendigo que, por el momento, inspira más miedo que piedad antes de provocar una generosa indignación; ambivalente, la prostituta atrae y angustia, sin significar todavía la cosificación del ser humano, sin rebajarse a la condición de mercadería. Ambas figuras se mantendrán transformándose. Más tenaz será el primer gran rol, la persona dominante del enano jorobado…"[P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 92.]
[1308] Ibid., p. 108.
[1309] S. Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* (Bs. As.: Paidós, 1999), p. 205.
[1310] Ibid., p. 188.

cabe aclarar que su visión particular del 'recuerdo' no es*"…sino de la impresión que tales hechos dejaron huella en su desordenado interior, enredo de experiencias que sólo el lenguaje ha perfilado después…"*[1311] Es decir que

> "…Benjamin ha adoptado un modo completamente digerido y analítico de relatar el pasado. Evoca acontecimientos por las reacciones a estos acontecimientos, lugares por las emociones que ha depositado en ellos, otras personas por el encuentro consigo mismo, sentimientos y comportamientos por emplazamiento de futuras pasiones y fracasos contenidas en ellos…"[1312]

Así la conexión entre imagen y espacio desempeña un papel más importante en estos escritos del recuerdo[1313], de este modo interpreta que a partir de la niñez puede observar su vida como un espacio, se puede trazar en mapas[1314], en croquis, en dibujos, en espacios.

Sin embargo, y a pesar de las similitudes, la diferencia entre los dos escritos se encuentra para Scholem en que el primero es más autobiográfico que el segundo, el cual es más poético-filosófico[1315], es decir cuando el presente más aprieta, a la existencia, es cuando más se da su 'pensar poético'[1316], pensar que se encuentra entre la poesía y la filosofía. Esto contribuye a romper la alianza del pasado con el tiempo y su continuidad justificadora del presente.

Ahora bien en cuanto al 'primer momento' pero desde la 'inmediatez de la infancia', entendida desde este presente, la niñez representa un puerto seguro, pero también un ejemplo de protesta ante al mundo adulto, burgués, utilitarismo mercantil, señala Forster.[1317] De este modo el niño se convierte en 'imagen' de un nuevo filósofo,

---

[1311] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 137.

[1312] S. Sontag, 'Bajo el signo de saturno', *Bajo el signo de saturno*, Debolsillo (ed.), (Bs. As.: 2007), p. 123.

[1313] "…la configuración textual de Infancia en Berlín hacia 1900 como una de las más claras en su capacidad de hacer presente los espacios en imágenes y una topografía de las imágenes del recuerdo…" [S. Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* (Bs. As.: Paidós, 1999), p. 58.]

[1314] S. Sontag, 'Bajo el signo de saturno', *Bajo el signo de saturno*, Debolsillo (ed.), (Bs. As.: 2007), p. 123.

[1315] G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 288.

[1316] "…Por detrás de cada uno de estos fragmentos hay un filósofo y su visión; pero, bajo la mirada del recuerdo, su filosofía se transforma en poesía. Benjamin, que no tenía nada de patriota alemán, profesaba un profundo amor a Berlín…" [G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 13.]

[1317] "…El horizonte del niño carece de formas acabadas y es "improductivo", no se adecúa a las necesidades de los adultos y es marginal respecto de los valores del mercado, Benjamín se siente a gusto entre libros y juguetes, él también se deja llevar por la fantasía auscultadora, su vagabundeo conserva el desenfado infantil, la indiferencia del niño ante el paso inexorable del tiempo… Quedarse del lado de las hadas y de los niños supone algo más que mera nostalgia de los tiempos idos; implica, como aclara Schiavoni, un programa filosófico, la puesta en acto de una actividad literaria destinada a

capaz de mirar el aura, la vida, que habita en las cosas, enfrentado al adulto que contempla a las cosas pasivamente.[1318] Del mundo infantil son la epicidad, la aventura, la ficcionalización de la realidad, la vivencia de un vínculo mágico con las cosas, de una nueva verdad

> "…Benjamin se niega tozudamente a desprenderse del espíritu infantil, él quiere perseverar en ese soberbio gesto del niño que es capaz de reconocer en las cosas un mundo en plenitud… Los niños saben descubrir los pasadizos ocultos que conducen hacia esas zonas maravillosas donde lo real y la fantasía intercalan sus derechos. Benjamin también sabe internarse por aquellos pasajes que lo catapultan a otro tiempo, que le revelan el otro rostro de la cultura…"[1319]

Por consiguiente el espíritu infantil descubre la 'autenticidad', es cómplice de los objetos, ese espíritu es el que busca Benjamin, él trata de mirar como un niño*"…Ese ir al "rescate" de lo desechado, tan común en los juegos infantiles, será recuperado por el coleccionista, una suerte de entrometido en el mundo de los adultos que aún sostiene la mirada del niño…"*[1320] Así hay una similitud entre el mirar del niño y el del coleccionista, ambos enfrentados al mundo adulto, ahora mercantil.[1321] La colección no podía faltar en la actividad infantil, con ella intentaba 'renovar lo viejo'.[1322] La mirada del niño, de la infancia, es también una verdadera crítica al capitalismo, en cuanto, según Witte, descubre estructuras míticas en las formas avanzadas de la sociedad, y esto implica que la época de las luces nunca se haya producido.[1323] De este modo el niño se coloca del lado de los dominados y de los vencidos *"…A los ojos anarquistas del niño, aquello que está sancionado por la sociedad es negativo y*

---

trabajar en aquellas zonas de los márgenes, donde la fantasía se cruza con la reflexibilidad crítica en un gesto conjunto que hace posible la aproximación al objeto sin imprimirle dictatorialmente la marca del sujeto…" [R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 111.]

[1318] "…"Advertir el aura de una cosa —dice Benjamin— significa dotarla de la capacidad de mirar"; pero cada vez menos encuentran los adultos el modo de "dotar de capacidad de mirar", su relación con las cosas es superficial y éstas permanecen opacas, mudas, pasivas, desprovistas de fulgor…" [ibid., pp. 112-113.]

[1319] Ibid., p. 113.

[1320] Ibid., p. 114.

[1321] "…En verdad el coleccionista no hace otra cosa que retomar y exteriorizar algunas de las vivencias que colmaron su niñez; trata de que cada objeto mantenga viva su propia historia, que siga expresando su particularidad más allá de toda clasificación. En este sentido, el coleccionista le devuelve a las cosas aquello que han perdido al ser integradas a la esfera mercantil…" [ibid., p. 115.]

[1322] "…Todo lo encerrado bajo llave permanecía nuevo por más tiempo. Pero lo que estaba en mi intención no era afianzar lo nuevo, sino renovar lo viejo. Renovar lo viejo convirtiéndolo en mío, del novato, era el objeto de la colección que se acumulaba en mis cajones. Cada piedra que hallaba, como cada flor que recogía y cada mariposa que atrapaba, era el comienzo de una colección, de manera que cuánto poseía iba formando para mí una sola…" [W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 228-229.]

[1323] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 169.

aquello que es despreciado y olvidado es lo que permite abrigar la esperanza…"[1324]

Esta actitud que ya aprende de niño Benjamin la aplica a todo su pensamiento, a sus colecciones que atesoran objetos particulares, en palabras de Sontag

> "…Le gustaba encontrar cosas donde nadie estaba buscando. Sacó del oscuro y desdeñado drama barroco alemán elementos de la sensibilidad moderna (es decir, la suya propia): el gusto por la alegoría, efectos de *shock* surrealista, expresiones discontinuas, el sentido de la catástrofe histórica. «Estas piedras fueron el pan de mi imaginación», escribió acerca de Marsella, la más recalcitrante de las ciudades para esa imaginación, aun cuando fuera ayudada por una dosis de hachís. Muchas referencias esperadas están ausentes en la obra de Benjamin: no le gustaba leer lo que todo el mundo estaba leyendo. Prefería la doctrina de los cuatro temperamentos como teoría psicológica, por encima de Freud. Prefería ser comunista, o tratar de serlo, sin leer a Marx. Este hombre que leyó virtualmente todo y que había pasado quince años simpatizando con el comunismo revolucionario apenas había echado una hojeada a Marx hasta finales de los treinta. (Estaba leyendo *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* en su visita a Brecht en Dinamarca en el verano de 1938.)…"[1325]

Hasta aquí he intentado desplegar las características de por qué *"Infancia en Berlín…"* constituye un texto particular que expresa un 'pensamiento marginal' desde la 'inmediatez del presente', de su presente, y desde 'la inmediatez de la infancia', de su forma particular de abordarla. Ahora quisiera entrar en algunos contenidos del texto con el objetivo de respaldar las consecuencias de su propuesta, en particular como se 'autoconstruye como un sujeto marginal'.

En esos recuerdos aparece la 'seguridad de las antiguas casas burguesas', todo en ella era más sólido, más consistente, resistente al tiempo toda su existencia se pensaba durable para el futuro.[1326] Sin embargo ante ella, y todo lo que alberga esa alegoría de la 'seguridad' burguesa la cual se puede trasladar a la familia, a la sociedad, a la religión, etc., hay rebeliones que paulatinamente harán que Benjamin se autoconciba desde la infancia como un sujeto marginal a esa seguridad. De este modo la seguridad que aparece con la casa, de la sociedad burguesa, domina para Witte los primeros textos, allí puede encontrarse cierta felicidad, pero al continuar la obra el texto troca en catástrofe, como lo anuncia en *"Infortunios y crímenes"*.[1327]

[1324] Ibid., p. 158.
[1325] S. Sontag, 'Bajo el signo de saturno', *Bajo el signo de saturno*, Debolsillo (ed.), (Bs. As.: 2007), p. 130.
[1326] W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 201.
[1327] "…No puede uno dejar de ver en los incendios, los fantasmas, las pandillas de asesinos y de ladrones, que saquean ante la mirada impotente de los adultos la casa paterna, el presentimiento que el niño tiene de la destrucción del mundo burgués que llevarán a cabo los nazis…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 1560.]

Pero también a la amenaza extrema le sigue la salvación posible, esto es la paradoja mesiánica que expresa de manera diversa.[1328] Así su mesianismo transforma las cosas viles y despreciadas de aquél mundo seguro, transformándolas en esperanza, pero en ningún caso hay *'Aufhebung'*, salvo en la tarea del lector.[1329]

Contra la seguridad familiar, en particular contra el padre, Benjamin establece una extraña alianza con la técnica, en particular presenta al teléfono como su hermano gemelo[1330], con el que se alía para salir de la dominación paterna.[1331] El padre siempre representa lo más negativo de sus recuerdos familiares muchas de sus travesuras, rebeliones, apuntaban a desmontar las fortalezas construidas por la burguesía internalizada por el padre, ejerciendo un poder sobre distintos espacios de la casa.

Sobre ellos Benjamin contrapone la acción mágica del niño. Todos estos acontecimientos están cargados de fantasía, de magia, de ella habla en el relato de las medias, cuya aparición desembocaba en la 'desaparición' del contenido, pero

[1328] Witte señala la trama de "Infancia en Berlín" en tres textos "Calle tortuosa" "…pone así en relación al despertar del deseo sexual y la lectura como actividad en la que el yo juvenil encuentra su identidad propia y puede así escapar a la dominación del superyó paterno, cuya influencia dominadora se había mostrado en «El teléfono»…" Luego está "Crímenes y accidentes" "…El terreno cercado de la casa burguesa en que vivía abrigado el niño en el texto de la primera parte «En el ángulo de la calle Steglitz y de la calle de Genthin», está representado en «Crímenes y accidentes» como terreno amenazado desde el interior. El mundo que fuera presentado en la plenitud de sus virtualidades positivas en el último texto de la primera secuencia colocada bajo el signo de la madre se transforma al final en reino de las sombras y revela su negatividad total en el último texto de la segunda secuencia, colocada ésta bajo el signo de la luna. El mundo y el yo quedan ahora aniquilados. «El aniquilador del mundo», como se había llamado al yo en la primera parte, queda pues él mismo eliminado en esta conclusión. Si en este proceso (partiendo del valor del lugar dentro del conjunto de la composición) se ve una negación de la negación, entonces percibiremos en tal proceso la luz de esperanza que sin ninguna duda tuvo para Benjamin…" [ibid., pp. 171-172.]

[1329] "…De manera que lo negativo y lo positivo en este libro están ligados en una «discordante armonía». Observemos sobre este particular que es extremadamente característico del materialismo dialéctico de Benjamin el hecho de que la antítesis quede finalmente sin resolución. Como en la mayor parte de sus otros textos (pero de la manera más clara en el *Trauerspielbuch),* se puede discernir en *Infancia berlinesa* una estructura dialéctica que consiste sólo en dos momentos; en cuanto a la *Aufhebung,* es una tarea reservada al lector…" [ibid., pp. 160-161.]

[1330] "…El teléfono ha sido estrictamente mi hermano gemelo. Así he visto cómo superó, en su acelerada y orgullosa carrera, la humillación de los primeros tiempos… el teléfono, como un héroe fabuloso que estaba abandonado en un barranco, dejando atrás el pasillo oscuro, hizo su entrada como un real cortejo en las habitaciones luminosas donde vivía una generación más joven. Así el teléfono se volvió el consuelo de la soledad en que habitaban, como también a los desesperados que querían dejar el sucio mundo les mostraba la luz donde brillaba todavía la última esperanza. Con los que habían sido abandonados compartía la cama generoso y lograba casi convertir en el vapor de un cálido susurro la voz chillona que llegaba del exilio. ¿Para qué iba ahora a necesitar un lugar, cuando todos soñaban con su llamada o la esperaban temblando, como los pecadores? Pocos de sus usuarios actuales saben que la aparición de aquel teléfono de repente, en el seno de las familias, fue devastadora…" [W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 185.]

[1331] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 161.

también de la 'forma', la 'envoltura' y lo 'envuelto' ambos se transforman en medias. Para Benjamin esto es un acto de magia, pero con los años la creencia en la magia desaparece, para recuperarla *"…Empecé a buscarlos en lo extraño, o en lo terrible, o en lo maldito, y también esta vez fue ante un armario en donde intenté saborearlos. Pero el juego era más audaz. Ya no era inocente, y lo creó la prohibición…"*[1332] Es decir que lo que en la infancia se permite en la adultez es peligroso, en consecuencia tener el mirar del niño en el adulto es peligroso, está prohibido. Para Witte el 'mesianismo materialista' de Benjamin se conserva y supera en la imagen enigma de las facultades intuitivas del niño, *"…Con una conciencia metodológica extraordinaria, es también la fuente biográfica de esta metamorfosis de la historia en mito lo que queda integrado en el texto…"*[1333]

Por otro lado en este escrito vuelve a aparecer el tema de la 'palabra' y la 'realidad', en efecto hay palabras que vuelven al sujeto similar a los modelos de conductas y hay palabras que vuelven al hombre similar a los objetos. Benjamin aprende en su niñez lo segundo, un lenguaje creativo[1334], esto también lo experimenta en una sesión de fotos.[1335]

En contraposición al padre, la figura de la madre aparece cara al sentimiento benjaminiano, varios son los momentos en los que se dejan ver el afecto que sentía por ella, ella lo conecta con la narración para llegar a los antepasados, la narración hacía posible vencer a la muerte.[1336] Lo que hace la madre ingenuamente (salvar la brecha de las generaciones abierta por la muerte y crear una tradición para Benjamin), lo hace el narrador deliberadamente,

> "…Así como son sólo sombras las que el niño lleva a sus sábanas, a las paredes, sombras que fijan las cosas en sus contornos esenciales, pero quitándoles la vida, así también el narrador es sólo el evocador del mundo de los muertos. Al precio de la vida, el narrador logra hacer visible lo esencial de su época dentro de la historia primordial que nunca dejó de reinar…"[1337]

[1332] W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 227.
[1333] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 164.
[1334] W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 204.
[1335] "…Yo estoy desfigurado enteramente, a semejanza con todo lo que me contiene y me rodea. Habito, como un molusco en una concha, en el seno del siglo XIX, que yace ante mí, hueco como una concha vacía. La sostengo a la altura de mi oído…" [ibid., p. 205.]
[1336] "…Así me relataron la vida y los principios de un abuelo, como queriendo hacerme comprender que era precipitado renunciar con una muerte temprana a aquellas grandes bazas que tenía en la mano en atención a mi procedencia…"[ibid., pp. 213-214.]
[1337] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 170.

Pero no solamente la madre es la puerta de ingreso al mundo de la narración, y por tanto a su teoría sobre este mundo, sino también la madre aparece en el lugar seguro para saltar del continuum de la historia, y por ende esta relación antecede su filosofía de la historia. Este conocimiento lo tiene con la experiencia de la calesita, en principio dicha experiencia ya le hace conocer al niño sobre el 'eterno retorno'

> "…Desde hace mucho tiempo, el eterno retorno de todas y cada una de las cosas es más que sabido por los niños y la vida es la arcaica, vieja borrachera del poder, con la tonante orquesta puesta en medio. Si tocaba más lento, el espacio empezaba a tartamudear y comenzaban los árboles a recobrar el sentido. El tiovivo se hacía así un suelo inseguro. Y la madre de nuevo estaba ahí, el pilote al que el niño amarraba el cabo de su vista para al fin tomar puerto…"[1338]

Ahora bien, siguiendo a Missac[1339], lo característico de la dialéctica benjaminiana no es dejarse absorber por el tiovivo ni por la ilusión de eternidad, sino encontrar a la madre como por encima de la historia. La madre representa ese lugar que hace posible salirse de la historia, ese presente que sale de las ataduras tradicionales del pasado y del futuro, de este modo Benjamin redefine una nueva instantánea que hace que tanto el pasado como el futuro sean actuantes en el presente, en el instante. En cuanto al futuro Benjamin lo grafica con su noción de 'tiempo de espera', que anticipa al futuro, como cuando espera a la madre al estar enfermo, espera al tren, o espera la entrega de un regalo.[1340] En referencia al pasado Benjamin presenta otra especie de rebelión, inconsciente hacia lo habitual, esto es lo que a menudo se llama déjá vu. Benjamin se pregunta si no serán unos acontecimientos que nos afectan como eco de algo que se encuentra en la sombra de la vida transcurrida. Así en el déjá vu, en ese shock, entra el instante en nuestra consciencia en condición de vivido.[1341] Benjamín ejemplifica esto con un recorrido en el mercado donde las imágenes pueden escapar a su concepto original de compra y

[1338] W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 211.
[1339] P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 104.
[1340] "…tendencia a ir viendo de antemano cómo se va acercando poco a poco todo lo que aún me queda por delante, al igual que las horas a mi cama de enfermo… La necesidad de contemplar ese lento acercarse del futuro apoyándome en el tiempo de la espera, al igual que un enfermo apoyado en los blandos almohadones que se encuentran dispuestos a su espalda, tuvo por consecuencia que, más tarde, las mujeres me parecieran más hermosas cuanto más he tenido que esperarlas. Mi cama, que era el lugar de la existencia retirada y tranquila, adquirió con ello rango público…" [W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 212-213.]
[1341] "…suele producirse normalmente en forma de un sonido. Se trata de una palabra, de un murmullo, mejor aún, una palpitación cuya fuerza nos mete de improviso en la fría caverna del pasado, desde cuya bóveda el presente parece llegar sólo como un eco…" [ibid., p. 194.]

venta.[1342] Pero así como arremete contra el pasado también puede hacerlo con el futuro, en lugares en los que nunca nadie se detiene, lugares olvidados. [1343] De este modo cambia el sentido del presente, ya no será sólo conocimiento sino también acción, como dice Missac

> "…saber conferir al presente —esta "noción capital", siempre según Valéry— sentido y eficacia…Un presente que ya no es únicamente el del conocimiento (Jetz der Erkennbarkeit), sino muy por el contrario el de una acción que se sabe alimentar del pasado…"[1344]

Por ello es importante el tema del 'olvido' y del 'recuerdo', ya que no se puede recordar por completo lo olvidado, y eso es bueno, es mejor que lo olvidado esté más sumergido, porque lo olvidado está cargado de promesas de *"…toda aquella vida que aún vívidamente nos promete…"*[1345] Y prometen al presente, como también al futuro.

Pero Benjamin no puede sostener la complicidad de la madre con la sociedad burguesa, complicidad pública, por ello contra ella también esta el sabotaje como forma de rechazo a lo establecido. De esta manera el sabotaje era parte constitutiva del recuerdo de Benjamin, sabotaje como forma de revuelta ante el trabajo mal pagado, ante el formar frente con la madre.[1346] Aliarse a las calles, expresaban ya el rechazo a su madre[1347], a su clase, este sentimiento de rechazo se lo debe al hablar con un prostituta en la calle.[1348] Valverde entiende que en esa distancia interior con

---

[1342] Ibid., p. 195.

[1343] "…copas de árboles apoyadas en paredes, o también callejones o jardines en los que nunca nadie se detiene. En lugares como éstos, lo que aún nos ha de suceder es como si ya perteneciera al pasado…" [ibid., p. 199.]

[1344] P. Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 104.

[1345] "…Tal vez eso que hace a lo olvidado tan pesado y tan grávido no ha de ser otra cosa que la huella de algunas costumbres olvidadas a las que ya no nos adaptamos. Tal vez su mezcla con las estancias en ruinas de lo que ha sido nuestra casa sea el secreto desde el que sobrevive. Mas, sea como fuere, para cada uno hay ciertas cosas que despliegan costumbres más duraderas que ninguna otra. Ahí se forman las capacidades que determinan luego su existencia…." [W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 210.]

[1346] Ibid., p. 230.

[1347] "…Si los cinco primeros textos, en los que vemos al niño de esa época, se organizaban alrededor de la figura del padre, los siete textos que siguen y que muestran el desarrollo de su individualidad están manifiestamente colocados bajo el signo de la madre…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 165.]

Gradualmente se va emancipando de la dominación del padre que se da primero en la escuela, con el maestro. Witte encuentra relación de esta historia originaria con lo que Bachofen llama 'ginecocraria' "…Como en los escritos de Bachofen de los que Benjamin tenía noticias bastante temprano por las obras de Klages, pero que sólo leyó intensamente en 1934, el mundo arcaico de la madre propone una contraimagen a las amenazas de la sociedad del rendimiento y de la división del trabajo…"[ibid., p. 168.]

[1348] Ver W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 230-231.

su propia clase de nacimiento se pone de manifiesto ese desarraigo propio del alma judía *"…algo de la perspectiva, a un tiempo estimulante y dolorosa para la vida intelectual, que trae consigo dicho desarraigo…"*[1349]

La alianza con la calle lo hace entender que el infortunio está siempre[1350], tal y como siempre lo pensó con la noción de destino. Mientras la naturaleza permanezca caída no puede tener ningún efecto de humanización,

> "…Sólo cuando se encuentra encerrada en el universo lúdico de la primera infancia la naturaleza puede hacer nacer el brillo del momento utópico que en la vida, tal como la practican los adultos, se invirtió impúdicamente en su contrario…"[1351]

Ahora bien esa 'alianza con las calles' también y casi por casualidad le hace rebelarse ante la tradición judío-burguesa, rebelión unida al placer. Efectivamente en 'el despertar del sexo' se pone de manifiesto el placer de la profanación del día sagrado, en sintonía con la profanación de la divinidad capitalista, con su 'demasiado tarde' o la 'responsabilidad', seguidos de estas profanaciones está el placer, así dice

> "…Luego, las dos olas se reunieron de manera total e incontenible en el primer gran sentimiento de placer, en el cual la profanación del día festivo se mezcló con lo rufianesco de la calle, que aquí me hizo intuir, por vez primera, los servicios que pronto iba a prestar a los impulsos que estaban despertando…"[1352]

Todas estas imágenes, situaciones rememoradas de su infancia, serían comunes a cualquier hombre, es decir que de cada vida se acumulan un conjunto de señales disponibles para su uso en el presente, contra el presente. La figura 'recolectora' que Benjamin utiliza para graficar el espacio donde se encuentran esas señales que hacen estallar el presente establecido es la del 'hombrecito jorobado', éste expone toda la desfiguración del mundo que acontece en el instante de su mirada, que no es otra que la de las mismas cosas que encuentra en la infancia 'rememorada', dice Benjamin

[1349] J. M. Valverde, 'Walter Benjamin -"un héroe de nuestro tiempo"', *Para Walter Benjamin*, I. N. S. y. K. Scheuerman (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 18.
[1350] W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 235.
[1351] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 159.
[1352] W. Benjamin, 'Infancia en Berlín hacia el mil novecientos', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 194.

> "…De ahí la curiosidad de mi mirar por cada reja en que me asentaba, para obtener así del sótano la visión de un canario, de una lámpara o de quien habitara ese lugar, cosa que no siempre era posible…"[1353]

En esas miradas está la del hombrecillo, así cuando mira el hombrecillo desaparece la atención, estás aturdido, todo se rompe en mil pedazos[1354], las cosas se transforman, se atrofian, les salen jorobas. La realidad y el presente son destruidos. A ese hombrecillo nunca lo ve, sólo él ve y *"…con tanta más penetración cuanto menos me veía yo a mí mismo…"*[1355] Esas imágenes, esas señales, están presentes en el recuerdo, así dice Benjamin

> "…Creo comprender que el contenido de ese «toda la vida» que se dice que pasa ante la mirada del que muere se encuentra formado por imágenes como las que el hombrecillo jorobado va acumulando de nosotros. Pasan rápidamente, como hojas de los librillos rígidamente encuadernados que fueron como los antecedentes de nuestro actual cinematógrafo…"[1356]

El hombrecillo es el que mira desde todas las cosas que Benjamin recuerda en su escrito, las imágenes del hombrecillo son las que él recobra. Son las imágenes más importantes de la vida[1357] inspiradas según Witte en *"En busca del tiempo perdido"* de Proust.

Todas estas 'experiencias rememoradas' si bien son en función de un presente desastroso, que lo ubica a Benjamin como un 'sujeto marginal', le permiten al berlinés saltar al presente y encontrar la génesis de su 'marginalidad' en su propio carácter y destino que lo enfrenta a su propia clase y a toda la cosmovisión capitalista y burguesa.

Por último, no quiero dejar de mencionar la importancia de *"Infancia en Berlín…"* en conexión con otra referencia textual: las anotaciones del proyecto de los pasajes, las cuales también tienen estrecha relación con sus textos de rememoración.[1358] Al respecto dice Buck-Morss

---

[1353] Ibid., p. 245.
[1354] Ibid., p. 246.
[1355] Ibid., p. 246-247.
[1356] Ibid., p. 247.
[1357] "…«Son precisamente las imágenes más importantes que nos es dado ver aquellas que se desarrollaron en la cámara oscura del instante vivido. Y es toda la vida, tal como ésta desfila, según se afirma con frecuencia, ante los ojos de los moribundos o de quienes están en peligro de muerte, la que resurge con exactitud de esas pequeñas imágenes»…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 155.]
[1358] "…las galerías parisienses habrían de aparecer como paradigmas de "un pasado hecho espacio" [raumgewordene Vergangenheit] ("Esbozos tempranos"; G.S., V.2.1041). En tanto la topografía y la arquitectura de la ciudad se considera como "espacio de la memoria colectiva" [Gedachtnisraum des Kollektivs], aparece allí ya una topografía de la memoria materializada, en la que la parte externa -la ciudad moderna- entra en contacto con el modo representativo de la topografía de la memoria en el

> "…Al mismo tiempo, estaba probando en sí mismo la teoría del sueño infantil, y practicando en el plano de la historia individual lo que esperaba llevar a cabo más adelante en el Libro de los Pasajes en el plano colectivo: una reconstrucción del pasado a la luz del presente, con el objetivo de desprenderse -"despertar"- de él… Los recuerdos infantiles de Benjamin se refieren menos a personas que a aquellos espacios urbanos en la Berlín imperial que configuraban el escenario de sus experiencias…"[1359]

Por otra parte también Adorno rescató esta relación, para éste *"Infancia en Berlín…"* forma parte de la Prehistoria de la Modernidad y es el contrapeso subjetivo del material reunido para la obra de los pasajes. [1360] De este modo, la mirada del niño también puede ser aplicada al París decimonónico para penetrar en sus misterios, descubrir historias entretejidas en su interior, historizar nuevamente.[1361]

Recapitulación de: El intelectual crítico marginal

Benjamin situado en un nuevo espacio marcado por la inestabilidad político-económica y el florecimiento cultural no tiene las herramientas suficientes como para sentirse en un lugar seguro, él no se preparó para este ámbito sino que fue empujado a la jungla de la ciudad en la cual tiene que sobrevivir.

Desde un primer momento tuvo consciencia del momento histórico que vivía, del momento de peligro, a pesar de que en 1925 comenzaba una época de relativa estabilidad en Alemania, no desaparecía del ambiente las secuelas de la Gran Guerra, como tampoco la desconfianza en la Revolución y el recuerdo reciente de la hiperinflación. Benjamin no se acomoda a su presente, y no espera un futuro prometedor, esto es una constante que caracteriza la situación de este pensador

---

psicoanálisis: un modo de observación que, sin embargo, sólo consigue una configuración diferenciada gracias al pasaje por el desvío de las imágenes del recuerdo de la infancia berlinesa y otros trabajos que van desde fines de la década del veinte a comienzos de la década siguiente…"[S. Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* (Bs. As.: Paidós, 1999), pp. 188-189.]

[1359] S. Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Bs. As.: Interzona, 2005), p. 89.

[1360] "…Los arquetipos históricos que quería desarrollar en ésta a partir de su origen pragmático-social y filosófico debían destellar con dureza en el libro sobre Berlín desde la inmediatez del recuerdo, con la fuerza del dolor por lo irrecuperable, que, una vez perdido, se convierte en alegoría del propio ocaso…"[T. Adorno, 'Epílogo a *Infancia en Berlín hacia el 1900* (1950)', *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra (ed.), (Madrid: Abada, 2001), pp. 72-73.]

[1361] "…Es un modo de historizar que rompe radicalmente con el historicismo que sólo busca las continuidades, el Huido lineal del tiempo, mientras que el coleccionista —Benjamin en este caso siguiendo los rastros de una cultura casi desaparecida— se detiene en lo particular, resalta lo específico, lee en las huellas dejadas por las cosas las marcas de su propia historia: hace una arqueología saturada de un intercambio entre el presente y el pasado…" [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), pp. 209-210.]

que activamente propone figuras alternativas a este presente para salvarlo en el instante preciso y romper, de este modo, la línea de continuidad temporal.

Desde un primer momento se encuentra con tres de las figuras interruptoras del presente que aparecerán en reiteradas ocasiones en el futuro, son 'la infancia', 'las ciudades' y 'el sueño'. Estas figuras refuerzan la disyuntiva que Benjamin mantiene con el ambiente, con la realidad, es más son espacios marginales que ponen en cuestión las formas de conocer, de pensar del hombre cotidiano que tiene que habérselas con la técnica, con el kitsch, con la ciudad moderna, con el mundo de la vigilia, con la sociedad, etc., en definitiva con el presente naturalizado. Ese hombre cotidiano, cualquier hombre, puede enfrentarse a este presente desde lugares comunes a ellos, desde experiencias totalmente accesibles como son las figuras presentadas por Benjamin.

El soporte que permite la expresión benjaminiana también será otro, escribe folletines literarios para grandes diarios donde polemiza con distintas teorías culturales ofrecidas tanto por conservadores como por fascistas, pero también se distancia de los mismos intelectuales de izquierda. Es decir que de toda la paleta ideológica que podía hacer oír su voz libremente en la República de Weimar, Benjamin no se siente parte de ninguna. En su cuestionamiento entra la actitud que toman algunos intelectuales, cuando intentan ser los iluminados ante el proletariado o la masa, ante los desposeídos, o cuando son absorbidos por el mercado. Lejos de esto Benjamin entiende que antes el intelectual tiene que tener conciencia de su propia clase, para poder exigir que otro la tenga. Pero esto no es seguro que suceda, por lo tanto a lo único que puede aspirar el intelectual, para Benjamin, es a ser un 'analista de la neurosis general', un observador de la realidad, con ello también niega el dogma del Partido Comunista Alemán que sostiene que el intelectual debe convertirse en proletario.

Por el contrario si hay una clase a la que pertenece el intelectual esa es la 'burguesa', esa clase lo educó, y esa clase es la más solidaria con él. Ahora bien esto no quiere decir que el intelectual debe responder ciegamente a esa clase, tal como lo hacen muchos. Benjamin es reaccionario a ella, desde sus primeros escritos, y si hay que ser solidario de esa clase hay que serlo de lo que ella dejó atrás, de los sueños y promesas que dejó en el camino, sueños y promesas que

quedaron plasmados en la literatura. Los sujetos de esos sueños no son los 'grandes burgueses', como dirá luego, sino los 'burgueses cosmopolitas'.

Por todo ello es entendible que Benjamin no encuentre referentes contemporáneos que sean faros que iluminen su tarea intelectual, referentes para identificarse o tener afinidades, además la valoración de escritores contemporáneos que realizan una actividad similar a la realizada por él es bastante negativa. En ellos no existen dos valores fundamentales que debe tener la producción intelectual: la 'originalidad' y la 'inmortalidad'; valores aparecidos en las producciones juveniles a los que se le agrega un tercero, producto del nuevo ámbito de producción: 'responder a las necesidades de la época'. Esta perspectiva lo convierte a Benjamin en un intelectual comprometido con su presente, un intelectual que no se entrega ni al mercado ni a la masa.

Ahora bien ¿cómo se 'responde a las necesidades de la época'? ¡Mostrando!, mostrando el 'aura actual', mostrando la 'cotidianidad', 'reinterpretar el acontecimiento', 'iluminar lo habitual', para que cada uno se de cuenta, reflexione, sobre su situación y la pueda cambiar, claro que ese mostrar no siempre es agradable porque no todos están dispuestos a aceptar lo que les devuelve el espejo.

Con estas coordenadas Benjamin rescata una corriente artística que 'responde a las necesidades de la época: el surrealismo; como también a un escritor que es 'original e inmortal': Valéry. Pero este último lo es por la revolución que introdujo, junto a Mallarmé, de la nueva técnica de la escritura que revoluciona la literatura misma, es decir que con ese nuevo 'exponer', 'mostrar', Benjamin arremete contra la gramática, pero también contra los grandes relatos y los significados tradicionales que unen al lenguaje con el mundo, por el contrario el berlinés revaloriza la fragmentación.

En cuanto a los requisitos benjaminianos de la labor intelectual: 'originalidad', 'inmortalidad' y 'responder a las necesidades de la época', al no lograr que se cumplan en su contemporaneidad, los encuentra en el pasado, en la época del 'burgués cosmopolita', ellos serán los paradigmas del ideal de artistas o intelectuales a los que Benjamin tomará como referentes en gran parte de su producción. Ellos son Goethe, Hebel y Jean Paul, los tres son hombres universales, es decir que hacen de los asuntos más pequeños cuestiones universales (en ellos lo fáctico ya es teoría), ellos simpatizaban con los vencidos, con los excluidos, mas no con la industrialización y el hombre técnico, tenían consciencia de que no eran

comprendidos y confiaban en la grandeza de su obra. Además en ellos aparecen temas también caros a Benjamin como la colección, el aura de las cosas, la memoria, la experiencia, la rememoración, el olvido, el tiempo, la narración, las imágenes y la infancia. En definitiva Goethe, Hebel y Jean Paul son sus referentes que expresan, como él, su descontento ante un mundo que estaba formándose. A su vez estos escritores mantienen conexión con la tradición devenida de Voltaire, Condorcet y Diderot, pensadores que expresan los ideales del burgués cosmopolita. De esta tradición se siente perteneciente Benjamin y se autoconstruye a partir de ella, una tradición que al actualizarla, al ponerla a prueba da muestras de que puede intervenir en la 'época de peligro', una tradición que permite universalizar la experiencia particular, como la que se puede tener en el sueño, la infancia o las ciudades.

Una vez 'construido' desde la matriz de esta tradición y ubicado en este 'nuevo espacio', el que dará un sentido distinto a aquella tradición, es que confecciona su 'filosofía desde lo marginal' en *"Calle de dirección única"* porque allí:

- es marginal en comparación con los textos anteriores, es más este escrito surge como 'expresión', 'mostración' de una filosofía, más no como explicitación de dicha filosofía, corrobora esto que los textos que conforman el escrito son redactados como artículos para diarios, por lo tanto se presentan bajo la consigna de 'opinión', en oposición al gesto universal del libro.
- es marginal de la tradición filosófica, su interpretación no remite a ninguna línea de argumentación filosófica, en todo caso si habría que establecer puntos de referencia, éstos no serían filosóficos. En este sentido el 'Surrealismo' podría considerarse la fuente directa de su escrito, claro que detrás de éste sí se asoman filosofías con las que Benjamin adhiere, como el marxismo. Pero su marxismo tiene un carácter particular, con lo que también se puede decir que es marginal respecto a éste.
- es marginal a la 'lógica tradicional', su lógica está más relacionada con el montaje surrealista, con el descifrar la realidad a partir de los fragmentos, de los desechos, de lo minúsculo, de lo concreto, y esto será opuesto a cualquier mirada macroscópica o totalizadora o reductora de lo real, común a la mirada tradicional de la filosofía.

- es marginal de las respuestas metafísicas, como el surrealismo Benjamin bebió las fuentes de 'lo otro', pero no para quedarse ahí, sino para transformarlo en el espacio que puede actuar contra 'lo mismo', pretendiendo con ello una revolución en el ahora, para que se produzca un verdadero despertar frente a la época de peligro. De este modo eso 'otro' que hace que su pensamiento sea marginal y resulte de 'lo mismo' en cuanto desecho, en cierto sentido es la cara oculta de lo mismo. Ahora bien eso 'otro' no tendrá las mismas características de 'lo mismo', no es una totalidad enfrentada a otra totalidad, sino que será un fragmento que pone al descubierto esa totalidad, llamando a la conciencia y al despertar. Por ello Benjamin pone atención a las 'ruinas' dejadas por el proceso histórico, 'ruinas' que 'lo mismo' oculta como excepción de un proceso racional.
- es marginal en cuanto a que no busca comprender o explicar una época sino que intenta mostrarla, en particular 'mostrar' su época como época de peligro dominada por los instintos de la masa, donde no hay libertad, sólo violencia, de esto el hombre no es consciente, y peor esta inconciencia lo llevará a otra guerra.
- es marginal al uso monopólico de la razón, así ante la consagrada razón que unifica y justifica desde la modernidad, aparece la 'memoria' disruptiva, desintegradora, despertadora. Tal como le aparece a Benjamin la 'memoria' de su infancia para comprender desde la voz del niño la misma sociedad burguesa. Y tal será su perspectiva marginal que el mismo concepto de tiempo queda desplazado a la perspectiva histórica de la memoria, en su lugar cobra relevancia el espacio, los objetos, porque en el espacio se puede ser 'otro', mas no en el tiempo.
- es marginal respecto al entendimiento de la técnica, Benjamin propone su uso disruptivo, pero para ello tiene que redefinirla y sacarla de las manos de la clase dominante. Este uso disruptivo lo aplica a los fragmentos de su escritura, que combate la idea del arte por el arte, sacando a la literatura de sus marcos tradicionales y poniéndola en funcionamiento con la acción social, al igual que lo hace la escritura vertical. Es más su escritura es vertical, al ser una escritura hecha para periódicos o revistas, con lo cual es importante su técnica destructora del lenguaje lineal, técnica aportada por

> el surrealismo: el montaje. En los fragmentos habita la verdad, si es que se pueda hablar de verdad en Benjamin, mejor hablar de nuevos significados liberados a partir de los fragmentos que hacen surgir la interrupción, como son las citas.

En definitiva tal será su mirada a lo marginal que esto mismo no puede enclaustrarse en una figura o definición, esto sería caer en la misma lógica reductora que intenta poner en crisis. De esta manera lo 'marginal' en Benjamin será descompuesto en varias figuras, varias imágenes: la 'experiencia infantil', la 'fantasía', el 'recuerdo', el 'instante', la 'armonía con las tradiciones, los 'sueños', etc. Estas imágenes pueden ayudar a ese despertar de la conciencia en la época de peligro. Por todo esto digo que su filosofía es marginal, pero no actúa desde la totalidad, sino que lo marginal se descompone en varios lugares, espacios e imágenes, como utopías pero actuantes en el presente, lugares que hacen posible el cambio; con esto invierte aquella concepción de utopía que plantea en el futuro el cambio, por el contrario el aquí y el ahora es condición para que se dé ese cambio.

Con todo esto planteo que Benjamin ya se autodefine a partir de una concepción propia después del fracaso universitario, como un filósofo de la marginalidad, porque sólo desde estos espacios es posible contrarrestar la época de peligro, sólo desde ellos se puede destruir pero para construir.

A fines de 1926 y principios de 1927 viaja a Rusia, antes de esto si tendría que presentar una ideología con la cual Benjamin estaría más cercano, esta sería la del Comunismo. Pero sin lugar a dudas que el caso ruso fue una gran desilusión personal, sus expectativas creadas en torno a Asja Lacis y al Comunismo quedan nuevamente desechas por la fuerza de lo real, y en este sentido puede destacarse esa asunción realista por más que no sea lo que desea. A esto se le agrega que el viaje también era consecuencia de duros golpes en lo personal, como la muerte de su padre y el casamiento de Jula, por ello pueden entenderse las cifradas esperanzas en los aires que venían del este.

Allí también fue un *outsider*, un extranjero, primero de la ciudad, pero también de la misma intelectualidad. En principio él no podía conceder su libertad intelectual, claudicación necesaria para pertenecer a cualquier grupo intelectual relacionado más por motivos políticos que estéticos. Por otro lado Rusia se le presenta lejos de ser la utopía realizada, en ella se asoma la dictadura, aparecen nuevas

desigualdades y la revolución tecnológica está reemplazando a la revolución social; esto demuestra para Benjamin que la revolución aún no ha terminado, pero también está en peligro de realizarse.

De todas formas Benjamin rescata algunos aspectos positivos, por ejemplo la profundización de la 'politización del arte' o la importancia de las imágenes para el conocimiento, esto segundo lo utiliza en el conocimiento que dan las postales de Moscú, en cambio lo primero es fruto de sus reflexiones en torno a la actividad intelectual. Por otro lado, en Rusia se da cuenta de la importancia del cine ruso, además del teatro y la literatura, todos ellos alejados de la propaganda, se acercan más a lo 'educativo', esto por la propia necesidad coyuntural de formar un nuevo público, desde las masas incultas. Y en esto el cine, como forma de manifestación contemporánea basada en la técnica, al hacer surgir una nueva región de consciencia, puede servir para promover una consciencia crítica con su utilización pedagógico-política.

En referencia a Moscú, aplica 'su filosofía' construida en *"Calle de dirección única"*, es decir que aquí recupera la importancia de la experiencia sensorial, de las imágenes como formas de conocimiento. Pero además él deja en claro que se quiere manejar con lo concreto, alejándose de toda teoría, así la descripción de: las mercancías, los juguetes, el proletariado y el niño, los restaurantes y teatros, ya son teoría, que muestra las imágenes ambivalentes de una revolución aún no completada.

Ahora bien, toda esta experiencia ambigua, por un lado frustrante por lo que se imaginó, pero por otro lado positiva por lo que reflexionó, esta experiencia de lo otro de occidente, le sirve a Benjamin no sólo para reflexionar sobre occidente mismo, sino para volverse más fuerte en sus pensamientos y creencias. Y esto es significativo no sólo por los escritos mencionados que hacen referencia explícitamente al caso ruso, sino por las posiciones que toma contra el fascismo, el periodismo, etc.

Todos estos son claros ejemplos de un 'pensamiento fuerte' construido desde los márgenes, desde la exclusión permanente, con lo cual puede entenderse por qué se convierte a sus ojos en el mayor crítico alemán de la época. Benjamin se consolida desde nuestra perspectiva como un intelectual que no se dejó convencer ni por occidente, ni tampoco quiso claudicar a sus convicciones seducido por el este. Este

intelectual que antes no encontraba contemporáneos capaces de admirar, ahora se propone su búsqueda.

Efectivamente posterior a este excurso ruso puedo afirmar que la misma 'construcción intelectual' le permite una apertura para reconocer a escritores contemporáneos que logran cumplir su propia idea, todos recuperados en torno al problema de cómo hacer que una obra sea inmortal (inmortalizando escritos marginales o actualizando los consagrados); estos escritores (Gide, Kraus, Walser) también son marginados (no son famosos, no tienen éxito), pero lo mismo expresan el espíritu de Europa al 'cepillar la realidad a contrapelo', y esto es una forma de hacerse inmortal. Pero esto no quiere decir que deje de lado al pasado, al contrario, lo tiene en cuenta en la misma actualidad de un Goethe o de un Hebel. Por esto sostengo que si bien Benjamin se abre a una mirada positiva de su presente, siempre tiene otra girada al pasado para probarlo.

Como manifesté Benjamin es un intelectual crítico que no se conforma con la pura exposición de la teoría, más aún si considero la época en la que nos encontramos, época de profunda incertidumbre, en la que si bien es cierto que Benjamin gozó de sus mejores momentos profesionales, paralelamente la derecha estaba al acecho esperando su oportunidad para dar el zarpazo.

Por esto considero que en Benjamin hay un mayor compromiso político que lo lleva a reflexionar sobre nuevos modos de expresión en el teatro y sobre nuevos objetos culturales como el cine y la radio (objetos dudosos para la ortodoxia). En estas reflexiones se manifiesta la idea de 'politización del arte', es decir que aquí es donde se lo muestra más comprometido con la praxis política y con los postulados del marxismo, sin duda que para esta tarea se basó en lo que experimentó en Rusia. Pero así como se muestra tan 'abierto' hacia nuevas manifestaciones culturales, también se presenta crítico de la misma literatura. Aquí también dirige su atención hacia objetos que no se encuentran en el 'canon' literario, esta actitud ya estaba preformada en su *"Curriculum"* cuando afirma la urgencia de mirar los márgenes de las producciones y las producciones marginales, planteando la necesidad de aquella producción literaria anónima. Lo mismo acontece con aquello despreciado por el lenguaje culto: la jerga, antecedente del mismo lenguaje culto. En estos busca su universalización poniendo en crisis el paradigma de la literatura mayor. En este sentido es revolucionario también con la literatura canónica y consagrada.

Pero así como Benjamin tiene una apertura hacia nuevos literatos, nuevas formas de manifestación cultural, también sus abordajes se extienden a otros tipos de objetivaciones culturales (exposiciones, juguetes, ferias y ciudades), aunque dicho abordaje no lo realiza a partir de una teoría del conocimiento moderna. En otras palabras los objetos desde su perspectiva también son lugares desde los cuales puede realizar una praxis política. De este modo puede asimilar el abordaje de un texto al abordaje de un objeto, es decir que se puede leer un objeto como si fuese un texto, así lo manifiesta al menos con la ciudad de Paris. A este proceso lo denomino 'estetización objetual' dominada por una estética de lo sublime que intenta 'mostrar' lo desastroso (el poder de la técnica, la distracción, la novedad, el nuevo espacio de percepción), desde la conciencia lograda a partir de objetos marginales.

Ahora bien si antes hablé de un compromiso político mayor, por parte de Benjamin, con la última crisis que sufre la República de Weimar, consecuencia de la "Gran Depresión Mundial" en 1929, aprovechada por la derecha para dar el zarpazo deseado, ese compromiso se potencia con su acercamiento al 'marxismo crudo' y con una exposición más crítica de la actualidad. Todo esto es acompañado por conflictos personales (muerte de la madre, divorcio tortuoso e ideas de suicidio) que convergen para formar la idea de la precariedad de este intelectual, que salvo raras ocasiones no abandonará, profundizándose cada vez más. En ese descubrir los aspectos siniestros de lo actual Benjamin expone salidas alternativas, 'marginales' a esa realidad caracterizada por la penuria, la velocidad, la desesperación y la desesperanza así:

- ante el habitar que produce miedo por la presencia del espíritu práctico antepone rescatar los poderes mágicos
- ante el periodismo con su información o la radio, ambos entregados al capital, antepone su 'politización'
- ante el 'gran burgués' capitalista y nacionalista antepone el 'periodo heroico' de la burguesía que entendió, tal como lo hace Valéry, la 'auténtica idea de progreso' transferida a los métodos, con ello aparece una valoración positiva hacia la técnica, visión que coincidirá con la 'edad de oro' de la fotografía
- ante la historiografía justificadora del presente antepone las promesas de felicidad expresadas de forma literaria

- ante la información y el espíritu técnico-político antepone la obra de arte y el espíritu creativo
- ante el sueño ilustrado antepone la persona que despierta, la 'iluminación profana'. Esta experiencia recobra el sentido mágico-individual opuesto al político-racional
- ante las miradas totalizadoras y universalizantes antepone el método utilizado por Proust el sadismo y la curiosidad, para analizar lo pequeño e incrementar su importancia.
- ante la moral natural abstracta antepone su negación como lo hace Sade con su negación al amor, negación revolucionaria de las condiciones naturales de la vida, porque las leyes de la naturaleza favorecen a los poderosos
- ante la caducidad de lo cotidiano antepone la actitud mágica del coleccionista que interrumpe la continuidad, disloca el destino natural, saca al objeto de la monotonía de la utilidad, del valor de cambio, de la mercancía. En tal acción lo antiguo y lo nuevo se funden y el coleccionista se convierte en destructor de contextos, en desmitificador de la historia
- ante la velocidad y el entretenimiento antepone el narrar que conserva y transmite momentos eternos y actuales, con el necesario 'aburrimiento', para la sabiduría.

Por todo esto es preciso salir de la época actual, del 'espacio' que desvirtuó los viejos anhelos y ubicó al hombre en un espacio peligroso para su existencia, esta salida se daría a través de la 'emancipación materialista del mito', de la interrupción de la mala historia. Frente a esta realidad Benjamin impulsa un 'carácter destructivo' que hace sitio y despeja, además es enemigo del hombre estuche que simula el aura. Con esto cobra relevancia la memoria que será un lugar para conocer el pasado, para excavar.

Ahora bien, donde mayormente expresa su 'compromiso' es cuando adopta, a través de la influencia de Brecht, al marxismo. Con él intenta que la masa, el hombre cambie de actitud, de ser pasiva pase a ser activa, con ello anticipa el fin de la obra de arte autónoma, y a través del teatro se da un nuevo sentido al conocer desde el gesto citable, la interrupción, el asombro y el interés. Este teatro incentiva a que el hombre pueda cambiar su entorno y a la historia a entrar en crisis, la idea central es

la detención. Así el teatro épico expone el presente: el hombre en crisis. La intención benjaminiana es la transformación del mundo, pero primero hay que penetrarlo y el mejor acceso a él, a lo real será a través de la pobreza (fisiológica y económica). Es importante que el hombre tenga conciencia de su desesperanza, a partir del pensar por sí mismo para tener conciencia de la crisis, sólo desde aquí devendrá la aplicación política.

Por todo esto entiendo que Benjamin ante su época adopta una actitud de intelectual comprometido con cambiar la situación actual desde diferentes lugares no homologados por lo real, desde lugares disidentes y marginales a la mirada analítico-racional. Y uno de los lugares dilectos es el ofrecido por la infancia, por ello en estos momentos después de su estadía en Ibiza y con la obligación de volver a la Alemania en los albores del nazismo, a su ciudad de Berlín, recupera ese lugar en varios artículos que luego *conforman "Infancia en Berlín hacia el mil novecientos"*, a primera vista antepone ese Berlín actual al Berlín rememorado.

Considero relevante este escrito ya que además de dirigirse a su pasado en ese espacio se autoconstruye como marginal por su carácter y por su destino. Es decir que se 'autoconstruye' desde el 'recuerdo' de la niñez como un 'sujeto marginal', y se 'ubica' desde el 'presente' con un 'pensamiento marginal', cuyo objeto privilegiado también lo será. Con ello, a través de la unión entre pasado y presente en el recuerdo de la infancia en el momento de peligro es que logra romper con ese presente y su continuo. La infancia benjaminana es la experiencia que transmite a todo aquel que se sienta amenazado por el fascismo. En ese pasado se pueden encontrar las fuerzas para la salvación, pero ese pasado tampoco es el que 'realmente fue' sino el rememorado en el espacio, esto permite romper con la alianza del pasado con el tiempo y su continua justificación del presente.

Esa rememoración permite recuperar a ese niño y a su forma de enfrentar las cosas, de conocerlas, de reencontrarse con ese espíritu mágico que hace posible la 'desnaturalización' de lo real, la 'desnaturalización del fascismo', aún más ese espíritu puede destruir la mínima célula sobre la que se asienta la realidad. El gesto del niño puede descubrir la autenticidad de los objetos por eso es importante la mirada de éste y rescatar lo desechado.

De este modo desde este lugar marginado, desde los vencidos y dominados, tal como es el niño, tal como es Benjamin, y tal como es cualquier hombre que pueda

ser consciente de su situación, es posible girar la vista a eso que también es descartado y desechado, con el objeto desbloquear las barreras de lo establecido.

Además de esto he dicho que Benjamin se autoconstruye en ese recuerdo como marginal por las rebeliones y sabotajes que tiene contra su familia, su sociedad, su religión. Todas estas 'experiencias rememoradas' si bien son en función de un presente desastroso, que lo ubica a Benjamin como un 'sujeto marginal', le permiten saltar al presente y encontrar la génesis de su 'marginalidad' en su propio carácter y destino que lo enfrenta a su propia clase y a toda la cosmovisión capitalista y burguesa. Todas estas imágenes se encuentran recolectadas por la figura del 'hombre jorobado', figura cercana a la infancia alemana y posibles de ser rescatada.

Por último quisiera recuperar la figura de Benjamin, de este intelectual profano, en este nuevo espacio en el cual continúa siendo marginal, elaborando un pensamiento también marginal a este espacio. Ahora bien en este nuevo espacio es Benjamín, en tanto intelectual profano, el mismo sujeto que puede producir un cambio en lo establecido, así lo testimonian sus experiencias, pero a su vez el espera no ser el único, al contrario Benjamin abre las puertas para que todos puedan experimentar lo que él experimenta. Y esto es una apertura novedosa que necesariamente está vinculada al nuevo espacio, digo novedosa ya que en el otro espacio analizado de la Academia el sujeto marginal que podía rescatar los desechos estaba restringido al artista o el crítico que también son las identificaciones adoptadas por Benjamin en ese espacio, mas allí no son universalizables.

A pesar de abandonar viejas convicciones Walter Benjamin sigue interpelándonos con sus palabras, sin dejarnos chances para alguna excusa, precisamente él que podía esgrimir cualquier razón para claudicar no lo hizo. El caso Benjamin invita a pensarnos desde la 'seguridad' de nuestro presente, por la seguridad de todos, a universalizar el posible sufrimiento como una afrenta a todos, en particular a los vencedores que vivimos precisamente del sufrimiento que queremos ignorar.

Pero volviendo a Benjamin, en 1933 se produce el exilio definitivo, Benjamin deja su patria hacia un nuevo espacio que no lo recibirá de la mejor manera. A pesar de ello la pregunta que surje es ¿pudo Benjamin al fin claudicar a ese espacio?

Capítulo III: El Intelectual exiliado

> *"… sólo este otro precepto: Cuida bien, cuando pienses en morir,… que no haya tumba alguna que indique dónde quedas,…*
>
> *puede que hoy se haya quedado anticuado, pues Hitler y su gente le han quitado esa preocupación al ilegal…"*[1362]

En abril de 1934 Walter Benjamin escribe su *"Curriculum Vitae IV"*, éste expresa su verdadera 'vida de exiliado', por más que su exilio comienzó en Ibiza, es en París donde lo experimenta más crudamente. Allí era un refugiado político[1363] , un 'intelectual marginal' que no puede establecer una existencia autónoma, realizando trabajos bajo pseudónimos, trabajos que luego ni con pseudónimos pudo mantener; el mismo Benjamin recalca en esta época su carencia de bienes cuando dice que *"…mi única posesión es una pequeña biblioteca de trabajo que ha encontrado acomodo en la casa del Sr. Brecht…"*[1364]

Esta existencia afectará su producción, estableciéndose una interdependencia entre su vida y su pensamiento, pues Benjamin no deja de mencionar, en el citado 'Curriculum', el hecho de su huida de Alemania en 1933 (vida), junto a su autodefinición intelectual (pensamiento): concibiéndose como un investigador independiente y un escritor, pero aclarando que no se identifica con ningún partido y que su subsitencia se vio afectada peligrosamente por la revolución política de su País.[1365] Así en este 'Curriculum' pone en práctica, sobre sí mismo, lo que piensa de los intelectuales: la necesaria dependencia del intelectual de su contexto. Es más ya en 1940 en su *"Curriculum Vitae VI"*, casi al final de su vida, señala la importancia que adquiere 1933, tanto que en su recuento este año significa la división en su producción.

[1362] W. Benjamin, 'Algunos comentarios a poemas de Brecht', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009).ben, alg. Comentarios a P. 164
[1363] V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001).Valero 16.
[1364] W. Benjamin, 'Currículum vitae IV', *Escritos autobiográficos*, (Madrid: Alianza, 1996), p. 61
[1365] Ibid., p. 59.

Pero considerar a Benjamin como una excepción, o como un caso particular de intelectual, sería reducir la importancia de su pensamiento, de una reflexión que tuvo conciencia de que el hombre había sido expulsado de la tierra, de que él no era una excepción y lo que le pasaba era sólo un caso extremo de lo que le acontecía a la humanidad. Por ello afirmo que acompañar a Benjamin en su pensamiento no tiene sólo el fin de ayudar a comprender su propuesta, sino que con ello él nos ayuda a comprendernos a nosotros mismos.

Así Benjamin es un 'hombre afectado por su espacio', sobre éste desarrollará sus trabajos y extraerá sus consecuencias, pero ese 'espacio' no es Alemania con lo cual entiendo que su reflexión deja de expresar aquella 'aura de la actualidad' que unía al individuo con su pueblo, con su generación, expresando con ello la humanidad. Al contrario 'este espacio' que marca la agenda intelectual benjaminiana es ya efectivamente un 'espacio marginal', con lo cual Benjamin expresa la 'marginalidad' en la que vive la humanidad, en este sentido Benjamin es el prototipo del exilio de la humanidad.

1. El espacio del exilio: Benjamin y París

Ante la importancia del nuevo espacio es necesario decir algo de él. Como había afirmado, Benjamin comienza el exilio en Ibiza, sobre esta lugar decía Selz

> "…si penetrar en la antigüedad significaba normalmente caminar entre ruinas y despojos, Ibiza, en cambio, suponía para el viajero una excepción sorprendente, ya que la antigüedad aún seguía viva allí, intacta, en su mundo rural…"[1366]

Con esta imagen el 17 de marzo de 1933 Benjamin abandona Berlín rumbo a Ibiza, previa estadía en París, pero no fueron amenazas personales las que precipitaron esta decisión, por propia confesión a Scholem, a Benjamin se le cerraban todas las posibilidades de trabajar y publicar por el régimen nazi.[1367]

En su rencuentro con la Isla, Ibiza ya no era aquello que había dejado un año atrás, con la imagen de Selz, de repente la Isla se convirtió en un destino turístico cada vez más conocido, había un mayor número de visitantes, subieron los alquileres y se iniciaron nuevas construcciones (transformaciones económicas y de paisaje).

[1366] Artículo de Jean Selz «Ibiza, isla de la antigüedad mediterránea». [V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), pp. 163.]
[1367] Ver B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 176.

Tampoco su estadía fue como lo esperaba, y aunque pudo seguir publicando en la '*Vossiche Zeitung'* y la '*Frankfurter Zeitung'* hasta 1935 sólo lo hizo bajo seudónimo negando con ello su propio nombre, un hecho no menor para un pensador que había colocado la facultad de nombrar como un mandato casi divino. A esto se le agregan sus preocupaciones por la suerte de su hijo, Stefan (judío y comunista) y de su ex esposa (Dora) que corrían peligro en Alemania, además su hermano había sido detenido.

Por su parte en la Isla acusó problemas económicos, ruptura de relaciones con antiguos amigos, enfermedades, pésima alimentación, etc.[1368] En este contexto adverso trabajó en el encargo realizado por Horkheimer sobre la situación de la literatura francesa contemporánea, trabajo que publica posteriormente en 1934, por otro lado continúa con algunas reflexiones devenidas de su 'experiencia' en la Isla, atravesada por la nueva barbarie que empezaba a mostrar su rostro cada vez más tenebroso, en esa producción se encuentra su conocido artículo *"Experiencia y Pobreza"*. Sin embargo no fue en Ibiza donde experimentará la verdadera rudeza y la miseria del exilio, el 20 de octubre regresa a París, aquejado por desnutrición y fiebre, él confiesa tener paludismo.

Se sabe que Benjamin era un viajero, sentía placer por el viaje y por el lugar al que viajaba, Moscú, Nápoles, Ibiza, etc. dan cuenta de esta pasión. Pero ahora acontecía algo novedoso en su viaje a París, este viaje se le había 'impuesto por una necesidad existencial'[1369], totalmente distinta era este exilio de aquél producido por la 'Gran Guerra'. Aunque debo asentir que la elección de Paris no era una anomalía para muchos de los intelectuales disidentes del nacionalsocialismo, para ellos Francia era una excepción dentro de Europa, la imagen idealizada del país la conectaban con las ideas de 1789 y con los exilios de aquellos tiempos de George Forster y de Heinrich Heine, aunque esa imagen contrastaba ahora con la política autoritaria del país galo.[1370] A diferencia de muchos de sus compatriotas Benjamin

[1368] V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), p. 97.

[1369] "…La realidad del exilio impuso otras normas y convirtió la estancia allí en una "Erlebnis", una vivencia a la que faltaba la distancia, ávida de saber, propia del viajero, y en la que la realdiad no ofrecía ya materia prima alguna para los "Denkbilder"…" (I. Scheuermann, 'Un alemán en Francia. El exilio de Walter Benjamin 1933-1940', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. Scheuerman (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 79.

[1370] "…París se convirtió pronto en el foco de la reunión del exilio intelectual. En abril de 1934 se había fundado allí una sección alemana del PEN-Club, y un año antes la llamada "Liga Protectora de los Escritores Alemanes en el Extranjero" (Schutzverband deutscher Schriftsteller im Ausland/SDS), una

tenía las ventajas de saber el idioma y de ser un estudioso apasionado de la literatura francesa, por ello su elección era lógica.[1371]

Sin embargo para todos ellos Francia estaba lejos de ser ese lugar que imaginaban. El país reaccionó con rechazo y xenofobia ante los fugitivos alemanes, además los franceses desconfiaban de la actitud política de la mayoría de los exiliados, orientada comúnmente hacia la izquierda, a esto hay que agregar el antisemitismo imperante. Por otro lado, el País ante la amenaza militarista de Alemania intentaba oponer una 'política de apaciguamiento'[1372], para lo cual el asilo no proporcionaba ninguna ayuda, las expulsiones estuvieron a la orden del día. Ante esta 'invasión' de extranjeros se agitó la prensa derechista y hasta la legislación intentó frenar la riada de extranjeros.[1373] Así

> "…La simple presencia de los exiliados, dechado del rechazo de la "unidad del pueblo", movilizó la propaganda nacionalsocialista y trajo consigo la vigilancia secreta, la violencia, el terror, el rapto y el asesinato. Muy lejos de hallarse cuando menos seguros más allá de las fronteras de Alemania, los centros del exilio eran también centros de los servicios de espionaje y vigilancia nacionalsocialistas…"[1374]

En este contexto lejos de mantenerse inactivos u ocultos, los exiliados, manifestaban públicamente su posición política y fomentaban su cultura en el teatro, en las lecturas y en discusiones públicas para demostrar la existencia de 'otra' Alemania, de 'lo mejor de Alemania'.[1375] Pero esto no significaba que se manejasen en un ambiente alejado del peligro, al contrario ese ambiente estaba plagado de desconfianza. Es más, dentro de la misma emigración se agudizó la polarización, como ocurrió con el Partido Comunista de corte estalinista que persiguió a trotskistas y a todos los que se alejaban del curso político oficial, incluso en Francia.[1376]

---

organización que se dedicaba principalmente a la información y el esclarecimiento políticos. En 1934 siguió la "Biblioteca Alemana de la Libertad" (Deutsche Freiheitsbibliothek) como "Biblioteca de los libros quemados", con un "Archivo Antifacista Internacional" adscrito a ella, y en 1935 la "Universidad Alemana Libre" (Freie Deutsche Hochschule), dedicada al perfeccionamiento profesional de los emigrantes…" [ibid., pp. 84-85.]

[1371] "…La cultrua francesa representaba su campo de trabajo y de inspiración, y París era para él el punto de cristaliación de la cultrua europea, la "capital de Europa"…" [ibid., p. 80.]

[1372] Ibid., pp. 81-82.

[1373] "…tan sólo el breve paréntesis del gobierno del Frente Popular proporcionó a los emigrantes un corto respiro. El año 1937 los enfrentó después a la "legislación más hostil a los extranjeros" de toda la Tercera República. "El 2 de mayo de 1938 entró en vigor un Decreto según el cual toda contravención de las normas reguladoras del permiso de residencia se convirtió en una falta de carácter penal, castigada con elevadas penas pecuniarias y de privación de la libertad…" [ibid., p. 82.]

[1374] Ibid., p. 85.

[1375] Ibid.

[1376] Ibid.

Ante estas manifestaciones públicas, y la presencia de los círculos del exilio, Benjamin se mantuvo 'aislado', acercándose más a los círculos intelectuales franceses.[1377] Esta actitud aparentemente 'apolítica' ya la tuvo antes de 1933 en la República de Weimar, pero también la puedo apreciar en su posición ante la 'Gran Guerra' cuando evita hacer comentarios políticos.[1378] Así utilizo la expresión de 'intelectual apolítico' para identificar 'externamente' la actitud del berlinés por abstenerse a realizar comentarios sobre el transcurso de la guerra, pero en su producción, en tanto intelectual crítico, él no deja de ser un 'intelectual político'.

En efecto este 'aislamiento' elegido dentro de la emigración tampoco significó indiferencia ante los sucesos que acontecían, su preocupación está de manifiesto en su intercambio epistolar.[1379] Benjamin entendía que 'la actitud de compromiso político' explícito en algunos escritores exiliados contra el régimen nazi, como el de Heinrich Mann[1380], contrastaba con su 'compromiso intelectual'. Por lo general ellos mantienen un idealismo y un esteticismo tradicional acorde con la gran burguesía, despolitizando el arte y con ello produciendo intelectualmente una distancia con las condiciones sociales de la política y la cultura, de este modo en público son comprometidos pero en su producción no lo son.[1381] Esta problemática será reflejada en los escritos benjaminianos.[1382]

[1377] Ibid., p. 89.
[1378] M. Lilla, '3. Walter Benjamin', *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política*, M. Lilla (ed.), (Barcelona: Debate, 2004), p. 84.
[1379] "…En estas cartas expresó Benjamin su temor a la guerra, la preocupación y la inquietud ante los procesos políticos de Moscú, la anexión de Austria, los Pactos de Munich, la entrada de las tropas alemanas en la región de los sudetes y los demás acontecimientos políticos que se sucedían de forma tumultuosa, y no en último término ante la evolcuión interna en Alemania…" [I. Scheuermann, 'Un alemán en Francia. El exilio de Walter Benjamin 1933-1940', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. Scheuerman (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 89.]
[1380] "…El compromiso intelectual de los escritores exiliados contra el régimen nazi, personificado en Heinrich Mann, el antiguo Presidente de la Academia Prusiana de Bellas Artes y fugura señera de la emigración en Francia, incitó a Benjamin a un distanciamiento burlón…" [ibid.]
[1381] Ibid., p. 86.
[1382] "…La tensión crítica entre su pasividad –fundamentable y fundamentada- en el campo de la política diaria y el carácter exhortativo político de sus textos tiene una correspondencia y un paralelismo inversos en otros escritores alemanes. Muchos de aquéllos que representaban oficialmente al exilio alemán en Francia (89) y actuaban públicamente, mediante manifiestos y declaraciones en contra del régimen nacionalsocialista, echaron mano en sus obras de la forma clásica –criticada por Benjamin- de la novela histórica, se apartaron del presente, trabajaron, cuando más, con un abismal simbolismo y con el ejemplo didáctico de la comparación histórica. Esto puede aplicarse en igual medida a Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Hermann Kesten y los otros pocos que pudieron hallar un público lector en Francia. Estos literatos no desarrollaron una forma que correspondiese a la lucha política cotidiana y le diese expresión adecuada. Brecht fue la única excepción…" [ibid., pp. 89 y 92.]

Esta aparente 'apoliticidad' le acarreó consecuencias negativas, recién a fines de la década de 1930 logró colocar algunos artículos.[1383] Sus cartas reflejan su infortunio: falta de dinero y de alojamiento seguro, ruptura con amigos y distanciamiento de la discusión intelectual, dificultades para publicar, a esto se le agrega la ausencia de documentos de identidad, visado o sellos oficiales y, por último, ausencia de ciudadanía.[1384] En esta situación, y sin compromiso político público, tuvo que registrar y comentar críticamente las actividades de los demás[1385], aunque pudo realizar otros análisis importantes.[1386]

En cuanto a su recepción, si bien podía considerarse un conocedor de la literatura francesa contemporánea, sólo lo era en Alemania, si bien sabía el francés y esto era una ventaja sobre muchos de sus compañeros del exilio, su producción mayormente fue en alemán incluso después de 1933. Además sus teorías eran para el gusto francés demasiado vanguardistas, vinculadas con una actitud por parte del escritor al servicio del presente y de los medios de expresión de ése presente; por el contrario el gusto francés se inclinaba por el 'esteticismo apolítico'.[1387] Es decir que lo que proponía estaba al margen de ese gusto, de ese espacio.

La única posibilidad constante fue la ofrecida por el Instituto para la Investigación Social para escribir en *Zeitschirt für Sozialforschung*, ya mencioné que Horkmeimer le encargó un artículo "Sociología de la literatura francesa" en 1932, este artículo lo redacta en el verano de 1933 en Ibiza y se publica con el título de *"Sobre la posición social actual de los escritores franceses"* en 1934, desde ahí hasta 1937 Benjamin

[1383] "…En el interín tuvo decepciones con la prensa comunista cuando intenta hacer imprimir en la Edición Alemana del periodico moscovita Literatura Internacional su ensayo programático sobre La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica (sus editores imbuidos por el realismo ruso lo rechazaron). En 1933 gracias a Brecht publica, en el órgano moscovita del Frente Popular (el diario Das Wort) la primera parte de sus Cartas parisienses, en cambio ni la segunda versión de las cartas o de La obra de arte… ni sus Comentarios de Brecht fueron aceptados. Por otro lado Scholem hace que la revista judía Jüdische Rundschau publique el artículo conmemorativo del décimo aniversario de la muerte de Kafka, pero esta revista sólo publicó extractos de este artículo…" (Ver [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 178.]

[1384] Ver I. Scheuermann, 'Un alemán en Francia. El exilio de Walter Benjamin 1933-1940', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. Scheuerman (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 80.

[1385] "…así por ejemplo la acalorada discusión sobre la crítica de André Gide contra el estalinismo, en cuyo contexto presentó Lion Feuchtwanger su discutida justificación de la doctrina estalinista sobre el Partido; la lucha de las Brigadas Internacionales en la guerra civil de España, a la que se unieron Ludwig Renn, Arthur Koestler, Alfred Kantorowicz y otros muchos; las acciones y exhortaciones en el Sarre el año 1935 en contra de su adhesión a la Alemania nazi…" [ibid., p. 89.]

[1386] "…desde sus estudios sobre Baudelaire, los "Passagen", el autor como productor o el ensayo sobre la obra de arte, hasta las tesis histórico-filosóficas; análisis todos que, con mucha mayor claridad que sus trabajos anteriores, se esfuerzan por dar a la exposición y al contenido un fundamento materialista…" [ibid.]

[1387] Ver ibid., p. 83.

figuró en cada número.[1388] Obviamente hubieron tensiones y divergencias de opiniones entre Benjamin y el núcleo duro de la Escuela de Frankfurt, ocasionalmente Horkheimer dispuso modificaciones, cortes a los ensayos del berlinés, las cuales fueron recibidas no pocas veces de mala gana, pero seguidas.[1389] Además su dependencia financiera del Instituto aumento cuando iban desapareciendo sus otras fuentes de ingreso.

Todo este contexto que lo llevó al margen, a la 'soledad' (al 'aislamiento' y a la pérdida de contacto con interlocutores válidos) lo transformó en producción, claro que lo ayudó su propio carácter, Benjamin no era alguien a disgusto con la soledad.[1390] Así estas circunstancias lo llevan a 'replantear las relaciones que el ser humano tiene con el mundo', con lo moderno, con lo nuevo.[1391] Y la ciudad de Paris tenía mucho para decir, por ello se replantea el 'nacimiento de la modernidad' en dicha ciudad, capital del siglo XIX, con la intención de comprender la nueva realidad histórica gestada en la metrópoli, las leyes ocultas de la vida y el comportamiento cosmopolita y urbano desde una particular mirada del espacio y del tiempo, mirada despreciada por el perfil sistemático del pensamiento intelectual alemán. Mirada cercana a la del flâneur que llevada a sus últimas consecuencias explica, según Llovet[1392], su 'silencio político'.

Con el comienzo de la guerra el 1 de setiembre de 1939 la situación de los exiliados se complicaba cada vez más. De hecho el 3 de setiembre Francia ya estaba en guerra con Alemania, con lo cual los emigrantes alemanes eran considerados como ciudadanos de una potencia enemiga.[1393] Para estas fechas Benjamin ya no era ciudadano alemán [1394] , pero tampoco avanzaba su naturalización francesa, comenzada el año anterior, con lo cual Benjamin era un 'apátrida'. Inmediatamente

[1388] Ver B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 180.
[1389] "…A pesar de la irritación y la humillación que sintió tuvo en cuenta en todos los puntos esenciales las objeciones formuladas por la redacción… La razón decisiva de semejante comportamiento de Benjamin debe encontrarse sin duda en su solidaridad con las posiciones teóricas y políticas de los fundadores del instituto. A Benjamin le importaba tanto como a ellos salvar la tradición cultural europea por su *Aufhebung* en un pensamiento materialista no ortodoxo…" [ibid., pp. 180-181.]
[1390] "…Benjamin describe una forma de existencia hacia la que tendía desde mucho tiempo atrás, pero que sólo encontró su realización radical por la presión de las circunstancias del exilio…" [ibid., p. 183.]
[1391] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 144.
[1392] L. LLovet, 'Walter Benjamin, el paseante en la ciudad: La obra de los pasajes', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. Scheuerman (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 227.
[1393] I. Scheuermann, 'Un alemán en Francia. El exilio de Walter Benjamin 1933-1940', p. 94.
[1394] "…El 4 de julio de 1939 había sido condenado a la pérdida de la nacionalidad como consecuencia de un artículo publicado en la revista "Das Wort" que aparecía en Moscú [ibid.]

el gobierno francés dispuso el internamiento de todos los inmigrantes alemanes varones[1395], no discriminaron en el tratamiento a los enemigos de los aliados de Hitler.[1396] Y dada la consecuencia del pacto entre Hitler y Stalin el 23 de agosto de 1939, también los comunistas eran considerados por los franceses aliados de la Alemania nazi.[1397]

En 1940 la situación empeoró, el ejército alemán estaba a las puertas de París golpeando desde el norte. Por ello se precipitaron las negociaciones de armisticio formándose un nuevo gobierno[1398] que se entregó a colaborar con los nazis, lo cual supuso una inmediata ameza para los emigrados alemanes. Así

> "…Pese a la masiva resistencia por parte francesa, el acuerdo de armisticio del 22 de junio de 1940 contenía el ominoso artículo 19, que equivalía a la supresión del derecho de asilo; las entregas de exiliados a las autoridades alemanas fueron explícitamente establecidas. Antes de que los ocupantes diesen las correspondientes órdenes, el Gobierno de Vichy dispuso a principios de octubre de 1940 estatutos especiales para judíos, que legalizaban el registro nominal de la población judía, la limitación de sus posibilidades de trabajo, la requisa de valores patrimoniales, así como el internamiento de los judíos extranjeros; el 1 de junio de 1942, por último, llevar el distintivo de la estrella amarilla se convirtió también en Francia en un deber…"[1399]

Obviamente que la situación no iba a mejorar, por ello en el verano de 1940 se inició una oleada de fugitivos hacia la todavía Francia libre del sur, entre ellos iba Benjamin, previo paso por Lourdes encontrará su destino en Port Bou. Pero Benjamin ya había comenzado su fuga con el mismo exilio, en ningún momento mejoró su situación, sólo hacía falta el intervalo preciso para su final, que bien podría haber sido otro.

2. El intelectual en el exilio primeros pasos

Si como he intentado demostrar Benjamin es un intelectual exiliado, marginal, despojado de todos sus bienes y expulsado de su hogar, entonces la unión del

[1395] "…Benjamin tenía que presentarse en el Camp des étrangers del Stade Olympique Ives-du-Manoir de Colombes, un estadio-velódromo no cubierto, situado en un suburbio parisino. El internamiento de varias decenas de miles de hombres duró inicialmente diez días…" [ibid.]
[1396] "…Benjamin se libró del siniestro campo de internamiento de Le Vernet, fue trasladado a Nevers y cobijado en un castillo o palacete totalmente vacío, el Château de Vernuche, convertido ahora en campo de internamiento…" [ibid., p. 95.]
[1397] Ibid., p. 94.
[1398] "…la abdicación de la Tercera República el 10 de julio y la constitución del Gobierno de Vichy, de corte autoritario, bajo el mariscal Philippe Pétain…" [ibid., p. 98.]
[1399] Ibid., p. 99.

intelectual a su lugar ya no es realizable en él, esto lo lleva a modificar su producción. A pesar de ello Benjamin es un representante no sólo de los intelectuales exiliados, sino de la fragilidad del hombre, de la humanidad. *"Experiencia y pobreza"* demuestra esta fragilidad, que en definitiva es producto de una vieja lucha entre la cultura y la civilización, donde la primera tiene las de perder en la época actual.

Esa lucha la veo reflejada en su nuevo espacio de producción y Benjamin se da cuenta de ello. En efecto el espacio de Ibiza se está modificando, Benjamin se encuentra en un 'espacio en movimiento', en la Ibiza de las transformaciones de 1933, de los turistas y las nuevas edificaciones, un espacio que va en camino hacia la civilización, así sus reflexiones se instalan 'desde' el espacio que fue, en la Ibiza de 1932 (un espacio en el que se podía experimentar lo antiguo) y el espacio que vendrá. Para Valero este contraste entre la 'modernidad' y el 'primitivismo', este encuentro será el 'gran tema ibicenco'.[1400] Así en las arenas movedizas del nuevo territorio se ubica este intelectual exiliado al que no sólo el nacionalsocialismo de su país lo empujó al abismo del exilio y la incertidumbre, sino también ahora la modernidad está a las puertas de su espacio vital, para también hacerle manifiesto la fragilidad del ser humano. Pero este espacio, el de la ciudad en transición no era algo anormal para él, ya lo experimentó con Nápoles, Moscú y si reparo en Alemania, también allí estaba en un terreno en continuo movimiento, por eso pensar esta condición era pensar en las condiciones que determinaron su existencia y la de su generación.

Desde el espacio de Ibiza se gestó lo que después serán los escritos más conocidos como *"El narrador…"* o *"La obra de arte en la época…"* por ello es importante destacar algunas iluminaciones que surgen en la Isla, sin dejar de lado que son las de un intelectual en el exilio. Estas imágenes configuran chispazos, instantes, puntos de fuga que el intelectual exiliado quiere expresar como realización pragmática de su propuesta teórica, como momentos de resistencia revolucionaria testificados en el ámbito individual que invitan a la reflexión.

En ese espacio escribe *"Historias de soledad"* (redactado, no publicado en 1933) de ella resalto los títulos de 'La muralla' y 'La luz', los cuales a través de la reflexión sobre la 'luz de la luna' descubre un lugar ajeno o esquivo a la voluntad, un lugar

[1400] V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), pp. 73.

alejado de la civilización, la imagen del lugar de las cosas es seguida por el nombre.[1401] Para Valero en estas historias, en particular con la de 'La luz' repite su idea de *"La cerca de cactus"* (redactado en enero de 1933)*"…de que la luz de la luna, más que proyectarse sobre nuestra vida cotidiana, lo hace sobre un espacio que parece «el de una anti tierra o de una tierra vecina»…"*[1402], tal fue su impresión de la luna reflejada en Ibiza. Pero no sólo la luna ofrecía un conocimiento distinto, sino también aquí el mismo conocimiento se concibe como aquel capaz de dar saltos o de hacer nudos y desacerlos[1403], estas imágenes buscan el momento de lo auténtico como momento alternativo a la sociedad moderna que intenta borrar todo tipo de huellas. En *"Sombras breves II"* (publicado en febrero de 1933) aclara la idea de conocimiento *"…Ese salto es la marca de lo auténtico, lo que distingue al conocimiento de cualquier mercancía hecha en serie, siguiendo algún patrón preexistente…"*[1404] En la idea de conocimiento benjaminiano no puede faltar el poder de las imágenes, sobre ellas gráfico es Benjamin

> "…Subí un terraplén y me tumbé bajo un árbol. El árbol era un álamo o quizás un aliso. Pero, ¿por qué no me acuerdo de su especie? Porque, mientras miraba hacia el follaje siguiendo su complejo movimiento, de repente el lenguaje, en mi interior, se vio tan conmovido, tan arrebatado por el árbol, que consumó en mi presencia, una vez más, su siempre antigua unión…"

La clave es no acordarse de la especie, ya que ello implicaría un conocimiento por conceptos anterior al momento del encuentro con el objeto, al contrario el objeto es el que conmueve el lenguaje del observador. Esto tiene relación con el saber escuchar, Benjamin aún mantiene una idea antisubjetivista del conocimiento emparentada con el lenguaje de las cosas, complementada con el lenguaje traductor del hombre. En esta idea hay que entregarse a las imágenes, como él lo hace con aquellas que entrega la luz de la luna, como lo hace el soñador ya que *"…En ellas*

[1401] W. Benjamin, 'Historias de la soledad', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 185-186-187.
[1402] Ver V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), pp. 111.
[1403] "…De modo que me puse a jugar a mi juego preferido: lo conoce, hacer nudos. Creo que ya le hablé de esto una vez. Es un juego mental: hago un nudo que sea complicado; luego lo dejo de lado y (mentalmente) hago ahora otro nudo. Luego vuelvo al primero. Pero ahora he de deshacerlo. Naturalmente, la cuestión es conservar en la memoria con toda precisión la forma de los nudos, sin mezclarlos. Estos ejercicios, en los que soy un experto, los llevo a cabo cuando me sumo en pensamientos pero no tengo una solución, o cuando estoy cansado y no logro dormir. En ambos casos busco lo mismo: relajarme…" [W. Benjamin, 'La cerca de cactus', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 183.]
[1404] W. Benjamin, 'Sombras breves II', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 375.

tiene sosiego, eternidad…"[1405] y sobre ellas actúa el hechizo del poeta. Todas estas imágenes son y se dirigen a individuos y eso no puede perderse de vista para este intelectual que sólo tiene como alternativa el grito de pánico en las fiestas, momento dialéctico de la masa. En lo demás el grito es individual y en soledad. Tanta soledad como la que tuvo en el exilio.

Así sus experiencias en la Isla fueron una usina para sus escritos[1406], ellos expresaban regímenes no habituales de percepción, por lo cual es lícito y lógico que pueda apreciar formas alternativas de captación tales como los sueños. Éstos y su lenguaje iluminaban otros planos de la realdiad en su búsqueda de una 'experiencia auténtica', pero para ello no sólo los sueños, tal como le había enseñado el surrealismo, sino también las drogas constituían un camino fértil[1407] para un estado profundo de conocimiento.[1408] De este modo afirma Valero

> "…Las tres historias escritas «desde la soledad» tienen muy poco que ver ya con aquellas narraciones de estilo tradicional escritas durante su anterior estancia y sí guardan relación, en cambio, con las descripciones de los sueños o con los apuntes sobre las experiencias con drogas…"[1409]

A partir de estas experiencias puedo entender aquellos chispazos de conocimiento, de verdades, que antes mencionaba. En *"Imágenes que piensan"* (publicado en noviembre de 1933) tomando como objeto de reflexión la 'muerte de un anciano' trata sin mencionar el tema de la 'experiencia'. En efecto esta muerte está vista desde la fecundidad comunicativa entre este 'anciano' y un 'joven' que tuvo contacto afectivo con él, dice Benjamin que *"…la conversación con él siempre esta llena de frescura y paz imposibles con un coetáneo…"*[1410] porque las afirmaciones que

[1405] Ibid., p. 377.
[1406] "…Si Una tarde de maje contiene todo el anecdotario costumbrista local que le ha sido posible recoger durante su estancia, La cerca de cactus es el catálogo general de la vida cotidiana de Jockisch, un individuo que ha escogido libremente vivir en una isla, apartado del mundo. Lo mismo puede decirse también de El pañuelo y El viaje de la Mascotte, que contenían las informaciones de su viaje de Hamburgo a Barcelona, su trato con la tripulación del Catania y las historias que allí pudo escuchar. Benjamin renunció de esta manera, tal y como ya hemos visto en los anteriores capítulos, a la descripción general y sintética del diario de viaje para sustituirlo por algo más complejo: el relato con estructura tradicional, en el que el viajero cuenta lo que le han contado otros, y en el que se ofrece el mayor número de informaciones acerca del viaje y del lugar del viaje, aunque siempre acompañando a un argumento imaginario…" [V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), p. 74.]
[1407] Ver Ibid., p. 112
[1408] "…La percepción de los objetos a través de la embriaguez daba un nuevo sentido a los propios objetos y, sobre todo, al lenguaje creador. Con el hachís era posible ver una realidad más auténtica y la experiencia de esta realidad, a modo de iluminación, contenía el aura inefable de las cosas y un lenguaje nada sumiso a la lógica…" [ibid., p. 115.]
[1409] [ibid., p. 122.]
[1410] W. Benjamin, 'Imágenes que piensan', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 379.

puedan tener al franquear el abismo de las generaciones son más importantes y porque en dicha conversación está excento el cálculo y las consideraciones exteriores. Con esta 'iluminación' Benjamin resalta la experiencia, el diálogo intergeneracional, a la vez que acusa la comunicación con los coetáneos como menos relevantes y atada a intereses, con lo cual Benjamin se aleja de cualquier verdad interesada además de restablecer la alianza entre tiempo y verdad.

Otra 'imagen' que expone Benjamin se denomina 'El buen escritor', imagen que emerge en otro texto *"Pequeñas joyas"* (texto sin publicar 1934) aquí aparece en el apartado 'Escribir bien', una imagen que refuerza la 'idea antisubjetivista' del escribir, ya que el escribir es un decir que realiza el pensamiento y está al servicio de lo que se quiere decir o escribir, por ello afirma Benjamin que 'escribir bien' es 'nunca decir más de lo pensado'[1411], pero eso pensado no estaría dirigido por el sujeto que piensa.

Relacionado con el conocer otra 'imagen', otro sueño, considera el tema de la 'distancia' y la importancia de la misma, el ejemplo trata de una habitación que es 'más admirable' cuando se sale de ella y se la mira desde fuera[1412], también entiendo que Benjamin plantea dos planos de percepción, uno atrofiado necesitado de otro, de 'un afuera'; lo mismo podría decir de la actitud tomada por este intelectual exiliado que necesita el 'margen' para pensar su época, necesita un afuera.

En este escrito, en particular en el apartado 'Narración y curación' además de renovar la alianza con su madre, establece mediante su imagen, más la del médico, la unión entre narración y curación, así la narración es curadora en la imagen del niño y del enfermo[1413] (este tema será tratado más adelante). En otro sueño resulta llamativo cómo describe un viaje donde de repente 'el cielo se oscurece' y paradójicamente en ese instante entra a una estación de ferrocarril (sinónimo del poder de la técnica) en la cual se celebra un juicio. Con este sueño le da un tenor

[1411] Ver ibid., pp. 379-380.Benjamin, "Imágenes que piensan" pp. 379-80; W. Benjamin, 'Pequeñas joyas', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 386-387.

[1412] "…Los O… me mostraban su casa en la India holandesa. La habitación en que me encontraba estaba enteramente cubierta con madera oscura y causaba impresión de bienestar. Pero esto era poco, me dijeron entonces mis anfitriones: lo realmente admirable era la vista desde el piso de arriba. Pensé en la vista al mar, que estaba cerca, y comencé a subir por la escalera. Una vez arriba, me situé ante la ventana y miré hacia abajo. Ante mis ojos estaba la habitación cálida, enmaderada y agradable que acababa yo de abandonar…" [W. Benjamin, 'Imágenes que piensan', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 380.]

[1413] Ibid., pp. 380-381.

mundano al derecho, pero más importante de resaltar es que el recinto del derecho lo aporta la técnica (sobre ésta no faltan otros referentes como cintas transportadoras o el material del cristal). Pero en este destino infernal no puede dejar de faltar el azar que lo deposita en un jardín, en cambio aquellos que sólo tienen una pequeña flor, los pobres, son los que se suicidan. En esta descripción, que bien puede asemejarse a la existencia del hombre moderno, también se presenta la salida de las profundidades de la estación en donde de repente se aparece un 'chico harapiento' y la alianza con él a través de una pequeña limosna, significa nada más y nada menos el 'despertar' de ese sueño.[1414] Por último, no puedo dejar pasar por alto la referencia a los niños que con sus marcos de percepción diferentes son capaces de armar extrañas vías de comunicación entre las palabras, estas frases resultantes del juego infantil son más parecidas a las palabras propias de los textos sagrados que lo que puede ser el lenguaje coloquial de los adultos.[1415]

De este modo, los sueños, los contenidos de los sueños o el lenguaje de los niños resultan ser formas válidas de conocimiento, formas ubicadas al 'margen' de las tradicionales, pero Benjamin no sólo se dedica a expresar estas formas, sino también a denunciar expresiones modernas que tienden a atrofiar el conocimiento. En *"Pequeñas joyas"*, además del 'Escribir bien', en 'Leer novelas', 'El arte de narrar' y 'Tras la consumación' trata temas relacionados con la 'escritura' que después aparecerán diferenciados en *"El narrador…"*, temas como la 'novela' entendida como la forma de expresión moderna en la que no hay transmisión de experiencias, porque ella no es expresión de una experiencia propia del novelista, por lo tanto las experiencias transmitidas no son aconsejables para hacerlas, por el contrario el lector devora lo que sucede, su único objetivo es que sea 'consumible' haciendo una analogía con una sociedad hambrienta, consumista, cuyo único fin es el consumo y en este sentido la novela sirve a ese fin, pero no puede transmitir experiencias[1416]. Lo mismo acontece con el periódico el cual se nutre de sucesivas novedades, pero carentes de interés. Este tipo de escritura no enseña nada solo informa y ofrece 'explicaciones', todo ello opuesto al 'arte de narrar' que también tiene que ver con transmitir experiencias, por el contrario la 'información' vive el instante se entrega a

[1414] Ibid., pp. 381-382.
[1415] Ibid., pp. 383-384.
[1416] W. Benjamin, 'Pequeñas joyas', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 387.

él y es explicada, luego desaparece y es cambiada por otra. En la narración no hay clausura de la explicación la que se realizará desde el que escucha, en cambio en la información hay una intermediación que se cierra a la diversidad semántica.[1417] Sobre la información escribe *"El periódico"*[1418], texto que integró con modificaciones en *"La obra de arte en…"*, pero desde otra perspectiva. Aquí la debacle de la cultura, es también la debacle de la literatura expresada en el periódico, en él desaparece la distinción entre autor y lector, el lector devora los periódicos, es impaciente. La mediocridad y la falta de profundidad ganan. Esta es la situación que advierte y soporta Benjamin, pero ante ella no se ha de quedar en la pasividad, sino que brindará alternativas a la misma, así *"…en el escenario de la degradación total de la palabra (es decir, el periódico) se incuba la salvación de la palabra…"*[1419] Por otro lado en *"Un minuto"* desde la experiencia de una emisión de radio expresa cómo la técnica domina a la cámara de emisión y también al hombre que está en ella, de eso se da cuenta en un momento de 'interrupción'[1420], a través de esa técnica el público es un solo individuo para el locutor, además es tal el dominio de la técnica que el momento de interrupción es interpretado como una falla técnica.[1421]

Ante esta 'barbarie' Benjamin no se cansa de ofrecer alternativas. En otras iluminaciones como en *"Una vez no es ninguna vez"* (publicado en febrero de 1934) resalta lo que antes resaltaba como 'barbarie positiva' consistente en aprender a experimentar, aquí como paradigma toma a Trotsky que *"…ha aprendido a empezar de nuevo cada día, de nuevo a cada golpe de guadaña…".*[1422]

Otro importante tema aparece en *"La belleza del estremecimiento"* (publicado en abril de 1934) aquí la reflexión surge de la 'expectativa' de la gente reunida (una multitud) ante los festejos por un aniversario de la revolución francesa. En cierto modo Benjamin es un observador de ese cuadro, pero un observador distinto, propone escuchar con más atención, que significa escuchar de otro modo, en ese escuchar se revela otra expectativa, la expectativa por la 'desgracia' así *"…el agudo grito de pavor, el que produce el pánico, viene a ser el reverso de las fiestas de*

[1417] Ibid., pp. 387-388.
[1418] Publicado en marzo de 1934, pero redactado en 1931.
[1419] W. Benjamin, 'El períodoco', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 240.
[1420] W. Benjamin, 'Un minuto', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), pp. 191-192.
[1421] Ibid., p. 193.
[1422] W. Benjamin, 'Una vez no es ninguna vez', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 385.

masas…"[1423], esto revela la existencia profunda e 'inconsciente' de la masa, por ello cuando se reconozca la fiesta y el pánico, será el instante exacto, el momento revolucionario.[1424] En esto consiste la belleza de lo monstruoso, el placer de lo sublime, para el atento obervador. Sobre otra fiesta popular trata en *"Conversación sobre el corso"* (publicado en marzo de 1935), texto expuesto en forma de diálogo en el que intervienen tres interlocutores, resulta llamativo sólo uno de ellos, desconocido para quién relata, cuya exacta profesión también ignora (pero está entre 'artista de la naturaleza' y 'brujo'), sus obras se inspiran en las rocas, como antaño cuando las rocas solían hablar a mineros o pescadores que creían ver en ella dioses, personas o demonios. Aquí se pone de manifiesto en la capacidad de percibir del extraño una conexión con el pasado remoto, capacidad que ha dejado de existir, pero relacionada con el saber oir lo que el objeto le dice, anulando con ello al genio creador individual, al sujeto. Pero no sólo esto es relevante, también se trata el 'estado de excepción' que constituye el carnaval *"…Un descendiente de las saturnales de la Antigüedad, en las cuales lo que estaba abajo se ponía arriba de repente y a los esclavos los servían sus señores…"*[1425], en este sentido el 'estado de excepción' se destaca frente a lo ordinario, aunque el mundo moderno intenta absorver lo 'extraordinario' transformándolo en ordinario (un muñeco grande parece un anuncio de una fábrica de lápices, otras criaturas gigantes parecen salidas del comercio y algunas carrozas asemejan la campaña publicitaria de una zapatería), como también ha intentado apoderarse del aura trocándola en mercancía.[1426] Sin embargo el texto gira en torno a la actividad artística del danés, que realiza grandes obras en la naturaleza, esta grandeza podría ayudarnos a despertar ya que *"…Lo exagerado sólo nos repugna por no tener la bastante fuerza (o mejor dicho, inocencia suficiente) para entenderlo…"*[1427], eso exagerado está en la naturaleza de las cosas, pero no en las cotidianas

> "…Igual que existe un mundo de colores más allá del espectro que nosotros podemos percibir, hay también un mundo de criaturas más allá de las que

[1423] W. Benjamin, 'La belleza del estremecimiento', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 385.
[1424] Ibid.
[1425] W. Benjamin, 'Conversación sobre el corso. Ecos del carnaval de Niza', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 194.
[1426] "…-Un carro- dijo el danés muy pensativo- es sin duda algo peculiar. Una representación de la lejanía, que le otorga su fuerza; el embrujo que todo charlatán acostumbra explotar cuando, para vender un crecepelo o un elixir de la vida, instala su mercancía sobre un carro. El carro es algo que siempre nos llega de lejos. Y lo que llega de lejos ha de ser importante…" [ibid., p. 196.]
[1427] Ibid., p. 197.

> conocemos. Las antiguas leyendas de la totalidad de los pueblos lo conocen…"[1428]

De esta forma, el danés, escultor o mago, se presenta como un sabio, un narrador. De él se aprende que tanto los enanos como los gigantes (figuras de la cultura popular) representan esferas de la inocencia perfecta, por ello están excentos de la culpa. Por el contrario en la estatura habitual, en lo humano, se encuentra la esfera de la culpa, que puede pensarse como culpa del mundo moderno. Claro que si habla de inocencia no puede dejar de mencionarse la 'inocencia infantil', sobre los niños dice Benjamin

> "…Lo maravilloso de los niños es que pueden alternar constantemente entre los reinos limítrofes de lo humano, y permanecer en uno o en otro sin tener que llegar a un compromiso con el mundo contrario…"[1429]

Por el contrario, el adulto sólo en contadas ocasiones puede salir de lo habitual, como en el carnaval, luego vuelve de nuevo a lo siempre igual, a su cotidianidad. Con todos estos textos, iluminaciones, sueños e imágenes Benjamin podía denunciar la atrofia de la experiencia moderna como proponer distintas alternativas tanto para modificar la percepción, y en consecuencia el conocimiento, como para oponerse al percibir ordinario, en todos los casos explorando los márgenes de lo aceptado.

En este contexto escribe *"Experiencia y Pobreza"* (publlicado en diciembre de 1933), en una casa sin terminar y viviendo como mendigo en una obra[1430], desarrollando pensamientos al margen de lo establecido, experimentando nuevos modos de acceso a un realidad más enriquecida, etc. Además desde este lugar, desde cierta distancia, puede visualizar el punto exacto de ruptura de la tradición, tradición que tanto atraía a Benjamin en su primera visita, para graficar esto cito las palabras de Valero:

> "…Tanto a Hausmann como a Benjamin les cautivó aquel mundo en el que todo estaba realmente hecho «a mano» y en el que, por lo tanto, no se daba aún la experiencia moderna de la repetición mecánica. Ambos se interesaron por los valores artesanales de la sociedad premoderna de la isla de Ibiza. Lo artesanal exigía experiencia y transmisión de esa experiencia. El arte de construir casas y el arte de la narración eran posibles gracias a la transmisión oral. Y el «aura» de los objetos, de las casas, de los relatos, había que buscarla precisamente en esa experiencia a la que la sociedad industrial había decidido renunciar. A esto se referirá Benjamin, pocos años

[1428] Ibid.
[1429] Ibid., p. 199.
[1430] Ver V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), p. 101.

> después, en sus ensayos La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y El narrador. El ejemplo de las viviendas rurales de la isla no podía ser más elocuente: se ajustaban todas a un mismo esquema arquitectónico tradicional que venía repitiéndose desde hacía siglos invariablemente y, sin embargo, no había dos casas que fueran iguales…"[1431]

En una casa en construcción Benjamin pudo añorar la falta de un 'hogar', del que carecía personalmente, pero también del que iba a carecer el pueblo de Ibiza, con sus nuevas construcciones y con la llegada de la técnica. Eso era Ibiza una casa en construcción que dejaba de lado lo antiguo y se dirigía hacia lo nuevo (como Nápoles, Rusia y Alemania), dejaba de lado el 'hogar' para el hombre, destruyendo la conexión del hombre con su espacio, que supo construir a través de los siglos, en unos segundos el hombre era desalojado para nunca más volver a habitar.

Quiero resaltar que *"Experiencia y Pobreza"* alude a dos circunstancias que paradójicamente refieren a dos experiencias del exilio, dos experiencias de pérdida del hogar. Una producida por la 'Gran Guerra' que provoca su exilio a Suiza, donde concluye su tesis doctoral, la otra producida por la técnica que lo expulsa del mundo habitable. Amengual entiende que tanto la Guerra como la técnica son las causantes de la 'pérdida de la experiencia', claro que no es la misma noción de experiencia entendida en su periodo juvenil. [1432] Es más en comparación con el texto *"Experiencia"* aquello que denunciaba contra la experiencia del adulto ahora se transforma en positivo, es positiva la transmisión de experiencias del adulto al joven, aunque sólo como guía. Sobre la Guerra dice Benjamin

> "…está muy claro que la cotización de la experiencia se ha venido abajo, y ello además en una generación que, entre 1914 y 1918, ha hecho una de las experiencias más tremendas de la historia… Una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde lo único que no había cambiado eran las nubes; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivos, el diminuto y frágil cuerpo humano…"[1433]

Esta Guerra, una de las experiencias más destructoras de la historia, es una de las causas de la pérdida de la experiencia, traducible también como pérdida del habitat natural del hombre, después de ella el 'hombre queda a la interperie' y expone su

[1431] Ibid., p. 102.
[1432] "…La pérdida de la experiencia no es atribuida a planteamientos o corrientes intelectuales o científicos, ni tampoco le interesa la recuperación filosófico-sistemática de la experiencia, sino que su interés se centra en su tiempo, haciendo un diagnóstico y trazando posibles líneas de recuperación.." (G. Amengual, 'Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin.', *En Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), pp. 39.
[1433] W. Benjamin, 'Experiencia y pobreza', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 217.

'fragilidad'. Esta misma es la situación por la que está pasando Benjamin. Después de la Guerra nada fue igual, para el mismo Benjamin todo ha cambiado, tuvo que huir y después a su regreso se encontró con otra Alemania.[1434]

Amengual señala dos efectos de esta Guerra, el primero es el 'enorme cambio de significado', los que vuelven de la guerra se encuentran con un nuevo paisaje, pero no sólo los que vuelven de la guerra, todos son partícipes de la guerra incluso los que no van, cualquier libro de historia grafica los cambios ocurridos en la sociedad alemana durante y después de la derrota de la 'Gran Guerra'. Así dice

> "…Estos cambios son tan profundos y rápidos que no permiten a los individuos digerirlos y asimilarlos, vivirlos y compartirlos, de manera que han quedado mudos y cerrados en sí mismos, han dejado de vivir su sociabilidad, tanto la simultánea como la intergeneracional. Ello hace que los individuos degeneren a mero material humano. La guerra ha disgregado la sociedad, las generaciones, las personas…"[1435]

Esto conduce al segundo efecto de la guerra *"…la desproporción entre la capacidad de captar y expresar, por una parte, y el acontecimiento, lo que pasó, por otra…"*[1436] que se traduce como incapacidad de asimilar el exceso de experiencia, en este sentido la sensibildiad del hombre se ve atrofiada para poder captar ese exceso, con ello se arruina el suelo de experiencias desde las cuales se pueden hacer nuevas. Esto produce un mundo fragmentado, un mundo que *"…evoluciona rápidamente: la evolución rápida fracciona, impide la continuidad, hace imposible compartir y transmitir las experiencias…"*[1437] A esto hay que agregar otro detalle importante Benjamin dice

> "…Lo que diez años después se derramó en la riada de libros que tratan de la guerra era cualquier cosa menos experiencia transmitida como siempre lo fue, de boca en boca, pero eso no era extraño…"[1438]

Es decir que lo que se pudo escribir no puede suplir lo transmitido oralmente, esta es una idea que permanecerá en su pensamiento y se plasmará de la mejor manera en

[1434] "…Es el caso precisamente de la generación que vivió la Gran Guerra; esta generación vivió y sufrió muchos hechos y muy significativos, incluso traumáticos y trágicos, grandes (42) cambios personales y sociales, pero no experiencias; más bien, constata Benjamin, los hechos los dejaron sin palabra, sin comunicación y, por tanto, sin experiencia. «Las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable»…" [G. Amengual, 'Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin.', *En Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), pp. 42-43.]
[1435] Ibid., p. 39.
[1436] Ibid., pp. 39-40.
[1437] Ibid., p. 40.
[1438] W. Benjamin, 'Experiencia y pobreza', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 217.

"El Narrador". Pero detrás de todo esto está el desarrollo de la 'técnica', dice Benjamin *"…Una miseria completamente nueva cayó sobre los hombres con el despliegue formidable de la técnica…"*[1439], miseria que hace crear formas populares compensatorias y sucedáneas de sabiduría[1440], Amengual aclara que la 'miseria' no se basa sólo en el hecho de la técnica, sino en la relación que guarda el hombre con ella

> "…no se tiene ninguna relación «aurática» con ella[1441], de que la técnica no es asumida e integrada en el mundo humano, sino que más bien domina y desfigura el mundo humano. La técnica ha transformado el mundo, especialmente el mundo perceptivo, el *Merkwelt*[1442], convirtiéndolo en anónimo, aislado, fuente constante e inagotable de estímulos y señales que, más que comunicar, absorben…"[1443]

Pero esta pobreza no es solo de 'experiencias privadas' sino también de 'experiencias de la humanidad', no hay una relación aurática ni con la técnica ni con el patrimonio cultural, porque no hay experiencias que permita al hombre conectar con ellas, y por lo tanto al no tener experiencias que una a los hombres como

---

[1439] Ibid.Benjamin, exp. Y pob. 217

[1440] "…el reverso de dicha miseria es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente (o más bien que se les vino encima) con la consiguiente reanimación de la astrología y la sabiduría yoga, de la *Christian Science* y la quiromancia, del vegetarianismo y la gnosis, la escolástica y el escepticismo»…" [ibid., pp. 217-218.]

1441 "…Según el significado que Benjamin da al término «aura». Cf. *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), GS II/l, 368-385, cita p. 378 («Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos* I, cit., pp. 61-83, cita p. 75); *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), GS 1/2, 431-469, cita p. 440 («La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos* I, cit., pp. 15-57, cita p. 24); «Über einige Motive bei Baudelaire» (1939), GS 1/2, 605-653, cita p. 647 («Sobre algunos temas de Baudelaire», en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones* 2, cit., pp. 123-170, cita p. 164), donde da la célebre definición de aura: «aparición única de una lejanía, por más cercana que pueda estar», en el sentido de señalar algo más allá de lo que aparece, lo cual ya indica que lo que aparece no es nunca la totalidad, pero ésta es vislumbrada gracias al carácter fragmentario (torso, ruinas) de lo que aparece…" Citado por [G. Amengual, 'Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin.', *En Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 40.]

[1442] "…«Der Erzahler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows», GS II/2,438-465, cita p. 449 (»I I narrador. Comentarios sobre la obra de Nicolai Leskow», en *Iluminaciones 4: para una crítica i le la violencia y otros ensayos*, cit., pp. 111-134, cita p. 121). *Merkwelt* (mundo perceptivo) es un termino técnico de la biología de Jakob von Uexküll (1864-1944) con el que designa el mundo (en el caso de los humanos) o el entorno (en el caso de los animales), tal como es percibido de acuerdo con el aparato sensorial y su capacidad receptiva (también la inteligencia). Según su teoría, que concibe la biología como una doctrina del entorno, éste se divide en mundo perceptivo (*Merkwelt*) y mundo cícitivo (*Wirkwelt*). La línea de separación no pasa entre sujeto y objeto, sino, por un lado, entre una parte del organismo viviente, es decir, los órganos receptores, y una parte de los respectivos objetos, es decir, sus características, y, por otro lado, una parte del organismo, es decir, sus órganos elei lores y el aspecto efectivo de los respectivos objetos. Esta distinción sirvió de base a Max Scheler para la distinción entre entorno (*Umwelt*) y mundo (*Welt)* y las respectivas características (vinculado al entorno) y del hombre (libre de entorno y abierto al mundo). Cf. J. v. Uexküll y G. Kriszart, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Bedeutungslehre*, Fischer, Frankfurt .a. M„ 1970…" [ibid., p. 41.]

[1443] Ibid., p. 40.

generación y al no tener experiencias que vinculen al hombre con el patrimonio, tampoco puede haber un contacto intergeneracional. Es decir que el hombre no tiene experiencias ni con el presente ni con el pasado, no tiene nada que lo una como individuo y como generación a su hábitat, y si el hombre no tiene un habitat para vivir, un hogar, entonces se vuelve un extranjero, un *outsider*, un exiliado. Considero que Benjamin es la expresión de la 'conciencia' de este exilio común a toda una generación que ha perdido la capacidad de experimentar y esto es 'una nueva barbarie'. Esto conforma una nueva concepción de sujeto, el sujeto le es extraño al mundo como el mundo le es extraño al sujeto, pero no sólo esto sino también la capacidad perceptiva del hombre se ha atrofiado y con ella su poder de comprender, porque ha perdido esa unión que tiene con la totalidad a partir del fragmento que es lo que deja la técnica.

En esta situación actual, en este nihilismo consumado, en esta casa aún no construida, en esta 'nueva barbarie', se encuentra el hombre. Amengual distingue tres rasgos de la experiencia perdida:

> "…Es la sabiduría de la vida, que se transmite con la vida misma, con la convivencia de las generaciones, en forma de literatura oral, popular, en forma de proverbios, historias, fábulas, etc. Pero, en segundo lugar… la experiencia… es algo que uno mismo descubre, pasando por el trance a que se ve expuesto a lo largo del proceso de la experiencia, sugerida por la indicación sabia del otro. Gracias a este proceso es experiencia y experiencia de vida. En la medida en que uno pasa por el trance, transforma la vida, comunica vida.
>
> …el tercer rasgo, que es comunicable, es más, hay experiencia en la medida en que es comunicable y comunicada, como afirma Benjamin de la transmisión de los mayores a los más jóvenes…"[1444]

Ahora bien ante la pérdida de la experiencia, con estas características en la época actual, ante esta nueva barbarie y este nihilismo ya consumado, Benjamin, a pesar de la nostalgia de dicha pérdida, no tiene una postura retrógrada o tradicionalista, al contrario esta situación puede concebirse como una nueva oportunidad para que el hombre consciente de la misma pueda construir o crear algo nuevo, nuevas experiencias. Este sería el llamado por él mismo 'concepto positivo de la barbarie', afirmado que

> "…¿Adónde lleva al bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia delante. Entre los grandes creadores

[1444] Ibid., p. 42.

> siempre ha habido los implacables que han hecho tabla rasa. Querían una tabla de dibujo, pues eran constructores…"[1445]

En este sentido eran constructores Descartes, Einstein, Klee, Brecht y Loos, ellos se desprenden de lo tradicional y miran hacia el futuro con capacidad para hacer, vivir y transmitir experiencias. Esto es tener confianza en el hombre y sus capacidades, a pesar de la atrofia. Para ello se torna fundamental la 'conciencia' de esta situación. Ahora bien ¿qué sucede cuando no se tiene 'conciencia' de la barbarie? Dirá Forster 'las palabras callan' y los hombres son hablados por las máquinas, en este contexto crece la 'pobreza' y se retira lo espiritual.[1446] En esta casa en construcción 'lo nuevo', la futura casa, ya no será para habitarla

> "…Estamos ante una especie de "nueva barbarie", de vaciamiento generalizado, de estrechez de miras que, sin embargo, se regocija contemplando y disfrutando el despliegue planetario de la técnica. Pesimismo frente al decurso de nuestra civilización…"[1447]

En esta nueva barbarie la gente ya no quiere experiencias, ya no sueña ni aspira a lo grandioso, está, dice Benjamin, 'cansada', triste y desalentada y así transcurren sus días de vigilia esperando el sueño compensador. Así la vida del ratón Mickey es uno de los sueños de los hombres actuales, prefieren vivir a través de la vida del ratón, *"…le parece redentora una existencia que se satisface en cada momento de la manera más simple y más sencilla y, al mismo tiempo, la más confortable…"*[1448]

Siguiendo este camino Benjamin ya predice una crisis económica y tras ella la próxima guerra.[1449] Con estas dos alternativas que tiene el hombre ante la nueva barbarie, entiende también un doble camino o aprovecharla proponiendo una experiencia nueva o profundizarla siguiendo en una ilusión. Así Benjamin construye dos tipos de individuos uno, el capaz de crear nuevas experiencias, será el exiliado capaz de tomar distancia de la ilusión, al tomar conciencia de ella, o al menos será el que es excluido de la misma ilusión; el otro es el que habita (exiliado sin conciencia) y acepta dicha ilusión.

En esta dialéctica benjaminiana del mismo fenómeno que produce la pérdida de la experiencia, la nueva barbarie, se aprecian las condiciones de su recuperación. En

[1445] W. Benjamin, 'Experiencia y pobreza', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 218.
[1446] Ver R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 42.
[1447] Ibid.Forster, ensayo, 42
[1448] W. Benjamin, 'Experiencia y pobreza', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 221.
[1449] Ibid., p. 222.

definitiva, afirma Amengual, el problema de la experiencia no es otro que el del sujeto mismo y su existencia, ésta se constituye con la totalidad de experiencias. [1450] Ahora bien si el hombre no tiene experiencias, o no desea experimentar más, entonces peligra la propia existencia haciéndose extraño a ella. Por ello es importante entender el aspecto positivo de la barbarie como interrupción, como discontinuidad, respecto a lo dado, en estos términos

> "…La interrupción supone la comprensión del tiempo no como *kronos* como flujo continuo, siempre igual, igualmente insignificante e indefinido, sino como *kairós*, como instante y como oportunidad. La razón de ello no es otra que los fenómenos históricos «son salvados mostrando en ellos el salto. — Hay una tradición que es catástrofe». La misma razón expresada en los términos de la teología judía es que «cada segundo era en él [en el tiempo] la pequeña puerta por la cual puede entrar el Mesías». La barbarie puede ser este momento en el cual se interrumpe la concatenación cultural y social, histórica, y puede hacer resurgir la experiencia, el nuevo comienzo…"[1451]

En definitiva a su situación de desamparo, provocada por la barbarie, Benjamin la extiende a todo ser humano por la falta de experiencias acentuadas a partir de 1914, esto produce un cambio vital para la existencia humana, resumida en un cambio espacial. Sumada a la experiencia de 1914 se desarrola el imperio de la técnica, imperio de la 'civilización' que coadyuva para que se produzca un nuevo tipo de hombre, un nuevo lenguaje, junto a nuevos productos, como el cristal o el acero, que le impiden al hombre dejar huellas. Así el hombre prefiere mantenerse en la mediocridad, en lo confortable, en un habitar que no depende de la voluntad humana. Pero en ese habitar, en la conciencia de esa casa en construcción Benjamin remite a la añoranza por aquello que se dejó, de ello nace la utopía, de ese recuerdo, de ese espacio conectado con el hombre y con la palabra, el intelectual exiliado se encuentra en este umbral, en esta casa por construir entre lo viejo y lo nuevo. De hecho ya no existen más aquellas construcciones de antaño que tanto llamaban la atención en la Isla, pero ellas, el recuerdo de este pasado, de aquellas 'fantasías arcaicas' puede al hombre dar esperanzas.[1452]

Ese 'poder de lo arcaico' está expresado después de su primer viaje a Ibiza cuando Benjamin redacta sin publicar *"Doctrina de lo semejante"* (en febrero de 1933) y

[1450] G. Amengual, 'Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin.', *En Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 45.
[1451] Ibid.
[1452] Ver R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 43.

posteriormente compone otra versión *"Sobre la facultad mimética"* (en verano de 1933). Ambos textos tienen su génesis, según Valero, en *"Sobre la Astrología"* (Über Astrologie) escrito un año antes en Ibiza, allí reflexiona sobre "las fuerzas miméticas extinguidas"[1453], pero la verdaderara génesis la ofrecía el contexto de la Isla, un verdadero 'estado de excepción' al mundo moderno. [1454]

Para muchos comentaristas estos escritos revelan una nueva teoría del 'origen del lenguaje' (nueva en relación a la que sostuvo con anterioridad), aunque también son una clara demostración de cómo 'lo arcaico' pervive en 'lo nuevo', bajo un nuevo ropaje, de cómo aquello que aparentemente había sido superado por la época moderna o por el hombre adulto aún está presente y a la espera de su reconocimiento, para redefinir y reencauzar al mundo moderno. Benjamin acerca lo arcaico a lo moderno, lo coloca allí a la espera de su reconocimiento en el mismo margen de la modernidad, por esta característica entiendo que lo arcaico es otra manera de expresar esta presencia de los márgenes posibles que ponen en cuestión todo el mundo moderno. Así si bien Benjamin sostiene que hay una transformación que hace que permanezca lo arcaico, tambien entiende que se debe cultivar la percepción para reconocerlo, porque lo nuevo tiende a 'representar' la desaparición definitiva de aquello que fue.

En cuanto a la 'naturaleza' del lenguaje no será considerada del mismo modo a como lo hacía en su periodo juvenil, en su nueva teoría hace intervenir el 'ámbito de la semejanza' que mutó con el tiempo al 'ámbito del lenguaje y la escritura'. En efecto Benjamin analiza cómo *"…en otros tiempos el círculo vital que parecía hallarse dominado por la ley de la semejanza…"*[1455] ahora ha cambiado hacia el ámbito restringido del lenguaje. Todo esto sucedió en la historia humana, ya que si bien la naturaleza es un agente productor de semejanzas, es el ser humano quien tiene la mayor capacidad para 'provocar' y 'reconocer' semejanzas, porque posee una 'facultad para la mímesis'. El poder de dicha 'facultad' es 'histórico', se ha transformado en la vida moderna, haciendo que aquel 'dominio arcaico de la ley de

[1453] V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), p. 141.
[1454] "…A través de la astrología, de las noches de luna meridionales, de las danzas primitivas—como las que pudo presenciar en Ibiza, también de origen desconocido—, Benjamin recupera finalmente un viejo tema suyo muy querido: el de la naturaleza del lenguaje…" [ibid., p. 142.]
[1455] W. Benjamin, 'Doctrina de lo semejante', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 208.

semejanza' desaparezca en apariencia casi por completo, quedando a la espera de un nuevo 'reconocimiento'.

Sin embargo, se puden distinguir dos ámbitos de 'semejanzas', que aún permanecen vivos, el de las semejanzas 'materiales' y el de las 'in-materiales'. Las primeras estan presentes mínimamente en la 'vida cotidiana', pero principalmente en el 'juego de los niños'. En cambio las segundas se encuentran en abundancia en el 'inconsciente' y en la 'escritura y el lenguaje'. En el análisis de los textos en cuestión se destacan el tratamiento benjaminiano de las semejanzas de la infancia (sentido ontogenético) y, particularmente, de la semejanza en la escritura y el lenguaje (sentido filogenético). En otras palabras, Benjamin intenta mostrar cómo esta facultad se transforma tanto en la vida del hombre como en la historia de la especie, en ambos casos se produce una disminución de su poder.

En efecto, en lo referente a los juegos de los niños ellos están llenos de comportamientos miméticos, que con el correr de los años disminuyen. Por ello los niños están más cercanos al mundo arcaico que los adultos. Así para Cuesta Abad la historización benjaminiana de la mímesis se sustenta en una metáfora proporcional de un viejo modelo mitohistórico

> "…la niñez es a la vida del hombre lo que los tiempos primitivos (o las edades antiguas) a la historia de la humanidad. Lo que la infancia *Kindheit*[1456] pone en juego es el juego de la mimesis: la mimesis como historia y tal vez la historia como mimesis…"[1457]

Señala el comentador que esta idea ontogenética tiene su 'historia', la cual asciende hasta la Poética aristotélica, así al tratar de explicar las causas naturales de las que nace la poesía dice que "imitar es innato a los hombres desde la infancia".[1458] De

[1456] "…Inspirada en el imaginario anamnésico de Proust, la infancia representa en Benjamin un *leimotiv* del que dependen los más diversos aspectos constructivos, simbólicos y conceptuales de su obra ensayística y literaria. Pero puede decirse que el motivo de la infancia está ligado a la memoria originaria de una *Urgeschichte* de la que el mundo de los adultos se separa. Así, en «Dirección única» («Einbahnstratee», GS, IV-I, p. 93) el juego infantil aparece como el trabajo productivo de un microcosmos diferente y singular que, creado a partir de los restos inútiles o desechados del «macrocosmos» de los mayores, constituye un nuevo mundo de cosas *Dingwelt* En «Crónica berlinesa» («Berliner Chronik»,GS VI, p. 489) 1ª niñez —al igual que los sueños- irrumpe en el recuerdo tan irrealmente unida al reino de los muertos como a la vida de quien la evoca. Y en «Infancia berlinesa hacia mil novecientos» («Berliner Kindheit um Neunzehnhundert»,GS IV-I, p. 267) los primeros pasos en la lectura y la escritura forman parte de una iniciación a la experiencia del olvido y la nostalgia. Esta poética de la infancia está en la base de las sugerentes ideas de Giorgio Agamben sobre lenguaje, experiencia e historia: vid. G. Agamben*, Infanzia e storia. Distruzione dell' esperienza e origine della storia*, Turín, Einaudi, 2001 2a ed.)…" [J. M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin* (Madrid: Abada, 2004), p. 15.]

[1457] Ibid.Cuesta Abad, 15

[1458] Ibid., p. 16.Cuesta Abad, 16

este modo tanto para Aristóteles como para Benjamin el hombre tendría una naturaleza mimética, tanto para producir similitudes como para reconocerlas. [1459] Por esto es necesario poner atención en el primer momento congénito y natalicio de la mímesis, es decir en la infancia.[1460]

La palabra *'änlich'* le sirve a Benjamin como nexo entre infancia, mímesis e historia, *'änlich'* tiene un parentezco etimológico con *'Ahnen', 'den Ahnen gleich'* ('ancestros', 'semejante a los ancestros') y éste refiere a un balbuceo preverbal.[1461] Pero así como refiere a lo 'antiguo', 'arcaico' también refiere a lo 'más nuevo', a cómo lo viejo pervive en lo nuevo, pero para ello es necesario el reconocimiento, reconocer la 'semejanza' entre lo viejo y lo nuevo, encontrar lo viejo en lo nuevo. Así esta forma de percibir primordial del niño puede ser pensada en conexión, como lo hace Mertins, con el proletariado, 'este niño' nacido en la época industrial cuyos juegos siempre tratan de volver a comenzar desde el principio.[1462]

Ahora bien, pasando al ámbito de las 'semejanzas in-materiales', los objetos y fuerzas miméticas también han evolucionado hacia estados de latencia o inconsciencia esto es: lo que se percibía antiguamente como correspondencias naturales o afinidades mágicas ahora el hombre moderno sólo lo percibe inconcientemente. Pero esto no quiere decir que desaparezca la capacidad de reconocer (erkennen) similitudes no sensibles, si bien en la antigüedad se podían

[1459] Ibid.Cuesta Abad, 16

[1460] "…El *in-fans* carece de lenguaje y escritura, pero puede producir semejanzas, puede incluso «leer lo nunca escrito», ya que esta lectura sería la más antigua, anterior a toda lengua *(vor aller Sprache),* la forma infantil de leer, un saber dado gratuitamente a la infancia individual 'e' histórica del hombre, un don más que natural, *ein Gabe.* Hemos visto que este don estriba en la producción y detección de cuanto pueda mostrarse semejante…" [ibid.]

[1461] "…En un ensayo dedicado a la historización benjaminiana de la mimesis, Carol Jacobs ha llamado la atención sobre el hecho de que el Wahrig asigna al término *ahnlich* un parentesco etimológico con *Ahnen, den Ahnen gleich* («ancestros», «semejante a los ancestros»), a lo que se añade la indicación de que este vocablo procede a su vez de un *Lallwort* indoeuropeo. La palabra *Ähnlichkeit,* «semejanza», no es una palabra como cualquier otra, no se reduce a la designación abstracta de la similitud o el parecido. Se parece, ella misma, a otra palabra en cuya materialidad sonora y gráfica se conserva una huella ontogenética de la facultad imitativa que la infancia transfiere al lenguaje. El *infans* no puede propiamente hablar, pero puede balbucear *(lallen),* puede incluso crear un lenguaje infantil en el que sonidos apenas articulados imitan aquello a lo que se refieren. (Señalemos de paso que para Benjamin la conducta mimética se habría traslado desde siempre al proceso de formación onomatopéyica de las lenguas.) En origen el término *Ahnen,* «ancestros», constituye un balbuceo preverbal, un *Lallwort, baby word o babble word* que evidencia cierta disposición innata al habla y anuncia el nacimiento de la facultad mimética en el modo incipiente de una *Kindersprache.* Pero es también y ante todo la palabra nativa con la que el niño empieza a percibir y producir semejanzas, el metasigno mimético por medio del cual reconoce y representa la semejanza de sus semejantes más próximos, sus padres, sus parientes, sus ancestros…" [ibid., pp. 16-17.]

[1462] D. Mertins, 'Walter Benjamin y el inconsciente tectónico', *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, (Bs. As.: Eterna Cadencia, 2010), p. 202.

leer en el cielo (astrología, horóscopo) los caracteres miméticos que regían al individuo y a la comunidad, el hombre moderno puede utilizar los rasgos de la escritura (grafología) para desentrañar el inconsciente del escritor. Así el lenguaje en el desarrollo filogenético es el 'estadio supremo' de semejanzas 'no-sensoriales'.[1463] En esta 'evolución' habría un carácter prehistórico –y preescritural- de la lectura

> "…una *Ugeschichte* en la que leer era un acto mágico, una *okkulte Praxis* indisociable de la capacidad mimética del hombre: «Leer lo que nunca fue escrito» Esta lectura es la más antigua *(das älteste)*: la lectura, anterior a todo lenguaje *(vor aller Sprache)*, de las entrañas, las estrellas o las danzas. Más tarde *(später)* vino el eslabón intermedio de una nueva lectura, el uso de runas y jeroglíficos»…."[1464]

Así hay lectura antes de escritura, de signos lingüísticos o gráficos, antes de la historia, en las interpretaciones mágicas o adivinatorias se ponía en juego las facultades miméticas del hombre. Por otro lado, en el grado supremo de evolución de 'semejanzas in-materiales' se encuentra el 'lenguaje' como elemento onomatopéyico, así afirma Benjamin el origen onomatopéyico del lenguaje que modifica su antigua teoría lingüística.[1465] Por ello es necesario, afirma Valero, indagar las relaciones existentes entre las palabras y las cosas, sobre todo a través de la escritura, porque en la medida en que se olvida la 'semejanza in-material' del lenguaje (por su entendimiento convencional) desaparece esta conexión entre la palabra y la cosa, en consecuencia cada nombre encerrará un gran enigma.[1466]

En cuanto a la importancia de los textos tratados, Cuesta Abad interpreta la *"Doctrina de lo semejanza"* como el *Urtext* que prefigura lo esencial de la teoría del conocimiento histórico de sus últimos escritos. Así, el reconocimiento de semejanzas no sensibles es indisociable a un factor temporal, un momento temporal fugáz e inesperado[1467], con lo cual la captación de semejanza no-sensible aparecerá luego en la irrupción imprevista de la verdadera imagen del pasado que debe leer el

[1463] "…En consecuencia, a través de la historia las antiguas fuerzas de la clarividencia se habrían trasladado a la escritura y el lenguaje, de manera que la lectura todavía conserva restos de una facultad que hace de ella una práctica entre mágica y profana. Importa menos seguir aquí de cerca el curso elíptico y sinuoso de la argumentación benjaminiana que destacar el sentido histórico —o anestrológico— que adquiere en este texto el concepto de lectura…" [J. M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin* (Madrid: Abada, 2004), p. 19.]
[1464] Ibid., p. 13.
[1465] W. Benjamin, 'Doctrina de lo semejante', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 210.
[1466] V. Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001), p. 143.
[1467] J. M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin* (Madrid: Abada, 2004), p. 19.

verdadero historiador.[1468] Por lo tanto, cada presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas, así dice Benjamin *"…No es que el pasado arroje luz sobre el presente o el presente sobre el pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une fulgurantemente con el ahora en una constelación…"*[1469]

En definitiva ante una época que cada vez piensa menos, Benjamin opina que la fuerza mimética estimula la reflexión. Una fuerza creída extinguida, por el empuje de la modernidad y por la desviación lingüística queda al acecho, a la espera, desde esa marginalidad para producir una nueva imagen del hombre, de su historia y de su presente.

El choque de las 'imágenes tradicionales' que le ofrece la 'isla' con las 'imágenes modernas', choque que hace posible el 'reconocimiento' de nuevas constelaciones y, por lo tanto, de nuevos conocimientos, se proyectará en la 'actitud' que debe tomar el intelectual, es decir que el intelectual se conducirá por el camino correcto, hacia nuevos conocimientos, siempre y cuando en su presente haga intervenir imágenes actuantes del pasado. A tal efecto la propuesta teórica del berlinés de disponer de imágenes arcaicas, antiguas, para hacerlas chocar con imágenes nuevas en la búsqueda de 're-conocimientos', será reforzada desde el 'recuerdo' de esta práctica por parte de algunas figuras intelectuales como Wieland, Bachofen y Kafka; ellos son ejemplos de 'reconocimientos' de 'representaciones intelectuales' afines a su propia propuesta teórica, reforzando con ello su propuesta.

Efectivamente en *"Christoph Martin Wieland. Con ocasión del segundo centenario de su nacimiento"* (publicado en setiembre de 1933), además de la importancia

[1468] "…El pasado sólo puede ser retenido como imagen que fulgura *(aujblitz)* en el instante de su cognoscibilidad *(im Augenblick seiner Erkennbarkeit)* para no ser vista nunca más (...). Pues es una imagen irrevocable del pasado la que corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella («in ihm gemeint *erkannte*»; Tesis V). Leer una semejanza no-sensible en el momento efímero de su fulguración es reconocer la imagen del pasado en el instante único de su reverberación repentina. Esta equivalencia entre la lectura mágica y el principio sólo en apariencia profano del método histórico que Benjamin prescribe se determina con mayor fuerza aún en un apunte fundamental del *Passagen-Arbeit.."* [ibid., p. 20.]

[1469] Benjamin Passagen-Arbeit, citado por [ibid.] "…En otras palabras: imagen es la dialéctica estática *(Dialektik im Stillstand).* Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la relación entre lo que ha sido y el ahora es dialéctica: no temporal, sino de naturaleza imaginal. Sólo las imágenes dialécticas son propiamente históricas, es decir, no arcaicas. La imagen leída *(das gelesene Bild),* digamos que la imagen en el ahora de su cognoscibilidad, lleva en el más alto grado el sello de este momento crítico y peligroso que está en la base de toda lectura *(PW,* N 3, i)»…" [ibid., p. 21.]

particular de conectar su obra con las circunstancias de su época[1470] (cosa que hace en este artículo) y de reconocer su particular selección de influencias, de ideas[1471], Benjamin destaca cómo Wieland influía en sus contemporáneos (esto visto desde la óptica de Goethe) explicitando que fusionaba *"…una Antigüedad idealizada con una literatura dirigida a lo actual, a las amplias capas de lectores… Con su enorme sensibilidad por lo actual, Wieland era el mediador perfecto …"*[1472] De este modo, Benjamin ejemplifica un 'intelectual comprometido con su espacio', pero para dicho compromiso se le hace necesario reconocer la relevancia del pasado, así la yuxtaposición de pasado y presente es la enseñanza que le deja Wieland a Benjamin.

Esa actitud que une 'pasado y presente' por parte del 'intelectual' también está expuesta en su interpretación de Kafka en *"Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte"* (publicado en parte en setiembre de 1934). Si tengo en cuenta como establece Witte que *"…en ninguna otra obra Benjamin se acercó tanto a una síntesis del pensamiento materialista y del pensamiento mesiánico…"* [1473] , síntesis metodológica (político-místico) confesada por el propio Benjamin, entonces puedo establecer una afinidad entre el reconocimiento de un pasado (mesiánico, místico) y un presente (materialista, político) en su pensamiento, ambos expresados en dicha síntesis.

Esta particular síntesis implica la resignificación de los extremos intervinientes. Por un lado, el acercamiento al pensamiento mesiánico no significa una resignación a la 'premisa teológica', al contrario Benjamin combate la exclusiva y dominante interpretación teológica de Kafka que realiza Max Brod. En vez de teología el pensamiento benjaminiano se acerca más a su elemento místico, manteniendo a la

[1470] "…Así no llegaríamos a lo esencial. Lo esencial es sin duda la pertenencia histórica de Wileand a la época entre el Barroco y el Romanticismo, y, aún más esencial, el que su obra esté ligada de modo tan estrecho a las circunstancias de la época que no podemos desprenderla de ellas sin lesionar sus elementos más valiosos. Por el conrario, no se puede estudiar en serio aquellas circunstancias alemanas sin querer adenrarse en la figura de Wieland…" [W. Benjamin, 'Chistoph Martin Wieland. Con ocasión del segundo centenario de su nacimiento.', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 413.]

[1471] "…Se ha anotado, sin duda con razón, que Wieland no pertenecía al círculo de los ilustrados racionalistas, sino al de los ilustrados sensualistas. Sus maestros fueron los ingleses y, más aún, los franceses (Montesquieu, Bonnet, Hevétius). Pero Wieland no tomará de ellos las ideas peligrosas y explosivas, dedicadas a la revolución, sino más bien esos materiales que le permitieron dar a su escepticismo unas formas mundanas. Cosa que hizo Wieland con gran éxito en su novela política titulada *El espejo dorado, o: Los reyes de Chchián*…" [ibid., p. 148.]

[1472] Ibid., p. 423.

[1473] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 195.

teología en el plano de la negatividad, en este sentido, para Witte, Benjamin produce un vacío de contenido teológico, en las categorías tomadas de la religión judía, para caracterizar los procedimientos de Kafka. [1474] Así en Kafka encuentra una "iluminaciòn profana". [1475]

Por otro lado, en cuanto al aspecto materialista de su pensamiento, los textos de Kafka son leídos como la alienación del hombre, ya esbozada por Marx, pero llevada al extremo: qué más alienante que el mismo cuerpo le sea extraño al hombre así dice Benjamin

> "…Pues, actualmente, el ser humano vive en su cuerpo igual que K. en el pueblo de la montaña del castillo; el cuerpo le es hostil y se le escapa. Puede suceder que una mañana, cuando el hombre despierte, se haya convertido en un insecto. La extrañeza (la suya) se ha apoderado ya de él…"[1476]

De este modo, en el mundo de Kafka, burocrático-penitenciario, la culpa y expiación le pueden caer a cualquiera *"…son efectos de una ley no escrita cuyo fundamento místico es administrado por una jerarquía laberíntica e insondable de códigos, normas, jueces y funcionarios…"*[1477] Así en la interpretación de Benjamin el pecado y la pena no son consecuencia de una culpabilidad efectiva e individual *"…sino que representan el pasado de origen de una ley nunca escrita cuya supresión se expresa en la reasignación arbitraria de «una culpa heredada»…"*[1478] Por ejemplo en el teatro natural de Oklahoma puede actuar cualquiera, el mundo de Kafka es el teatro del mundo, los solicitantes se representan a sí mismos[1479], aunque todos son culpables ante dios, tal y como lo son para Kierkegaard y Pascal.[1480]

[1474] "…Así ocurre con la «prórroga» que los personajes de Kafka reciben de la narración, una postergación que retrasa el juicio. Lo mismo cabe decir de la «rememoración» mediante la cual el autor épico se defiende contra el olvido, contra la deformación del mundo. Y lo mismo puede decirse sobre todo del «estudio» al que se entregan sin reserva las figuras más privadas de esperanza, los animales, los ayudantes y los estudiantes. Pero ya no son los libros santos los que estudian con infatigable tesón, es el mundo impío de las burocracias y de las organizaciones sociales todopoderosas del siglo xx…" [ibid., p. 196.]

[1475] "…El mundo de Kafka es profano, es un mundo que enreda inextricablemente los aparatos tecnocráticos y la «ciénaga» prostituida del «destino que se presenta aquí en toda su ambigüedad». Benjamin descubre el doble fondo del cosmos viciado de Kafka y encuentra allí la historia de los orígenes que queda estancada en el fondo del mundo administrado…" [ibid.]

[1476] W. Benjamin, 'Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), pp. 25-26.

[1477] J. M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin* (Madrid: Abada, 2004), p. 61.

[1478] Ibid.

[1479] W. Benjamin, 'Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 24.

[1480] "…«Kafka procede ... de Kierkegaard y Pascal, y de ambos se puede considerársele sólo nieto legítimo. Y es que los tres comparten este duro motivo religioso como fundamental: que el ser hu-

Ahora bien en el mundo de la culpabilidad, 'tristeza originaria' que hace recordar a antiguas afirmaciones benjaminianas como las referidas al lenguaje o al Trauerspiel, también se hace presente la esperanza, principalmente en los personajes menos favorecidos, en estas generales también caería la propia figura de Kafka[1481], sobre este asunto agrega Forster

> "…Walser fue uno de los autores preferidos de Kafka, del mismo modo que para Benjamin ambos fueron capaces de expresar ese límite donde los personajes más envilecidos, tristes, derrotados, llevan, sin embargo, la marca de la salvación. En los umbrales de la catástrofe, en ese sitio donde el peligro se mezcla con la descomposición, Benjamin, y sus autores amados, buscan la redención…"[1482]

De esta manera, la posición que yuxtapone la interpretación naturalista (elementos sociales y materiales) y la sobrenatural (elementos místicos, míticos, teológicos), oponiéndose a la vez a sus expresiones aisladas, es una forma de reforzar la recuperación arcaica en lo moderno, tal como lo consigna Buck-Morss.[1483]

Pero al poner la atención sobre Benjamin a través de Kafka, algunos comentadores recalcan la debilidad que Benjamin tenía por Kafka, aquél como éste construyeron sus obras desde dos fuentes la 'experiencia de la tradición' (experiencia mística) y la 'vivencia del hombre moderno en la metrópolis', siguiendo este razonamiento, agrega Forster que esto le permite *"…leer su contemporaneidad con los ojos de la tradición y a ésta comprenderla a partir de sus experiencias contingentes, de su*

---

mano siempre es culpable ante Dios». «El mundo superior de Kafka, su "castillo", con su tan vasto equipo de funcionarios mezquinos y lascivos y su cielo asombroso, juega de forma terrible con los seres humanos y sin embargo el hombre aún es sin duda hondamente culpable hasta ante ese Dios»' '…" [ibid., pp. 27-28.]

[1481] "…De él surge toda su literatura. Ya se sabe que a Kafka no le gustaba nada publicarla; su testamento ordena destruirla. Y dicho testamento, que nadie que estudie a Kafka puede pasar por alto, dice que no estaba satisfecho con su literatura, que la consideraba totalmente fallida, y que él mismo se consideraba entre los que debían fracasar. Lo fracasado fue su enorme intento de trasladar la literatura a la doctrina y devolverle, en tanto que parábola, esa sencillez y consistencia que, teniendo a la vista la razón, consideraba lo sólo decoroso. Ningún otro escritor ha seguido fielmente, como él, el precepto que dice «No te formarás ninguna imagen»..." [ibid., p. 29.]

[1482] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 133.

[1483] "…Benjamin identificaba a los funcionarios del dominio burocrático legal burgués de Kafka con la figura histórica de Potemkin en la Rusia zarista, con los juicios de Ulises, congandharvas de la mitología hindú, y con leyendas del Talmud. Al mismo tiempo insistía en que en los pasajes míticos de Kafka, en sus alegorías e historias de animales, por ejemplo, la "doctrina" interpretada era "en todos los casos... una cuestión de cómo la vida y el trabajo se organizan en la sociedad humana". La joroba, "prototipo de la distorsión", era una imagen de los efectos distorsionantes de la organización social, los animales de Kafka eran "receptáculos de lo olvidado", una imagen de la alienación del hombre respecto de la naturaleza: "la tierra extraña más olvidada es el propio cuerpo". Finalmente, en lugar de interpretar El proceso como una interpretación moderna del Juicio Final bíblico, Benjamin veía en el Juicio Final una metáfora para la revolución de clases…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 340.]

deambular por la ciudad. …"[1484] Lilla también marca que en Kafka pudo combinar visiblemente lo que Benjamin llamará «la experiencia del moderno habitante de la ciudad» con la «experiencia mística».[1485] Por su parte Scholem entiende que en esta actitud Benjamin no puede dejar de lado su ascendiente judío y lo entiende como un acercarse 'asintóticamente' al judaísmo, tanto en su carácter constructivo como destructivo.[1486] Al margen de esta discusión, y en resumen, Benjamin medita la actualidad política del mundo moderno a través de los textos kafkianos contraponiendo, en la interpretación, estos textos consu actualidad de este modo

> "…El intérprete ve en ellas [parábolas kafkianas] fundada su cualidad mística y las completa con sus propias explicaciones. La actividad del intérprete consiste pues sólo en continuar reflexiones que comienzan en la obra misma…"[1487]

Además, esta confrontación con la actualidad es lo que permite que el autor sea rescatado del olvido, es una fuerza salvadora, también en el acto de escribir se da esa esperanza mística, así *"…El crítico ha asumido secretamente aquí el papel del mesías, pero de un mesías enteramente materialista y nihilista…"*[1488] Pero no sólo la obra se ha salvado del olvido sino también el intérprete intenta salvar su presente, por medio de fuerzas antiquísimas, pero también fuerzas actuantes en la modernidad, tal como aparecen en la obra de Kafka.[1489]

Sin duda que la posición intelectual benjaminiana no sería compartida por sus amigos, pero esto no fue obice para que les acerque su escrito y registrara sus intervenciones, las cuales resultan de un valor inestimable para recalcar la posición benjaminiana alejada de todo espacio de acuerdo. Así para Scholem su nihilismo

---

[1484] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 128.
[1485] M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), p. 98.
[1486] G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 35.
[1487] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 197.
[1488] Ibid., p. 198.
[1489] "…fuerzas a las cuales igualmente podríamos considerar de nuestro tiempo. ¿Quién podría decir bajo qué nombre se presentaron a Kafka? Lo único seguro es lo siguiente: Kafka nunca se orientó por ellas. No las conoció. Sólo vio aparecer en el espejo que el pasado ponía ante sus ojos en forma de culpa al futuro en forma dejuicio. Sobre cómo se piense este juicio (¿no es el Juicio Final?, ¿el juez no se convierte en acusado?, ¿el mismo procedimiento no es la pena?) Kafka no nos ha dado ninguna respuesta. ¿Esperaba algo de ella? ¿O su intención más bien era demorarla? En todas las historias que conservamos de Kafka la épica recupera el significado que tiene puesta en boca de Shehe-rezade: el retrasar aquello que ha de llegar. El aplazamiento es en El proceso la esperanza que abriga el acusado, pero ello si el procedimiento no se volviera poco a poco la sentencia. Pues incluso al Patriarca le conviene un aplazamiento, por más que a cambio tenga que hacer la renuncia a su lugar en la tradición..." [W. Benjamin, 'Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 29.]

radical[1490] era inaceptable (aunque admite la influencia judía para la comprensión de Kafka[1491]), por otro lado Brecht consideraba que el escrito benjaminiano apoyaba el fascismo judío[1492]. Por su parte si bien Adorno lo veía próximo a su pensamiento, al menos en esta obra, ya comenzaba a tener sus reservas por su estilo 'surrealista' de yuxtaponer lo arcaico con lo más moderno en la construcción de sus 'imágenes dialécticas'[1493], falto de nivel conceptual, de mediación.[1494]

Para concluir además de su figura, Kafka es relevante por lo que fue capaz de ver y de expresar. Nada más y nada menos dejó al descubierto al mundo y al hombre moderno. Mundo que experimentaba el exiliado intelectual benjaminiano, por eso se sentía tan afín a Kafka. Mundo de funcionarios, parásitos gigantes cuyo único atributo es la suciedad, en el que los padres consumen las fuerzas del hijo, su derecho a la existencia.[1495] Mundo de tribunales y leyes invisibles cuya imposición del destino se da en el derecho y en la organización, esta jurisdicción hace

[1490] "…que asignaba a la acción en el mundo una significación religiosa pero que destruía al mismo tiempo el contenido teológico de la religión… sobre todo el punto decisivo de la negación de la existencia de Dios…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 198.]

[1491] "…Los incansables esfuerzos de Benjamin por comprender a Kafka se encuentran totalmente bajo la inspiración judía y nunca echan mano de la terminología de la dialéctica materialista… Los conceptos de justicia, de estudio de la doctrina y de interpretación están introducidos y desarrollados aquí conscientemente como conceptos judíos… Benjamin, que estaba tan lejos de la interpretación optimista de Kafka de Max Brod como de la interpretación existencialista en boga desde hace años, veía el brusco giro negativo al que se subordinaban las categorías judías en el mundo de Kafka, donde no hay ningún contenido doctrinal positivo, sino tan sólo una promesa absolutamente utópica, esto es, todavía informulable para un mundo que ya no nos es contemporáneo, en tanto que para nosotros mismos solamente existen los procedimientos de una "ley" ya imposible de ser descifrada, aquellos procedimientos que han devenido objeto puro de la concepción kafkiana. Benjamin sabía que en Kafka poseemos la theologia negativa de un judaismo que no resulta menos intenso por haber perdido la revelación como un positivum…" [G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), pp. 33-34.]

[1492] "…que aumentaba y profundizaba la oscuridad que rodea a esta figura, en lugar de disiparla». Benjamin consignó cuidadosamente en un registro la discusión; Brecht veía en Kafka al pequeño burgués típico que afrontaba los confusos e impenetrables mecanismos de la sociedad capitalista, no con heroísmo como hacían los fascistas, sino con espíritu científico y planteando cuestiones. Benjamin se opone hábilmente a esta interpretación groseramente actualizante al hacer de la «interpretación del detalle» la piedra de toque de todo lo demás y al demostrar (partiendo de las deformaciones temporales de la narración de Kafka «La aldea más próxima») su concepción de la fuerza mesiánica del recuerdo…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 199.]

[1493] "…Benjamin, alineado con el surrealismo, definía la imagen dialéctica como un "flash de luz", que se correspondía con la revelación mística por una parte, y con el "gesto" distanciante del teatro épico de Brecht, por la otra. El resultado era que en lugar de evitar los extremos de la teología positiva o del materialismo vulgar, las imágenes dialécticas de Benjamin tendían a concentrar los rasgos de ambos…." [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 342.]

[1494] "…"La relación entre la ur-historia y la modernidad no se ha elevado todavía a un nivel conceptual.. ". Adorno notaba la ausencia de mediación entre estos dos polos, y mencionaba a Hegel en este respecto como un modelo más adecuado que la teología judía. Adorno estaba en lo correcto al notar que la interpretación de Benjamin acerca de Kafka no se desplegaba, al menos no en el sentido hegeliano. Una idea típica de Benjamin en el ensayo era la observación…" [ibid., p. 341.]

[1495] W. Benjamin, 'Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 12.

retroceder al pasado.[1496] Todo este mundo 'organizado' se presenta como destino, la misma organización es destino.[1497] Este mundo es el mundo del mito, al que Kafka no claudicó.

En el mundo kafkiano, para Benjamin el mundo moderno, la desesperanza es inevitable, la única esperanza es aplazar la sentencia. El mundo de Kafka es pantanoso, la creatura está en el nivel hetáirico. Ahora bien que este nivel haya caído en el olvido no quiere decir que no esté presente. Está presente en el olvido y una experiencia más profunda dará con él. En *'El proceso'* la memoria es la función más honda, pero lo olvidado no sólo es individual, de ese olvido salen las historias de Kafka.[1498] Pero las formas que las cosas y los hombres adoptan en el olvido es la desfiguración, el prototipo es el jorobado que sólo desaparecerá con el mesías. Así frente al mundo moderno Benjamin presenta las fuerzas de lo arcaico, y una forma de hacer presente lo pasado es a través de la cita, esto también rescata Benjamin de Kafka.[1499]

Pero en el presente pueden actuar fuerzas arcaicas, que al contrario de lo que propone Benjamin, favorecen el estado actual de cosas, como también pueden actuar conocimientos antiguos para intentar cambiar la situación, el reto está en 'reconocer' esos aportes en una cita nueva con el pasado. Esta ambivalencia es presentada en la obra de Bachofen que Benjamin refiere en *"Johann Jakob Bachofen"* (escrito a fines de 1934 y principios de 1935), este autor que destruye lo que el sentido común del siglo XIX entiende por 'prehistoria', por origen de la religión y de la sociedad, se transformó con el tiempo, a través de la fuerza de su obra, en un referente de algunas teorías contemporáneas tanto de derechas (fascistas) como de izquierdas (marxistas). [1500] Así a este sabio le sucedió lo mismo que a Goethe,

[1496] Ibid., p. 13.
[1497] Ibid., p. 21.
[1498] "…Pero es que lo olvidado, y con este conocimiento nos encontramos aún ante otro umbral en la obra de Kafka, nunca es tan sólo individual. Todo lo olvidado se entremezcla con lo olvidado del pasado y establece con ello unas innumerables conexiones, inciertas y cambiantes, para así formar nuevos productos. El olvido es el receptáculo desde el que el mundo intermedio inagotable de las historias de Kafka va saliendo a la luz…" [ibid., pp. 31-32.]
[1499] "…Claro que esto no impide que las obras de Kafka puedan integrarse por completo en las formas de prosa de Occidente y que guarden además con la doctrina la misma relación que se establece entre la Hagadá y la Halajá. Dichas obras no son alegorías, y no se quieren mantener aisladas; están hechas de modo que podamos citarlas, que las podamos contar para explicarlas…" [ibid., p. 21.]
[1500] "…Con el paso del tiempo, esta interpretación, que pone en primer plano las fuerzas irracionales en su significado cívico y metafísico, resultó muy interesante para los teóricos fascistas; pero también atrajo a los pensadores marxistas por su sugestiva evocación de una primera forma de sociedad co-

con el tiempo logró ése reconocimiento que su época no le brindaba, en cierto modo su talento fue menospreciado, por lo que con el tiempo logró triunfar la fuerza de su obra. [1501] Para Benjamin éstos escritores con aspecto 'diletante' (Goethe y Bachofen) gustan ejercitarse en los territorios limítrofes de las distintas ciencias, quedando excentos de toda obligación profesional.[1502]

Por otro lado Benjamin ubica a 'El matriarcado' de Bachofen, junto a 'El capital' de Marx y 'El origen de las especies' de Darwin dentro de los libros influyentes, pero poco leídos [1503] Lo que ofrece 'El matriarcado' es una nueva interpretación del derecho en la Antigüedad, diferente a la del 'espíritu del pueblo', las raíces de aquél derecho estarían en el matriarcado. [1504] Esto es revelador como elemento hermenéutico para comprender la modernidad, ya que ésta sería una desviación de aquéllos inicios, desviación hacia el 'patriarcado', origen del mal moderno. Con ello Benjamin rescataba una mirada alternativa al mundo moderno, desde lo jurídico y sexual, ya que *"…todo parentesco y, por lo tanto, toda sucesión se encontraban establecidos por la madre, que acogía en su casa a su marido (o varios maridos, en los primeros tiempos de esa era)…"*[1505] De este modo, la época de envilecimiento y servidumbre es la masculina, deviniendo en la decadencia del mundo moderno. Benjamin cita a Engels que basándose en Bachofen entiende la Orestíada de Esquilo como la expresión de la lucha entre el matriarcado declinante y el patriarcado ascendente, luego vencedor.[1506] Ante esta teoría el 'fascismo' recupera la fuerza irracional cívica y metafísica de Bachofen, sin embargo es el 'comunismo' quien encuentra el ejemplo de una primitiva forma de sociedad comunista y el concepto de autoridad que ella implicaba.[1507]

Por último, y siguiendo con la recuperación del pasado, aunque dándole un protagonismo específico, publica *"Alemanes"* (en 1936), un conjunto de cartas cuya

---

munista justo en los comienzos de la historia…" [W. Benjamin, 'Johann Jakob Bachofen', *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007), p. 223.]

[1501] Ibid.

[1502] "…En lo que hace al aspecto doctrinal, es sabido que Goethe se encontraba en situación difícil respecto de los físicos de su tiempo. Bachofen nos ofrece una impresionante analogía en todos estos puntos. La misma actitud altiva y soberana; el mismo desprecio de las demarcaciones convencionales entre ciencias; la misma resistencia ejercida por parte de los demás científicos…" Nota al pie [ibid., p. 228.]

[1503] Ibid., p. 230.

[1504] Ibid.

[1505] Ibid., p. 231.

[1506] Ibid., p. 232.

[1507] Ibid., p. 235.

mayor parte fueron ya publicadas en '*Frankfurter Zeitung'* entre 1931 y 1932. La importancia de esta publicación (25 cartas de escritores alemanes datada entre 1783 y 1883) es el contexto en la cual se la publica y la intención que persigue, ya que es una publicación que logra introducir en la Alemania nazi bajo seudónimo con una clara intención política, recurriendo para ello al pasado, así

> "…Contra el desfile mortal del fascismo, los testimonios de una burguesía que defendía enérgicamente los valores humanos recuerdan «la interdependencia de una existencia estrechamente limitada y de la humanidad verdadera" …"[1508]

Benjamin quiere llamar la atención de los verdaderos alemanes que defendieron la dignidad del ser humano en este momento de peligro.[1509] En un ejemplar remitido a Scholem en 1937 le expresa lo siguiente *"…«Ojalá pudieses, Gerhard, hallar una estancia para los recuerdos de tu juventud en esta arca que yo he construido cuando el diluvio fascista comenzaba a arreciar»…"*[1510] Los textos son comentados como si fueran sagrados, tal como acontece en la tradición judía.[1511] En este contexto Witte entiende que estas cartas y sus comentarios reflejan la propia existencia de Benjamin: 'miseria del intelectual alemán', 'la fuerza salvadora', 'la religión de negación absoluta del mundo'.[1512]

Posteriormente en *"Alemanes del ochenta y nueve"* (publicado en julio de 1939) reitera la comunión de la burguesía avanzada de Alemania, de las revoluciones de 1830 y de 1848, con la revolución francesa, unión e imagen de París perdida con la

[1508] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 201.
[1509] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 150.
[1510] "…Este *motto* adquiría un tono directamente judío en la dedicatoria del ejemplar para su hermana: «He aquí un arca construida a partir de un modelo judío, para Dora, de parte de Walter»… la idea de la salvación frente al diluvio fascista por medio de la Escritura. El autor habría recogido en un libro, construido como un arca, aquello que ha de ser capaz de resistir al diluvio. Del mismo modo que los judíos se salvaron de sus perseguidores mediante la Escritura, así su propio libro representaría una fuente de salvación concebida según el modelo judío…" [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), p. 305.]
[1511] "…En el comentario a la primera carta, Benjamin da el *leitmotiv* que domina semejante actualización: «Estas cartas tienen todas algo en común: hacer presente, presentificar *(vergegenwdrtigen),* actitud que podría llamarse humanista en el sentido alemán de este término y que parece tanto más indicado resucitar cuanto que esta actitud está envilecida por aquellos que hoy gobiernan en Alemania»…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 201.]
[1512] "…Al mismo tiempo, los textos y los comentarios reflejan fielmente la propia existencia de Benjamin, desde la «miseria del intelectual alemán» en el exilio que exponen las cartas de Forster y de Büchner, pasando por la tesis central de la fuerza salvadora de la esperanza y de la necesidad del renunciamiento en amor hasta llegar a la «religión de negación absoluta del mundo, escatológicamente fundada», de que habla Benjamin con motivo de una carta de Overbeck a Nietzsche; todos los temas de su propia vida están discretamente recordados. Benjamin invoca una última vez, haciendo entrar en juego su propia existencia, los valores humanistas de la edad burguesa después de haberse convertido definitivamente en valores históricos…" [ibid.]

fundación del Imperio Alemán.[1513] Sin embargo aquello que representa dicha unión está presente, pero oculto, así dice Benjamin *"…el homenaje que los alemanes de otros tiempos rindieron a la gran Revolución tiene un significado que persiste independiente de los jubileos…"*[1514] Sin duda que aquí vuelve a renovar vínculos con el gran burgués y sus valores, con lo cual el pasado puede ser un dique para contener el avance fascista y la marcha de la técnica incontrolable.

3. En busca de la génesis de la marginalidad y la conciencia marginal

Hasta aquí mostré la necesaria dialéctica entre pasado y presente y, sin descuidar al presente, he puesto el mayor acento en lo que el pasado, un pasado particular, le puede aportar al presente. Ahora es ocasión de centrar el análisis en el presente pero, desde la perspectiva benjaminiana, de un presente también particular en el que se descubren grietas marginales que hacen posible pensar en un nuevo futuro.

Como puedo advertir muchos de los trabajos realizados por Benjamin, y que han sido analizados anteriormente, tuvieron el contexto de París, su último lugar de exilio. Sin embargo no todos sus temas consistieron en críticas y resenciones de otros intelectuales, quizás los textos más importantes tienen como objeto el mismo contexto francés. Y esto no es casual ya que París, su ciudad, venía a condensar la vanguardia, junto a otras ciudades como Londres y New York del mundo moderno, mundo que hacía al hombre infeliz. En dicha ciudad se podía estudiar cómo el mundo del progreso, de la técnica, se concretizaba, ese mundo que aludía en sus críticas, recensiones y reflexiones, ese mundo que constituía lo opuesto a la Ibiza de 1932 le fascinaba, pero debo recordar un detalle, en este espacio fue verdaderamente un marginal y allí fue donde más sufrió los embates del exilio. Por ello recalco su mirada de *outsider*, de desgraciado, de marginal, claro que desde la perspectiva benjaminiana esto no es un obstáculo sino todo lo contrario, quién más que un marginal puede descubrir el verdadero rostro de la ciudad.

[1513] "…Las voces que ahora vamos a escuchar son voces de testigos que hoy están acalladas en la Alemania actual; y sin embargo, durante más de un siglo, fueron escuchadas claramente. Dos revoluciones, la de 1830 y sobre todo la de 1848, mantuvieron en la burguesía avanzada de Alemania la consciencia de una comunión con la gran Revolución Francesa…" [W. Benjamin, 'Alemanes del ochenta y nueve', *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010), p. 281.]
[1514] Ibid., p. 282.

En este extraño espacio se construyó un nuevo intelectual, solitario, y apátrida, intelectual que supo rastrear los 'orígenes' de ese espacio, del espacio moderno en su manifestación monumental de la 'ciudad'. Los orígenes de eso que precipitaba y ejercía su poder sobre su precaria situación, y sobre sus seres más queridos. Por último, como en reiteradas ocasiones ese espacio le muestra su cara más peligrosa llevándolo a la muerte. En ese espacio tuvo que convivir también con otros intelectuales, realizando sobre ellos una 'descripción' de su función para luego aportar la propia; en ese espacio se enfrenta a los nuevos medios de reproducción que redefinen la propia labor intelectual. Ahora bien 'ese espacio' a los ojos de Benjamin, del marginal, también es problematizado y redefinido. Todo esto sin dejar de lado su propia visión: mirada comprometida de un 'intelectual crítico', atravesada por la coyuntura histórica de aquéllos años violentos de guerras y pactos traicioneros.

En Ibiza, en el año 1933, Benjamin trabaja en un pedido realizado por Horkheimer sobre la "Sociología de la literatura francesa" (en las más difíciles circunstancias: precariedad económica y escasez de fuentes bibliográficas). Al ensayo lo publica en 1934, cuando está en Francia, pero modifica su título llamándolo *"Sobre el lugar social del escritor francés"*. Este ensayo, para el presente estudio, es revelador ya que expresa la mirada del '*outsider*' (del intelectual exiliado, sin espacio) sobre la 'posición' del intelectual (en general, y del intelectual francés, en particular). En esta problematización su propuesta se acercará a sus propias convicciones, dejando al descubierto la necesidad de una posición de '*outsider* comprometido', crítico con su presente, cuestionador de su actitud y de su producción, con lo cual desemboca implícitamente en la teoría de la obra de arte 'no aurática'. Esta problematización profunda de la idea de intelectual es devenida de la 'crisis de la intelectualidad'.

De este modo, Benjamin fiel a su estilo de pensamiento no se queda con las propuestas del pasado sino que reflexiona sobre el intelectual actual. En particular desde su situación de exiliado piensa en el intelectual francés, en la época de lo que llama la 'organización social del imperialismo'[1515], después de 1914, marco en el que se desarrolla la miseria de la poesía y se hace casi imposible cualquier posición intelectual, llevándolo a éste a una profunda crisis, una muestra de ello lo dan para Benjamin *"…Los intentos acometidos desde entonces para determinar la función del*

[1515] W. Benjamin, 'Sobre el lugar social del escritor francés en la actualidad', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 394.

intelectual en la sociedad…"[1516] En este sentido el intelectual ya no representa los intereses humanos ni tampoco puede asimilarse al proletariado. Evidentemente 1914 vuelve a representar para Benjamin una fecha clave en la que, por así decir, la pobreza de la experiencia afecta a la función intelectual y a su producción. Por lo tanto sería de gran utilidad recorrer con Benjamin las distintas posturas intelectuales para dejar al descubierto sus críticas y posiciones.

Primero hay que decir que en Francia, particularmente, se halla un precursor de esta época, ése es Maurice Barrès (escritor nacionalista y antisemita), él era un nihilista romántico, además es clave señalar que este escritor en el affaire Dreyfuss tiene una visión descalificadora de los intelectuales con compromiso democrático, compromiso fundado en valores iluministas. Sobre él, Benjamin señala que su influencia antes de la guerra fue decisiva y no más entrar en su pensamiento ya se pueden reconocer las afinidades con las doctrinas del presente *"…Es el mismo nihilismo de las convicciones, el mismo idealismo de los gestos y el mismo conformismo a que conducen el nihilismo y el idealismo…"*[1517], una de las causas para la aceptación de este pensamiento fue precisamente la 'desorganización de los intelectuales'. Este pensamiento es en sus raíces 'discriminador' políticamente es comparado por Benjamin con el nacionalismo italiano, cuando apela a la Roma imperial,y al nacionalismo alemán, cuando busca sus orígenes en el paganismo germánico, así en el nacionalismo de Barrès la espiritualidad de la raza se halla entrelazada al sentimiento católico y al espíritu del suelo.[1518] Si no existiera tal 'desorganización intelectual' quizá ese pensamiento no hubiera arraigado como lo hizo, por lo tanto aquí Benjamin ya reclama una 'organización de la intelectualidad'.

Ahora bien, lo que Barrès ha hecho para las ideologías de derecha, Alain (Emile Chartier) lo hizo para la ideologías de izquierda, ambos son discípulos de Lagneau (un desarraigado), aunque Alain es más afin a su maestro que Barrès, pero lo negativo de Alain es que representa los ideales del 'burgués artista', independiente.[1519] En este sentido, Alain es un 'intérprete' no un combatiente, la base social de estos intelectuales hace que su acción los impulse a lo sectario y lo romántico[1520], oscilando entre unirse a su clase o pensar románticamente, tal como acontece con

[1516] Ibid., p. 395.
[1517] Ibid.
[1518] Ibid., p. 396.
[1519] Ibid., p. 398.
[1520] Ibid., p. 399.

Benda y Péguy. Para Benda *"…desde que hay intelectuales, su tarea histórica ha consistido en enseñar y predicar los valores humanos generales y abstractos: la libertad, el derecho y el humanitarismo…"*[1521] Pero intelectuales como Barrès o Maurras traicionan este ideal por la actualidad de lo político y traicionan a la humanidad por la causa de las naciones, al derecho por los partidos, al espíritu por el poder.[1522] Pero tambien para Benjamin la actitud de Benda es claramente romántica, utópica, no tiene en cuenta que la libre inteligencia hoy se ve condicionada por la economía, ni que el acercamiento a lo político de clases o pueblos es un modo de acercarse a la realidad,[1523] sin escaparse de ella. Por todo esto además de la necesaria organización de la inteligencia es imprescindible no eludir el 'compromiso político'.

En otra posición Péguy apela a las fuerzas del suelo y a la fe para indicarle al intelectual su lugar en la nación y en la historia, pero sin renunciar a los rasgos intelectuales, propios de la revolución francesa: libertarios, anarquistas.[1524] Sin embargo, el aspecto negativo encontrado en Péguy se pone de manifiesto en su posición con respecto al caso Dreyfus, Péguy *"…nos habla de "dos asuntos Dreyfus, uno de los cuales es el bueno y el otro es el malo. Uno es el puro, y el otro el reprobable. Uno es religioso, pero el otro es político"*…."[1525] Este desprecio por la lucha política expresado en el caso Dreyfus lo separó de sus aliados de izquierda que se volvieron contra las órdenes religiosas, como fue el caso de Zola cuya obra está marcada teóricamente[1526], contrariamente dice Benjamin a lo que sucede con la 'novela social' que hoy se practica, ya que *"…no es un avance de la literatura proletaria, sino que es un repliegue de la literatura burguesa…"*[1527] Así para

[1521] Ibid.B
[1522] Ibid., p. 400.
[1523] Ibid.
[1524] Ver ibid., p. 401.
[1525] Ibid., pp. 403-404.Benjamin, la sit. 403-4
[1526] "…como se sabe, la obra de Zola no se basa en una teoría inmediatamente política, pero sí en una teoría en el sentido pleno de la palabra, porque el naturalismo determina ya no sólo la forma y el objeto de las novelas de Zola, sino algunas de sus ideas esenciales, como la que muestra al exponer juntamente la masa hereditaria y el desarrollo social de una familia. Bien por el contrario, la novela social que hoy cultivan no posocs autores de izquierda carece ya de todo fundamento teórico…" [ibid., p. 404.]
[1527] "…Así, los personajes del *roman populiste* son, como ha dicho un crítico benévolo, tan impersonales y tan simples que se parecen fielmente a los de los cuentos de hadas… Es la vieja y desastrosa confusión… de que la vida de los desheredados y los esclavizados se distingue por una especial simplicidad… El fruto de estos libros es, por cierto, muy pobre…" [ibid.]

Benjamin esta corriente es una nueva forma de viejos impulsos filantrópicos. [1528] Desde esta perspectiva está despotenciada la posibilidad de cambiar la situación de los personajes desheredados, desde la misma literatura, y así entiendo por qué Benjamin juzga a esta literatura como retroceso de la burguesía y ejecución de un viejo impulso filantrópico. Con Zola supo comprender que el intelectual organizado políticamente no debe abandonar el sustento teórico y contra Céline, y el roman populiste, comprende que el intelectual debe apoyar la reacción del más débil.

Benjamin rescata de Zola que sólo supo exponer a Francia porque la rechazaba[1529], distanciándose de los novelistas actuales que aceptan todo de ella, con lo cual caen en el 'conformismo' que oculta el mundo en el que viven, esto es producto del miedo, así en vez de rechazar, aceptan ofreciendo sus servicios, de este modo

> "…Los literatos saben que la función de la inteligencia para la burguesía ya no es defender sus intereses más humanos a largo plazo. Por segunda vez en la era de la burguesía. La función de su inteligencia es militante. Pero mientras entre 1789 y 1848 la inteligencia ocupaba un lugar dirigente en la ofensiva burguesa, el rasgo característico de su situación actual es la actitud claramente defensiva. Y, cuanto más ingrata es dicha actitud en muchos casos, tanto más decididamente se les exige a los intelectuales el que sean fiables a su clase…"[1530]

Ser inquieto, inconformista y cuestionar del presente es otra característica que debe tomar el intelectual. Por el contrario, en cuanto a la relación del intelectual con el proletariado, posición del 'anarquismo humanista', ahora se ha perdido, para Benjamin el intelectual adopta un mimetismo respecto de la existencia proletaria, pero esto no significa vincularse con la clase trabajadora, por el contrario este intelectual cree ilusoriamente encontrarse por encima de cualquier clase. [1531] Inclusive hay escondrijos de ese actual conformismo, en autores reconocidos por Benjamin, como le sucede a Green que elude la función que su obra desempeña en la sociedad.

Ahora bien la solución de la situación intelectual (principalmente moral, luego económica) está para Benjamin en 'la transformación de la sociedad', exigiendo con

[1528] Ibid., p. 405.
[1529] "…Los que mejor han sabido pintar la imagen de su tiempo, quienes realmente han conseguido representar a Francia, son aquellos que con mayor fuerza rechazan las condiciones históricas y sociales que la configuran. Esta es la prueba del acto creador…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 151.]
[1530] W. Benjamin, 'Sobre el lugar social del escritor francés en la actualidad', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 406.
[1531] Ibid., pp. 406-407.

ello un intelectual activo, tal como lo es André Gide y algunos escritores jóvenes.[1532] Otra exepción es Proust ya que en su obra

> "…se esconde una crítica implacable a la sociedad actual… está claro que, empezando por su estructura, que reúne poesía, memoria y comentario, hasta la sintaxis de esas frases que son un amplio río sin orillas… el autor está presente por doquier, y, al tomar postura y dar sus abundantes explicaciones, se mantiene permanentemente a disposición del lector…"[1533]

Y esto es lo importante, reconocerse como escritor para que pueda influir en su público, así es decisiva la idea que el escritor se forma de su trabajo como tal. Esto es lo que sucede con Valéry, escritor que de la Francia actual, para Benjamin, es el mayor técnico[1534], Valéry ha estudiado la 'inteligencia del escritor'. En este escritor se ve la 'auténtica idea de progreso', la transferible a los métodos que corresponde a su concepto de construcción, oponiéndose al concepto de inspiración. Así *"… "La obra de arte", ha dicho uno de los intérpretes de Valéry, "no es una creación: es una construcción cuyos protagonistas son el análisis, la planificación y el cálculo"…"*[1535]
De este modo, Valéry y Proust también enseñan que el intelectual debe cambiar la sociedad y para que esto suceda tiene que trabajar sobre su técnica, considerarse un constructor, sólo así podrá influir en su público. Sin embargo, para Benjamin, Valéry no traspasa el umbral de la planificación desde el ámbito propio de la obra de arte al ámbito propio de la comunidad humana. Esto sí lo hace Gide, así dice Benjamin

> "…Mientras que Valéry integra toda su producción en su vida intelectual, Gide la integra toda en su vida moral. A esto debe Gide su significado pedagógico, siendo, desde Barrès, el mayor dirigente que la inteligencia ha encontrado en Francia…"[1536]

En definitiva, reflexiona Benjamin, es clara la influencia sobre el público de los intelectuales de izquierda y de los artistas revolucionarios, pero a estas influencias no les siguió la influencia social y esto sucede porque su 'publico' es la gran burguesía, esto en Francia y en Alemania. La obra de Malraux expresa esa relación con la clase dominante

[1532] Ibid., p. 395.
[1533] Ibid., p. 409.
[1534] "…Él ha reflexionado más que nadie sobre la técnica correspondiente a la escritura. Y tal vez se describa lo bastante la especial posición de Valéry diciendo que para él escribir es en primera línea dicha técnica…" [ibid., p. 410.]
[1535] Ibid., p. 412.
[1536] Ibid., p. 414.

> "…Así, por diferente que sea dicha participación, por diferente que sean aquellas personas en su naturaleza y en su origen, por contrapuesta que sea su relación respecto de la clase dominante, tienen siempre en común el que proceden de ella. Trabajan para esta clase o contra ella; han abandonado a dicha clase o han sido de ella expulsados; o la representan o la estudian, pero todos, aún, la llevan dentro…"[1537]

Los personajes de Malraux, en particular la inteligencia revolucionaria, quieren abandonar su clase y adoptar la causa proletaria, pero ello no significa que la clase proletaria los acoja. Aquéllos viven para el proletariado pero no actúan como tales, agrega Benjamin que *"…En todo caso, actúan mucho menos desde la conciencia de una clase que desde la de su propia soledad…"*[1538] Pero cuestiona Benjamin que si el intelectual convierte su soledad en esencia de la condición humana, entonces no podrá ver otras condiciones desde las cuales surja la acción revolucionaria de las masas.[1539]

Para concluir Benjamin señala que los surrealistas alcanzaron lo que alcanzaron libres de compromisos, sobre la base del 'control de su propio espacio'. Y lo alcanzaron en tanto que intelectuales, por el camino largo.[1540] En la medida que el intelectual pequeñoburgués afirme sus pretensiones eróticas y libertarias más ha de dar con la política, en ese instante ya no son más los pequeños burgueses que eran, serán traidores a su clase de origen.[1541]

A estos 'nuevos intelectuales' conscientes de su soledad (es el mismo sentimiento que le estaba ocurriendo a Benjamin[1542]) que saben organizarse políticamente, insatisfechos y despreciadores del presente, hacen del arte de la poesía algo peligroso políticamente, con lo cual como afirmé sustentan la 'teoría no aurática del arte'. En definitiva frente a esta crisis una de las propuestas benjaminianas es que el escritor debe tener una idea de su trabajo, debe considerarse un productor, en este sentido será decisivo su acercamiento político.

Esta propuesta la profundiza en 1934 en una conferencia llamada *"El autor como productor"*, que al parecer nunca llegó a dictar ni tampoco a publicar, dicha conferencia fue elaborada para el Instituto para el Estudio del Fascismo en París.

[1537] Ibid., p. 418.
[1538] Ibid., pp. 418-419.
[1539] Ibid., p. 419.
[1540] "…Así, pusieron en su lugar al intelectual en tanto que técnico cuando concedieron poder al proletariado sobre dicha técnica, porque sólo al proletariado corresponde el más avanzado estado de la técnica del intelectual…" [ibid., p. 420]
[1541] Ibid., p. 421.
[1542] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 151.

Esta conferencia puede ser entendida como una continuación de sus reflexiones en torno a *"El lugar social del escritor francés"*, ya que si se tiene en cuenta el comienzo de *"El autor como productor"* que reconoce la presencia del 'valor político de la poesía' desde épocas antiguas, representado por la autoridad de Platón que excluye por esta circunstancia a los poetas[1543], y si se compara esto con el final de *"El lugar social del escritor francés"* donde reconoce la poesía como peligrosa para el orden burgués, entonces la conexión y continuidad entre ambas obras resulta evidente, con lo cual en el nuevo escrito reafirma algunas consideraciones ya esbozadas con anterioridad. Por otro lado, también puedo relacionar a *"El autor como productor"* con la obra sobre Kafka, escrita ese mismo año, ya que si se considera que la validez estética es en sí el criterio de validez política, esta formulación es coherente con su evaluación de la obra de Kafka.[1544]

Cuando realizo esta comprensión, en palabras del berlinés, estoy en presencia de un 'autor avanzado' que no entiende la 'autonomía del escritor' y, más aún, no la considera posible. Por el contrario, dice Benjamin, los autores avanzados (que pragmáticamente es su público) entienden la poesía y la obra de arte no aurática *"…creen que la actual situación le obliga a decidir al servicio de qué va a situar su actividad…"*[1545] Esta comprensión, esta consciencia, no la tiene el autor burgués de entretenimiento. De esta manera dice Benjamin

> "…Un tipo más avanzado de escritor reconoce ya dicha alternativa, y su decisión tiene lugar sobre la base misma de la lucha de clases al ponerse del lado del proletariado. Y, entonces, se acaba con la autonomía del escritor. El escritor lleva a cabo su actividad según lo que es útil al proletariado en la lucha de clases. Y se suele decir que este escritor sigue una *tendencia*…"[1546]

De este modo, Benjamin parte del supuesto de que una tendencia correcta sólo lo es en lo político si también lo es en lo literario *"…O, lo que es decir: la tendencia correcta desde el correspondiente punto de vista político incluye una tendencia literaria.."*[1547] Concluyendo que esta tendencia literaria, contenida en la tendencia

[1543] "…Recordarán sin duda cómo trata Platón a los poetas al diseñar su Estado. Por el bien de la comunidad, les prohíbe que residan en ella. Platón abrigaba un alto concepto de la fuerza de la poesía, pero la consideraba sin embargo dañina y superflua, bien entendido aquí, en todo caso, que en el seno de una comunidad perfecta…" [W. Benjamin, 'El autor como productor', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 297.]
[1544] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 342.
[1545] W. Benjamin, 'El autor como productor', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 298.
[1546] Ibid.
[1547] Ibid., pp. 298-299.

política correcta, constituye la 'calidad de la obra'. Así *"…La tendencia política correcta de una obra incluye, como digo, su calidad literaria* por *incluir su* tendencia *literaria…"*[1548]

En cuanto a los 'problemas literarios' es necesario abordarlos con un 'tratamiento dialéctico', esto es no tomar las cosas aisladas (obra, novela, libro) sino integrarlas en 'conexiones sociales vivas'[1549], todo esto podría considerarse un tratamiento marxista de la obra, esto es ni más ni menos que establecer la obra no-aurática.[1550] Cabe confesar que el pensamiento benjaminiano está tironeado por dos fuerzas, la de Brecht y la de Adorno que aunque coincidían en el objetivo del trabajo intelectual: iluminación crítica que libere la conciencia de la ideología burguesa, la diferencia entre ellos estaba en el referente de 'conciencia' que tenían cada uno ¿la de los teóricos y artistas o la del proletariado?[1551] Así

> "…Por un lado, entonces, apoyaba la posición de Adorno de que la solidaridad del escritor con el proletariado "no puede ser sino mediada": su lugar en la lucha de clases estaba determinado, no por su actitud hacia el proletariado, sino por "su posición en el proceso de producción". Por otro lado, argumentaba, como Brecht, que el compromiso político era una condición necesaria, si no suficiente, para el trabajo intelectual válido…"[1552]

Ahora bien las relaciones sociales están condicionadas por 'relaciones de producción', así una obra puede estar de acuerdo con estas relaciones (retrógrada) o puede aspirar a cambiarlas (revolucionarias), por ello Benjamin propone que

> "…Antes de preguntar qué relación guarda cierta obra *con* las relaciones de producción propias de su época, quiero preguntar cómo está *en* ellas. Esta

[1548] Ibid., p. 299.
[1549] "…Y cuando la crítica materialista estudia una obra, suele preguntar qué relación guarda dicha obra con las relaciones sociales de producción propias de una época…" [ibid.]
[1550] "…la noción de que los escritores y artistas eran trabajadores productivos, más cercanos al proletariado que a sus explotadores capitalistas, estaba ampliamente difundida entre los miembros del círculo de Berlín. Brecht se refería a los intelectuales llamándolos "trabajadores cerebrales" (Kopfarbeiter) y Benjamín escribió un artículo teórico acerca de "El autor como productor". Si bien esta actitud apuntaba a desmitificar el culto burgués al artista, quien ya no era un creador sino un productor para el mercado, era también una protesta implícita contra la concepción de los intelectuales como meros voceros del partido y de ahí contra la creciente represión intelectual representada en las purgas de Rusia durante los años treinta. El comunismo de Stalin y el fascismo hitleriano convergían en su condena a la degeneración del arte moderno…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), pp. 95-96.]
[1551] "…Brecht optó por el proletariado, afirmando que el artista debía aliarse a la causa de los obreros y apelar a la conciencia del proletariado empíricamente existente con miras a la educación política. Pero Adorno insistía en que el criterio para el arte no podía ser su efecto político sobre la audiencia. Benjamin quedó tironeado entre ambos. Como Adorno, se sintió inicialmente atraído hacia el materialismo dialéctico por su valor de verdad más que por sus efectos políticos, pero la influencia de Brecht comenzó a hacerse notar. En 1934, Benjamin escribió que la validez política implicaba necesariamente validez estética…" [ibid., p. 98.]
[1552] Ibid., p. 99.

> pregunta se refiere de inmediato a la función de esa obra dentro de las relaciones de producción literaria de una época. O, en otras palabras: se refiere inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras…"[1553]

En este reflexionar sobre la posición que ocupan los integrantes de la creación artística se hace patente para Scholem el materialismo, adoptando Benjamin con ello una actitud radical.[1554] Ahora bien, dice Benjamin, si la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria por incluir su tendencia literaria, esa tendencia litararia puede consistir en un progreso o en un retroceso de lo que es la técnica literaria.[1555] Esto es importante si, como Benjamin opina, el escritor actual está en una época de 'refundiciones' de las actuales formas literarias y muchas de las contraposiciones actuales perderán su fuerza. Esta idea de 'refundar' está presente en Brecht con un sentido similar en el concepto de 'refuncionalizar'.[1556] En la 'prensa', en particular en la soviética, Benjamin destaca ese proceso de 'reformulación' de las distinciones convencionales entre géneros, entre escritor y creador, o entre investigador y populizador, pero en particular acentúa la revisión de la distinción entre autor y lector. Así *"…La prensa es hoy, sin duda, la instancia determinante del proceso, por lo cual todo estudio del autor como productor tiene en todo caso que avanzar hasta ella…"*[1557]

Pero si el periódico es desde el punto de vista técnico la posición literaria más relevante, en Europa Occidental está en manos del rival, es decir del capital, *"…por lo que no es sorprendente que el escritor tenga que luchar con las mayores dificultades para poder conocer su condicionamiento social, junto a sus medios técnicos y su tarea política…"*[1558] Por esto muchas veces como sucede en Alemania las cabezas productivas, presionadas por las producciones económicas, desarrollan

[1553] W. Benjamin, 'El autor como productor', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), pp. 299-300.
[1554] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 156.
[1555] W. Benjamin, 'El autor como productor', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 300.
[1556] "…En este sentido, el programa de Brecht de "refuncionalizar" (umfunktionieren) las técnicas estéticas modernas era importante: la creación estética era un sector de la producción, y el papel revolucionario del artista era el de transformar dialécticamente los avances técnicos dentro de su profesión, invirtiendo su función, transformándolos de herramientas ideológicas en herramientas para la liberación humana. De allí se seguía, como Bloch escribió, que "no existe nada en la realidad creativa que no pertenezca al marxismo y a sus objetivos". Lo que contaba no era el origen burgués de las técnicas, sino la actitud crítica que el intelectual les aportaba. Esto era lo que Adorno tenía en mente cuando denominaba práctica dialéctica al trabajo del artista o del teórico…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), pp. 96-97.]
[1557] W. Benjamin, 'El autor como productor', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 303.
[1558] Ibid.

una mentalidad revolucionaria sin 'repensar' revolucionariamente su trabajo, su relación con los medios de producción y su técnica.[1559] Esto sucede con los intelectuales de izquierda burguesa, de los cuales en Alemania surgieron los movimientos político-literarios más importantes, de ellos Benjamin trata el 'activismo'[1560] y la 'Nueva Objetividad'[1561], pero

> "…para mostrar que la tendencia política, aunque parezca revolucionaria, actúa de manera contrarrevolucionaria si el escritor experimenta su solidaridad con el proletariado solamente en su mentalidad, y no en tanto que productor…"[1562]

Así el aparato burgués de producción y publicidad puede asimilar y propagar enormes cantidades de temas revolucionarios, sin que ellos mismos sean puestos en cuestión.[1563] Esto sucede con la fotografía de la Nueva Objetividad que ha convertido la miseria en objeto de disfrute, al captarla en la forma de la moda[1564], esto mismo lo realiza con la literatura[1565]. Para Benjamin

> "…Lo que tenemos que reclamar de los fotógrafos es la capacidad para dar a su imagen un título concreto que la saque de las tiendas de moda y le confiera el valor de uso revolucionario. Y esta exigencia la plantearemos con el mayor énfasis cuando los escritores hagamos fotografías. También aquí, por tanto, el progreso técnico es para el autor (en tanto que productor) la base que precisa su progreso político…"[1566]

Si esto sucede se romperán las competencias y cuando esto se haga el autor se convertirá en producto,r y así experimentará su solidaridad con el proletariado, con otros productores. Brecht es el primero en plantear a los intelectuales no abastecer

---

[1559] Ibid.
[1560] "…Aquí queda bien claro hacia dónde conduce la concepción del «espiritual» como un tipo definido por sus opiniones, predisposiciones o ideas, pero no por su posición dentro del proceso de producción. Tal como dice Döblin, ese «espiritual» ha de encontrar su lugar junto al proletariado'. ¿De qué lugar se trata? El de un mecenas en lo ideológico; un lugar imposible. Y así volvemos a la tesis establecida al principio: el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo se puede determinar (o, mejor, elegir) sobre la base de su posición en el seno del proceso de producción…" [ibid., p. 305.]
[1561] "…afirmo que una parte considerable de la "literatura de izquierda" no poseía otra función social que ir extrayendo de la situación política nuevos efectos para entretener al público. Así he llegado a la Nueva Objetividad, que popularizó los "reportajes". Preguntémonos a quién benefició esa técnica…" [ibid., p. 306.]
[1562] Ibid., p. 303.
[1563] Ibid., p. 306.
[1564] "…Pues, si función económica de la fotografía es el ir aportando al consumo masivo, con su elaboración a la moda, unos contenidos que antes se le escapaban (la primavera, las celebridades, como otros países), una de sus funciones políticas es renovar al mundo desde dentro o, en otras palabras, renovarlo a la moda…" [ibid., p. 307.]
[1565] "…Su función política no es producir partidos, sino camarillas; su función literaria no es producir escuelas, sino modas; su función económica no es producir productores, sino agentes. Agentes o rutinarios que nos hablen mucho de su pobreza y conviertan el vacío en una fiesta. No es posible vivir con más comodidad en una situación así de incómoda»…" [ibid., p. 309.]
[1566] Ibid., p. 307.

al aparato de producción, como lo hace el 'activismo', sino transformarlo al mismo tiempo en un sentido socialista, útil para la lucha de clases.[1567]

La tarea del escritor hoy es conocer cúan pobre es y cuánto lo ha de ser para empezar de cero. Su trabajo será sobre el producto pero también sobre los medios de producción. No basta con las tendencias, así dice Benjamin *"…El gran Lichtenberg dijo: lo importante no es qué opiniones se tengan, sino en qué tipo de hombre te convierten esas opiniones…"*[1568] Por ello la tendencia es condición necesaria pero no suficiente de la función organizadora de las obras, hace falta del escritor un comportamiento modélico, instructivo, para iniciar a otros productores en esta producción. Esto será mejor si más consumidores son conducidos a la producción *"…o, en pocas palabras: si es capaz de convertir a los lectores o a los espectadores en colaboradores…"*[1569] Esto es lo que realiza el teatro épico de Brecht, además este teatro intenta aplicar y aprender de los nuevos instrumentos de publicación, no intenta confrontarlos, por ello afirma Benjamin que el teatro épico es el adecuado al estado del actual desarrollo del cine y de la radio[1570], esto lo hace gracias a la interrupción que es montaje que descubre situaciones y expone lo presente.[1571] Sobre aquella 'refundición' este teatro es un ejemplo, logró cambiar el nexo entre escenario y público, entre texto y representación, entre director y actor. Brecht busca inculcar la reflexión y qué otra cosa más que esto intenta Benjamin con la posición del escritor, reflexionar sobre su posición dentro del proceso de producción. Así *"…podemos confiar en que esta reflexión conducirá más tarde o más temprano a los escritores de que se trata (a los mejores técnicos de su campo) a conclusiones que fundamenten de la forma más sobria su solidaridad con el proletariado…"*[1572]

Pero no debo olvidar que el intelectual es producto de la cultura burguesa, por tanto es solidario con ella, por ello Benjamin afirma junto a Aragón que el intelectual revolucionario debe ser traidor de su clase. De esta manera

[1567] "…«La publicación de Tentativas», así presenta el autor esa serie homónima de libros, «tiene su lugar en un momento en el que ciertos trabajos ya no deben ser vivencias individuales (ya no deben tener un carácter de obra), sino estar dirigidos al uso (transformación) de determinadas instituciones e institutos». Aquí no se desea la renovación espiritual, como la que proclaman los fascistas, sino que se proponen, claramente, innovaciones técnicas…" [ibid., pp. 305-306.]
[1568] Ibid., p. 310.
[1569] Ibid.
[1570] Ibid., p. 311.
[1571] "…lo montado interrumpe ese contexto en el que está montado…" [ibid.]
[1572] Ibid., p. 313.

> "…En el caso del escritor, esta traición consiste en un comportamiento que convierte al abastecedor del aparato de producción en un nuevo ingeniero cuya tarea consiste en adaptar el aparato de producción a los fines concretos de la revolución proletaria…"[1573]

Por ello el intelectual tiene que dirigir su actividad a fomentar la socialización de los medios espirituales de producción, organizar a los trabajadores espirituales en el proceso productivo, transformar funcionalmente la novela, el drama y el poema. Cuando realice esto será más correcta su tendencia y su calidad técnica. Además *"…cuanto más exactamente conozca su puesto en el proceso de producción, tanto menos se le ocurrirá entenderse en calidad de «espiritual»…"*[1574] y en consecuencia se entenderá más como productor.

Así, dice Buck-Morss, la tarea del hombre de letras es entender claramente su posición objetiva en el proceso productivo, para ello la figura del flâneur es invalorable, es decir que esta comprensión es también el sentido del montaje histórico del flâneur y el hombre-sandwich.[1575] De este modo, prosigue la intérprete

> "…El flâneur no es el aristócrata: su oficio no es el ocio (Musse) sino la ociosidad (Müssigang). Para sobrevivir bajo el capitalismo escribe sobre lo que ve y vende el producto. Para decirlo simplemente: el flâneur es en la sociedad capitalista un tipo social ficcional; de hecho, es un tipo social que escribe ficción. La flâneurie difundió un estilo de observación social que permeó la escritura del siglo XIX, mucha de la cual era producida para la sección de folletín de los nuevos periódicos masivos. El flâneur-como-escritor era así el prototipo del autor-como-productor de cultura de masas. En vez de reflejar la verdadera condición de la vida urbana, distraía a los lectores de su aburrimiento (G. S., I, p. 1193)…"[1576]

Por último, al estado utópico de una producción colectiva, controlada racionalmente, y de la recepción organizadora y terapéutica de las obras de arte técnicamente reproducibles, Benjamin lo define como "literaturización" de las condiciones de la existencia.[1577] Sobre ella dirá

> "…Así se confirma que la eficaz literarización de todos los aspectos de la vida es lo único que aporta el concepto adecuado del alcance de ese proceso de fundición, al igual que el estado de la lucha de clases determina la temperatura bajo la cual ella tiene lugar (de forma más o menos consumada).[1578]

[1573] Ibid., p. 314.
[1574] Ibid.
[1575] S. Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Bs. As.: Interzona, 2005), p. 132.
[1576] Ibid., p. 133.
[1577] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 186.
[1578] W. Benjamin, 'El autor como productor', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 308.

En definitiva cuando el autor se vuelva productor se ha de llegar a ese estado utópico, por ahora la lucha está entablada, lo mismo que su propuesta, en explotar el potencial político de la obra de arte en función de los más desprotegidos.

Así Benjamin, en *"El autor como productor"*, ubica al artista en el ámbito del espacio externo, insertado en la sociedad y teniéndoselas que ver con los medios de producción, por ello toma una postura distante a las discusiones que intentan circunscribirlo al ámbito exclusivamente artístico, esto hace que el artista se encuentre más cerca del obrero, porque él mismo es un obrero, pero un obrero consciente de su situación y con intenciones de cambiarla. El plan futuro de este texto era poner en práctica el programa brechtiano, sin embargo, según manifiesta Buck-Morss, esto no lo llega a realizar en la nueva Exposé *"París, capital del siglo XIX"*.[1579] Aunque entre estos dos textos se establece una continuidad en un punto clave *"…su solidaridad con la clase obrera (y con el Partido Comunista) afirmando el concepto de un sujeto revolucionario colectivo…"*[1580] Sin embargo, tal y como lo había afirmado anteriormente, el 'arte' en occidente está integrado y es subsidiario de las 'relaciones de producción' en las cuales está inserto, incluso el arte que intenta ser revolucionario; aunque, en el mundo moderno esa lucha planteada desde una renovada perspectiva del arte se vuelve cada vez más difícil, en especial en la gran ciudad, en ese ámbito público, ya que allí el arte va cediendo terreno a la mercancía, a la técnica, a la moda, que empiezan a medir todo según sus parámetros.

Ahora bien en esta emergencia necesariamente el relato crucial a investigar es el de la Modernidad, relato fatalmente edificado junto al desarrollo de los medios de producción, relato construible a partir de la ciudad de París, en cuanto capital del siglo XIX, relato en el cual el arte toma una nueva posición. Es decir que el arte que en otrora formaba parte de la totalidad de la existencia, de una existencia armónica, ahora comienza a ser aislado, con lo cual la noción de 'el arte por el arte' viene a ser no sólo una consecuencia de este aislamiento, sino también una reacción a su posible desaparición. Sin embargo a pesar de que el arte, entendido como 'arte por

[1579] "…Implícitamente arrojaba ciertas dudas acerca de la corrección de subsumir totalmente al arte bajo la noción de valor de uso, revolucionario o de otro tipo, aspecto del borrador que Adorno se apresuró a elogiar…"[S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 344.]
[1580] Ibid., pp. 344-345.

el arte', se vuelve marginal a la medida capitalista, Benjamin se dirige al rescate de lo marginal de esa misma medida.

En efecto, el memorandum *"Paris, capital del siglo XIX"* (escrito en 1935) consituye la segunda fase del plan sobre los Passages, este memorandum relaciona figuras claves de la época con categorías del mundo gráfico-plástico. Así *"…Estos fueron los títulos: «Fourier o los pasajes», «Daguerre o los panoramas», «Grandville o las Exposiciones Universales», «Luis Felipe o el interior», «Baudelaire o las calles de París», «Haussmann o las barricadas»…"*[1581], con ellos Benjamin visualiza la historia a través de sus desperdicios[1582], combinando el 'materialismo dialéctico' con el 'análisis filológico'. El resultado es un nuevo tipo de historia social, capaz de abarcar arquitectura, costumbres, vestimenta, diseño interior, literatura, fotografía, urbanismo y mucho más. Así *"…Inspirado por una cita de Michelet, «Cada época sueña la siguiente», Benjamin proponía que mediante esta nueva historia aprendiésemos a «reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes de que se hubieran derrumbado»…"*[1583] Con ello Benjamin intenta pensar el presente, pero un presente deformado por el capitalismo en todas las figuras de expresión social y cultural[1584], para descubrirlo en esa 'deformación' y encontrar 'grietas' que permitan proyectar un futuro mejor, entiendo que esas grietas también serán marginales a ese presente.

Así las figuras que emplea para pensar ese presente están expresadss en los mismos subtítulos 'Pasajes', 'Panoramas', 'Fotografías', 'Interior', 'Calles', dichas figuras serán tratadas por Benjamin en el marco de un nuevo 'modo de producción', el capitalista, el cuál le dará su impronta, no sólo para independizarlas del arte, sino también para despotenciarlas reduciéndolas a 'mercancía útil'. A pesar de ello Benjamin encuentra en la misma mercancía, como también en aquellas figuras, un

[1581] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 179.

[1582] "…Adorno lo define así: «Política y metafísica, teología y materialismo, mito y modernidad, materia sin intención y especulación extravagante: todas las avenidas de la ciudadanía de Benjamin convergen en el plan del libro sobre París como en su Etoile»…" [ibid., p. 180.]

[1583] "…Este ensayo ha tenido entre los historiadores contemporáneos una gran influencia, que en la actualidad se expresa, según las líneas abiertas por Benjamin, en una producción abrumadora, aunque en ocasiones de dudosa entidad, acerca del inconsciente colectivo decimonónico…" [M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), p. 102.]

[1584] "…En ese estadio del trabajo se trataba pues de mostrar cómo las formas de organización y de expresión (sociales y culturales) del siglo XIX están deformadas en todas sus manifestaciones por la constitución fundamental de la sociedad capitalista, tal como la había interpretado Marx en sus escritos de juventud y Lukács en *Historia y conciencia de clase.* Benjamin cumple esta tarea como crítico dialéctico con el fin de superar, en su construcción histórica, esas deformaciones y de volver el pasado así purificado contra las falsas tendencias del presente…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 205.]

potencial de 'imágenes oníricas' necesarias de reconocer para el futuro de la revolución, imágenes vigentes en el mismo modo de producción.

Entiendo que resaltar esas 'imágenes' es conducir la reflexión filosófica hacia aquello que el capitalismo no sólo pretende esconder sino también explotar a su favor. Por ello es interesante destacar cómo Benjamin le disputa la interpretación unívoca que el capitalismo intenta presentar de la modernidad, en su mismo terreno el berlinés lucha por los mismos objetos sobre los que se construye este nuevo modo de producción, en este sentido no es casual que Benjamin ponga el acento en la independencia que tienen estas nuevas figuras con respecto al arte, pero no lo hace para enclaustrarse en el arte entregando aquello que no lo sea al vencedor, para que pueda esgrimirlo como trofeo propio del nuevo modo de producción. Al contrario Benjamin le disputa ese trofeo tratando de encontrar en ese trofeo 'imágenes' que han quedado marginadas por el avance avasallador del capitalismo, entendido como un nuevo modo de producción.

De este modo el 'desarrollo de las fuerzas productivas' trajo como consecuencia la ruina de los 'símbolos desiderativos del pasado siglo', incluso antes de que sean derrumbados. Este desarrollo emancipa en el siglo XIX la creación formal de la tutela del arte, al igual que en el siglo XVI las ciencias se liberaron de la filosofía. Así como conclusión de *"París, capital del siglo XIX"* dice Benjamin

> "…El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La imaginación creativa se prepara a ser práctica como dibujo publicitario. La creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. Todos estos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancías. Pero vacilan aún en el umbral…"[1585]

Umbral en el que también está el flâneur, en todas estas transformaciones el hombre es un extranjero. Pero este vacilar puede ser positivo para la revolución, en tanto el hombre se de cuenta de que aquéllos símbolos desiderativos perviven en el presente a la espera de ser actualizados por la propia voluntad del hombre, en este sentido dejará de ser extranjero. Benjamin ejemplifica ese mundo onírico, en los mismos monumentos del siglo XIX: Pasajes, Interiores, Exposiciones, Panoramas, así *"…Con la conmoción de la economía de mercado empezamos a reconocer los*

[1585] W. Benjamin, 'París, capital del siglo XIX. En Resúmenes', *Libro de los pasajes*, (Madrid: Akal, 2005), p. 49.

monumentos de la burguesía como ruinas…"[1586], pero al reconocimiento de los elementos oníricos le sigue el despertar, entendido como ejemplo clásico de pensamiento dialéctico

> "…De ahí que el pensamiento dialéctico sea el órgano del despertar histórico. Cada época no sólo 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.

Entre los que entendieron esto Benjamin rescata a Balzac que fue el primero en hablar de ruinas de la burguesía, pero también al surrealismo que las hizo visibles. En otras palabras en las ruinas de los pasajes, interiores, exposiciones y panoramas (esos deshechos que deja la gran ciudad), también hay elementos oníricos que se pueden aprovechar para un despertar.

Para ello es importante redefinir la noción de 'modo de producción. Para Benjamin a la 'forma' del nuevo modo de producción (que al principio está dominada por la del antiguo) le corresponde 'imágenes' en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo.[1587] En este sentido Benjamin rescata a la Modernidad que cita siempre la prehistoria,

> "…Aquí ocurre esto mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época. La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche. Semejante imagen presentan los pasajes, que son tanto casa como calle. Semejante imagen presenta la prostituta, vendedora y mercancía en uno…"[1588]

Estas imágenes son 'imágenes desiderativas', sobre ellas dice

> "…el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado -lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente-. Estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz…"[1589]

[1586] Ibid.
[1587] Ibid., p. 38.
[1588] Ibid., pp. 45-46.
[1589] Ibid., pp. 38-39.

Aquí se menciona al 'sujeto colectivo del siglo XIX con su sueño de futuro utópico', noción atacada fuertemente por Adorno[1590], según Buck-Morss la afirmación de este 'inconsciente colectivo' es un gesto de solidaridad con el proletariado y no una regresión a Jung.[1591] Con ello entiendo que en el fondo la diferencia entre Adorno y Benjamin era de carácter político, en este último se produjo un cambio, bajo la influencia de Brecht, desde la negación crítica a la afirmación revolucionaria.[1592]

Para Adorno cuando Benjamin interpenetra lo antiguo y lo moderno, a través de la noción de mercancía como algo en sí en tanto 'valor de uso', utiliza una concepción desdialectizada o en todo caso una dialéctica en regresión. Por ello *"…el coleccionista libra al objeto de uso de su servidumbre a la utilidad y lo convierte en antigüedad, objeto pleno de reminiscencias y pasado…"* [1593] De este modo, considera Adorno que el análisis de la mercancía, como imágenes dialéctica, utilizada por Benjamin, no sirve para explicar la realidad, debería ser mucho más puntual e histórico.[1594]

Por el contrario para Fernández Martorell, cuando Benjamin observa la mercancía como imagen dialéctica e interpenetra lo nuevo y lo antiguo, entonces comprende a aquella como el lugar donde se hace visible el nacimiento de lo moderno. Pero este análisis

> "…únicamente tiene en cuenta la superestructura, sin mediar lo económico. Esto le permite establecer una crítica a la nueva «visión del mundo», cuya base son las técnicas de reproducción y el «shock» que lleva consigo la máquina productora de mercancías, en la medida en que afecta al ser humano, a su sensibilidad y experiencia…"[1595]

Esto, entiende Adorno, es una subestimación de la técnica mecánica y de la máquina, propia de las teorías burguesas que miran al pasado, así *"…las relaciones*

[1590] "…"Debería ser un signo claro y suficientemente alertador decir que en un sueño colectivo no existen diferencias entre las clases"…" (Carta de Adorno a Benjamin el 2 de agosto de 1935) Citado por [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 346.]
[1591] Ibid.
[1592] Para Adorno "…Toda la concepción acerca del materialismo dialéctico de este último (precisamente el punto alrededor del cual cortó con Brecht en 1932) era que el método dialéctico, materialista, podía y en realidad debía ser validado inmanentemente, sin ser dependiente ni de la teoría ni de la realidad de un sujeto colectivo revolucionario…" [ibid., p. 345.]
[1593] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 187.
[1594] "…«será necesario mostrar cómo "la unidad" de la época moderna reside precisamente en el carácter de la mercancía. Sólo una determinación exacta de la forma industrial de la mercancía, rigurosamente diferenciado del antiguo punto de vista de la historia, puede proveer perfectamente la "prehistoria" y la ontología del siglo XIX; todas las referencias a la forma mercancía "como tal" confieren a esta "prehistoria" cierto carácter metafórico que no puede ser tolerado en este problema eminentemente crítico» (B, 676)…" [ibid.]
[1595] Ibid.

de producción son disimuladas por la referencia arbitraria a los medios de producción…"[1596]

En cuanto a la importancia de la Exposé, para Buck-Morss, el *"Passagenarbeit"* proporcionaría una reconstrucción visual de la historia pasada en sus detalles fragmentarios. Estos funcionarían para el lector como relámpagos del recuerdo *"…y el fantasma que erraba por sus ruinas en el presente era el fantasma de una revolución fracasada, el sueño no realizado de una sociedad sin clases…"*[1597] De este modo, afirma Witte, el trabajo sobre los Pasajes presenta el 'despertar'[1598] del proletariado en la construcción dialéctica del historiador que considera el peligro histórico en el que se encuentra el hombre en el presente, despertar sólo posible desde estas imágenes marginadas. El instrumento metódico del despectar está en la "doctrina de los sueños histórico de lo colectivo"[1599], así

> "…Para él, todas las manifestaciones culturales, todas las formas de organización sociales y económicas no son más que imágenes oníricas, fantasmagóricas porque en ellas lo antiguo y lo nuevo aparecen indistintamente mezclados. «El siglo no supo responder a las nuevas posibilidades técnicas con un nuevo orden social.» Esta contradicción fundamental, que se manifiesta de manera ejemplar en la forma de la mercancía, determina todas las formas expresivas de la época y las hace aparecer como el resultado de un desplazamiento causado por el sueño…"[1600]

Si se concibe la historia de la humanidad como un sueño, entonces en la historia los deseos verdaderos de los hombres, de perfección y de felicidad *"…alcanzan su expresión pero únicamente en la forma del desplazamiento de la dislocación, de la censura, de la represión…"* [1601] El trabajo del sueño impide despertar de la humanidad, es decir el fin de la historia y el advenimiento del sueño mesiánico. Por ello la tarea del historiador materialista consiste en separar el momento utópico del

[1596] "…Recordemos que este punto ha sido objeto de comentarios en sentido totalmente opuesto, lo que muestra una vez más la ambigüedad que suscitan los análisis de Benjamin…." [ibid., p. 188.]
[1597] "…Aquí su hermenéutica se dirigía hacia una filosofía positiva de la historia que hipostasiaba la progresiva emergencia dentro de la sociedad capitalista de posibilidades trascendentes cuya realización seguía siendo la tarea inconclusa del presente. En esta concepción de la historia, que Adorno despreciaba por considerarla "casi desarrollista", la naturaleza transitoria avalaba la dinámica de la historia en lugar de ayudar a su desmitificación…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), pp. 346-347.]
[1598] "…Así como los textos de *Infancia berlinesa* presentan el despertar del yo infantil y su paso desde el sueño del siglo xix a la conciencia del autor que ha llegado a su propia identidad…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 205.]
[1599] "…doctrina con la cual trata de superar la «doctrina del sueño natural» de Freud…" [ibid., p. 206.]
[1600] Ibid.
[1601] Ibid.

material histórico, al hacer esto se logrará despertar, un saber aún no consciente.[1602] En esa tarea del historiador dice Benjamin

> "…Se trata pues, para no reproducir simplemente el sueño -como hacen Aragón y los surrealistas- y permanecer así en el mito, de analizar, es decir, de reconocer y resolver la «relación de expresión» que existe entre la constitución económica del siglo XIX y sus estructuras sociales y culturales, y se trata de poner así de manifiesto la utopía que se oculta aquí. El instrumento de ese análisis es la dialéctica y el «montaje literario» es su método. La fuerza analítica del historiador debe verificarse en la construcción de los materiales extraídos (como citas) de la falsa continuidad de la época. Pero a diferencia del análisis del alma, el historiador logra leer las imágenes oníricas colectivas sólo si incluye en el análisis su propia situación amenazada. «La imagen leída, es decir, la imagen en el "ahora de su posibilidad de ser reconocida" *(Jetzt der Erkennharkeit)* está marcada en el punto más alto por el sello del instante crítico, peligroso, que está en el fundamento de toda lectura.».."[1603]

Para Witte esta reflexión metodológica del historiador materialista se corresponde con la "apocatástasis", la "restitución de toda cosa", que procede de *"…los apocalipsis judíos tardíos y de las especulaciones neoplatónicas y gnósticas, este concepto designa la renovación del estado paradisíaco originario que se espera de la venida del mesías…"*[1604] En este sentido se superará el desplazamiento del estado onírico del mundo.

En esta reflexión de la Exposé se pone de manifiesto el carácter optimista que invade a Benjamin en 1935 al suponer *"…un despertar en el espacio histórico y en el momento en que los fundamentos económicos del siglo XIX parecen definitivamente condenados a desaparecer…"*[1605] Este optimismo cambiará en 1939 cuando retoma la *"Exposé"*, nada más ilustrativo que las palabras de Benjamin en su Conclusión

> "…Esta resignación sin esperanza es la última palabra del gran revolucionario. El siglo no supo responder a las nuevas virtualidades técnicas con un orden social nuevo. Y por eso la última palabra se ha quedado en los embaucadores truchimanes de lo antiguo y lo nuevo, que están en el corazón de estas fantasmagorías. El mundo dominado por sus fantasmagorías es -para servirnos de una expresión de Baudelaire- la modernidad. La visión de Blanqui hace entrar en la modernidad -cuyos heraldos parecen los siete viejos- el universo entero. Finalmente la novedad le aparece como el atributo de lo que pertenece al bando de la condenación eterna. Lo mismo sucede en un vodevil un poco anterior, Cielo e Infierno: los castigos del infierno tienen la traza de última novedad en todo tiempo, de

[1602] Ibid.
[1603] Ibid., pp. 206-207.
[1604] Ibid., p. 207.
[1605] Ibid., p. 208.

> «penas eternas y siempre nuevas». Los hombres del siglo XIX a los que Blanqui se dirige como a apariciones han salido de esta región…"[1606]

Efectivamente en 1939 se le encarga y escribe otro memorándum (exposé) de *"París, capital del siglo XIX"* con el objeto de atraer la financiación de un patrocinante estadounidense. Sin embargo, las diferencias con el anterior trabajo fueron llamativas, Witte expresa que en la segunda Exposé la desesperación política de Benjamin se hace manifiesta y aquel optimismo cede su lugar a una profunda resignación, por más que se conserven las subdivisiones y las oposiciones dialécticas sean más acusadas.[1607]

Quiero recalcar que esa 'resignación' es el producto de la emergente histórica y personal. En 1939 al estallar la guerra, como aconteció a gran parte de los fugitivos alemanes, Benjamin con problemas de salud fue llevado a un campo de concentración y luego internado en un campamento de trabajadores (Clos-Saint-Joseph) situado en Nevers, pero fines de noviembre fue puesto en libertad. Además la avanzada alemana hace que las esperanzas de 1935 apoyadas en lo político, por el avance del gobierno del Frente Popular, en 1939 ya no existan, quedando en la nueva Exposé el sujeto colectivo ausente, caído más profundamente que nunca en el sueño maléfico y los sueños espectrales del fascismo.[1608]

Ahora bien ya consumada la derrota del Frente Popular, la Europa amenazada por el fascismo hizo que en Febrero de 1938 Benjamin redescubriera a Blanqui y su especulación cosmológica, ya que ella confirmaba estas experiencias históricas, *"…ya no existía ninguna clase revolucionaria sobre cuya acción pudiera orientarse el análisis materialista del siglo XIX…"*[1609] El 'eterno retorno de lo mismo' de Blanqui desmiente cualquier esperanza de apocatástasis.[1610]

[1606] W. Benjamin, 'París, capital del siglo XIX. En Resúmenes', *Libro de los pasajes*, (Madrid: Akal, 2005), p. 63.
[1607] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 225.
[1608] Ibid., p. 226.
[1609] Ibid.
[1610] "…este destello y este esplendor del que se rodea así la sociedad productora de mercancías, y el sentimiento ilusorio de su seguridad, no están protegidos de las amenazas; el derrumbamiento del Segundo Imperio y la Comuna de París se lo recuerdan. En la misma época, el adversario más temido de esta sociedad, Blanqui, reveló en su último escrito los rasgos aterradores de aquella fantasmagoría. En ella la humanidad hace el papel del condenado. Todo lo que ella podrá esperar de nuevo se revelará como una realidad desde siempre presente; y eso nuevo será tan poco capaz de proporcionarle una solución liberadora como lo es una nueva moda de renovar la sociedad. La especulación cósmica de Blanqui lleva consigo la enseñanza de que la humanidad será presa de una angustia mítica en tanto la fantasmagoría ocupe un sitio en ella…" [W. Benjamin, 'París, capital del siglo XIX. En Resúmenes', *Libro de los pasajes*, (Madrid: Akal, 2005), pp. 50-51.]

En el nuevo texto la 'fantasmagoría' asume una posición metodológica clave, reemplazando con ello la centralidad que tenía la 'teoría de los sueños', también abandona el concepto de 'imagen dialéctica y el análisis de las transformaciones de Paris del siglo XIX son en términos marxistas más rigurosos *"…esforzándose por vincular las innovaciones culturales parisinas con factores económicos específicos…"*[1611] En palabras de Benjamin

> "…Nuestra investigación se propone mostrar cómo a consecuencia de esta representación cosista de la civilización, las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de una fantasmagoría. Esas creaciones sufren esta «iluminación» no sólo de manera teórica, mediante una transposición ideológica, sino en la inmediatez de la presencia sensible. Se manifiestan como fantasmagorías…"[1612]

Esta transformación de la experiencia de la mercancía de tipo onírico en experiencia de la fantasmagoría se reafirma en la Conclusión de 1939, de este modo *"…Benjamin transforma así la oposición de 1935 entre sueño y despertar en la diferencia entre fantasmagorías mistificadoras y fantasmagorías críticas (iluminadoras)…"*[1613]

Como dato anecdótico Horkheimer, de quien creía Benjamin que iba a tener una posición negativa, sorprendentemente tuvo una 'indescriptible reacción positiva', por el contrario quien resultó perturbado fue nuevamente Adorno, criticando severamente a Benjamin expresa que la simple yuxtaposición de elementos contradictorios hacía que la imagen dialéctica solo reflejara las contradicciones en vez de desarrollarlas, además denunciaba la influencia de Brecht en la ausencia de una 'teología negativa', esta ausencia (que en otros momentos era festejada y requerida por Adorno) ahora en este escrito lo hacía menos dialéctico y menos materialista, en este sentido dice Buck-Morss *"…Paradójicamente, Adorno*

[1611] "…Benjamin también abandona la sección titulada "Daguerre, o los panoramas", que describe la manera en que las nuevas tecnologías visuales del siglo xix del panorama y la fotografía expresan el "nuevo sentimiento vital" propio del siglo *(AP,* 5)…" [M. Cohen, 'La fantasmagoría de Walter Benjamin', *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, (Bs. As.: Eterna Cadencia, 2010), p. 209.]
[1612] W. Benjamin, 'París, capital del siglo XIX. En Resúmenes', *Libro de los pasajes*, (Madrid: Akal, 2005), p. 50.
[1613] M. Cohen, 'La fantasmagoría de Walter Benjamin', *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, (Bs. As.: Eterna Cadencia, 2010), p. 210.

argumentaba que la restitución del impulso teológico reforzaría el marxismo…"[1614] A esto respondió Benjamin que nunca se alejaba del programa común.[1615]

Sea como fuere para concluir quiero destacar que ambas Exposés son productos de un mismo intelectual excluido, desarraigado, marginado y *outsider*. En una aparece poniendo las esperanzas en el sujeto colectivo de la historia que lo había dejado solo. En otra se muestra ya sin esperanzas, mostrando la historia su rostro apocalíptico, lo invade definitivamente la tristeza y el desamparo, quizá la conciencia de su marginaldiad definitiva.

Pero antes de la decepción política expresada en su exposé de 1939 Benjamin profundiza su mirada sobre lo 'moderno' con el objetivo político del 'despertar conciencia', a través de una perspectiva, disidente a la 'perspectiva moderna', que apunta a los desechos de esta modernidad. En esa profundización su mirada se posa en los cambios producidos en el ámbito del arte, a esta altura no hay que olvidar el tratamiento que tiene Benjamin del concepto de arte en obras como *"El autor como productor"* donde combate la idea del 'arte por el arte' o en la exposé *"París, capital del siglo XIX"* en la que manifiesta por un lado el aislamiento del arte y por otro el 'tratamiento' de objetos afines al nuevo modo de producción capitalista, como si los mismos fueran obras de artes, todo esto sin dejar de lado la crítica al capitalismo y al fascismo, para abogar a favor de la 'clase proletaria'.

Estos tratamientos no sugieren que el intelectual o el artista tengan que masificarse, al contrario, y esta es la idea que sostengo: el intelectual debe mantenerse en los márgenes desde los cuales ha de percibir los cambios producidos en la modernidad, en el interior del arte, para poder utilizarlos en función a un despertar político que sea solidario con el proletariado, para ello no se apartará del mundo moderno, en particular de lo que este mundo deja de lado. Sin embargo a partir de esta misma idea de arte, el intelectual solitario, aislado y marginal necesita compartir esta experiencia, pero para ello requiere de sujetos despiertos y capacitados para 'captar', 'percibir', lo que el intelectual crítico percibe; con ello quiere disputarle al capitalismo y al fascismo los modos de construir esa 'percepción'. Por esto reflexiona sobre los 'medios de reproducción técnica' que no sólo expresan la

[1614] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 344.

[1615] "…su plan para el Passagenarbeit y aquel que Adorno conocía no eran mutuamente excluyentes, sino que eran "tesis y antítesis del trabajo". Guardaban una "relación polarizada" cuya naturaleza dialéctica quizá no había demostrado convincentemente: "Ahora tengo ambos extremos del arco – pero no tengo aún la fuerza suficiente para tender un puente entre ambos…" [ibid.]

'aniquilación de la experiencia aurática', sino también dejan al descubierto la destrucción de la obra y el ser humano. Así el autor es aniquilado, el espectador modifica su percepción sensorial y la obra se funda en una nueva praxis, la política[1616], aunque esta praxis sea ocultada bajo los viejos conceptos de arte y obra de arte, tal como en su actualidad lo está haciendo el fascismo.

Por el contrario entender esta 'nueva praxis' es fundamental para encauzar 'la obra de arte en la época de su reproductibilidad', en su época no-aurática, hacia los fines políticos deseados. Un claro ejemplo de esto lo expuse en *"El autor como productor"* al reafirmar que la diferencia entre el autor y el público, que se daba en la prensa, tiende a diluirse, esto significaba que las antinomias sociales se exhibirán en un discurso racional sin violencia, con ello se abriga la esperanza de poder revolucionar la sociedad.[1617] También esto ya está sucediendo con el 'cine ruso' donde los mismos actores son personas que se representan a si mismos[1618], desdibujándose la línea divisoria entre actor y público, por eso dice Benjamin se puede 'trasplantar' lo que sucedió con la literatura al cine.

De este modo al 'trabajador soldado' tal y como lo proponía el fascismo, le antepone la imagen del 'escritor obrero'[1619], con este Benjamin cree aportar a una nueva teoría materialista del arte, porque al haberse producido una transformación dialéctica en el arte, según la producción actual, el análisis se tendría que dirigir a la superestructura [1620] , es decir al interior de las tecnologías mecánicas de reproducción, rechazando para este análisis viejos conceptos que ahora son utilizados por el fascismo como los de genialidad, pernnidad y misterio.[1621] En tal sentido

[1616] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), pp. 157-158.
[1617] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 187.
[1618] W. Benjamin, 'La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 72.
[1619] "…La insistencia de Benjamin en la «pérdida del aura» quería contrarrestar la «auratización» fatal del Führer y de las masas que éste hipnotizaba, tal como se desarrollaba en la radiotelefonía fascista, en las «actualidades filmadas» y en la actividad de Leni Riefenstahl. Mantener las tendencias políticamente progresistas de las técnicas artísticas avanzadas significaba impedir su utilización (preconizada por el futurismo) puesta al servicio de una «estética de la guerra». De manera que las innovaciones que Benjamin propone en la técnica literaria tienen un objetivo político preciso…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 188.]
[1620] Por el contrario "…Adorno consideraba que las transformaciones en el arte eran originadas por la praxis dialéctica entre el artista y las técnicas históricamente desarrolladas de su oficio…" [S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), pp. 348-349.]
[1621] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 155.

> "…Argumentaba que las nuevas tecnologías de la reproducción audiovisual -fotografía, grabaciones sonoras y cine- habían realizado por su cuenta la transformación dialéctica del arte, de un modo tal que conducía a su autoliquidación. Específicamente, la posibilidad de la ilimitada duplicación de la obra de arte la despojaba de su "aura", esa singularidad que en la filosofía original de Benjamin había sido la fuente de su valor cognoscitivo. Ahora sostenía que la liquidación del aura del arte tenía un efecto positivo, y que el arte adquiría un nuevo valor de uso…"[1622]

Ese valor no se enmarca en el ritual sino en la política, así el cine (síntesis de las tecnologías revolucionarias) era la forma artística políticamente más progresista, porque era la menos aurática, su público era el colectivo y su potencial era movilizar las masas, mediante el efecto de shock y la distancia crítica. Con ello intenta enfrentar su utilización con propósitos fascistas.[1623]

En definitiva, una vez constatado esto qué sucede con la función social y cognitiva del arte.[1624] En primer lugar debo decir que el arte en la era post-aurática, sólo posible por el desarrollo de los medios técnicos de reproducción, está al servicio de la búsqueda de beneficios capitalistas en occidente, el caso del cine como entretenimiento es sintomático de esta ilusión que oculta lo real, así el poder cognitivo del arte queda supeditado a tales beneficios. De la misma manera el fascismo explota el arte en función de sus propios beneficios, aunque en ambos casos oculten dicha 'praxis polítca' desde conceptos tradicionales del arte y lo artístico. Benjamin no sólo quiere derrumbar esta ilusión, sino también poner al descubierto que la misma praxis política en manos del capitalismo como del fascismo es también una 'fata morgana' al responder a necesidades de la misma técnca que ellos creen dominar. Ahora bien en su análisis Benjamin señala 'contradicciones' entre la teoría y el arte fascista

> "…Dicho arte está reservado a los conocedores, "a una minoría selecta, que se aprovecha de toda la civilización, en la cual", como Maulnier dice clarividentemente, "representa al parásito, al heredero, a la crema de la inutilidad". Este es el aspecto del asunto en la teoría. Pero la praxis fascista ofrece otra imagen. El arte fascista es el de la propaganda. Sus consumidores no son los conocedores, sino por el contrario los engañados. Además de que ahora no son los pocos, sino los muchos o por lo menos muy numerosos. Según lo cual resulta evidente que las características de ese arte no coinciden ni mucho menos con las que presenta un esteticismo

[1622] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 349.
[1623] "…en el ensayo, y adhiriendo a la línea oficial del Partido Comunista, Benjamin sostenía que el art pour l' art, que Adorno había juzgado una alternativa positiva a la cultura de masas, era el paralelo estético del fascismo. Ya era suficientemente enojoso suponer que el desencantamiento artístico fuera a ocurrir automáticamente a partir de las revoluciones en la reproducción tecnológica y no a través de los esfuerzos activos del artista como sujeto que niega las formas burguesas…" [ibid., p. 350.]
[1624] S. Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Bs. As.: Interzona, 2005), p. 81.

> decadente. La decadencia nunca ha dedicado su interés al arte monumental. El fascismo se ha reservado unir la teoría decadente del arte con su praxis monumental…"[1625]

Ahora bien, en la propuesta benjaminiana esa función cognitiva del arte (en cuanto facultad de decir verdad) puede ser 'redentora' si *"…el artista, persistiendo en su carácter de outsider, pone las técnicas industriales desarrolladas bajo el capitalismo a su servicio…"*[1626] Sólo a partir de este momento se puede analizar la realidad moderna con un ojo científico y políticamente crítico, contribuyendo con ello al despertar que redime[1627], desde aquello mismo que la modernidad ha marginado y quiere ocultar. Tomándolo de este modo puede Benjamin salvarse de la crítica realizada tanto por Scholem como por Adorno, crítica que promueve la traición del berlinés a su misma posición intelectual de *outsider*, por el contrario entiendo que en Benjamin hay un intento de expandir esa experiencia de *outsider*, de marginalidad, pero para ello es necesario abocarse al cambio de los mismos medios de reproducción que harán posible el cambio de percepción, y por ende, percibir lo marginal de la vida moderna, desde la conciencia de la propia situación.

Ahora bien en 1936 publica otro texto que para varios comentaristas viene a completar sus tesis materialistas de la estética futura[1628], dicho texto es *"El narrador"*, cuyo tema central es la diferencia entre la novelística moderna y la narración tradicional, dicha temática ha de remontarse a los días de San Antonio entre 1932 y 1933, por ejemplo en *"El pañuelo"* (1932), aunque para Amengual esta temática se remonta a 1928.[1629] La comparación e hipótesis de continuación con *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* es inmediata, ya que la 'desaparición de la narración' proviene tanto de los nuevos medios de expresión (libro y periódico) que necesitaron el desarrollo de la imprenta, como también de una

[1625] W. Benjamin, 'Carta desde París. Andre Gide y su nuevo enemigo. Dos iluminaciones sobre André Gide', *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, (Madrid: Taurus, 1980), pp. 145-146.
[1626] S. Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Bs. As.: Interzona, 2005), p. 81.
[1627] "…Cuando el artista-como-filósofo utiliza como herramientas los principios formales de este nuevo medio, es capaz de capturar la experiencia moderna del tiempo (tempo acelerado) y del espacio (fragmentación), que ya no pueden describirse según categorías kantianas, y, a través de las estructuras temporales no secuenciales, los primeros planos y el montaje, puede comenzar a analizar la realidad moderna con un ojo científico y políticamente crítico…" [ibid.]
[1628] "…Esto según Witte ya que para Fernández Martorell esos elementos que completarían su estética ya estaban presentes en "La obra de arte en la época de su reproductibildiad técnica", lo que sucede es que en "El narrador" ya son patentes desde el principio…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 164.]
[1629] G. Amengual, 'Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin.', *En Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 46.

nueva 'forma de vida', que puso en crisis al ecosistema que había permitido el surgimiento y desarrollo de la narración.[1630] Otra causa que expresa el fin de 'una forma de vida', manifiesta Amengual, es la desaparición del 'concepto de eternidad' y de 'muerte', alterando con ello el tiempo. Así sin eternidad se acrecienta la aversión a lo mediato, a lo que requiere tiempo a largo plazo, ahora se valora lo inmediato, lo instantáneo, por otro lado al perder la conciencia de la muerte, pierde ella su autoridad, como la que tienen, en lo narrado, lo recibido de aquellos que ya no están; además la muerte inserta las historias dentro de la historia natural.[1631]

La 'imposibilidad' de la narración tiene que ver tanto con la 'atrofia de la experiencia' como con la 'imposibilidad de transmitir experiencias'. En este sentido puedo establecer una relación con la 'muerte del aura' si se entiende el aura como todo aquello que es experiencia de la obra, con lo cual puedo decir que lo que le sucede al objeto con la muerte del aura, también le acontece al hombre con el fin de la narración, en ambos casos se corrobora que el mundo moderno mecanizado ha producido la muerte de la experiencia.

De este modo las 'nuevas formas de vida', el contexto emergente de las condiciones históricas de producción y la sociedad industrial, son más afines a la novela que a la narración. La novela suele dirigirse a un 'lector' y emerger de un 'productor' que se encuentran aislados, en ellos prima la 'soledad'; el soporte de la novela será el libro que a su vez necesita de un medio de reproducción masivo como la 'imprenta'; por último en su relato se hace necesario cerrarlo con un 'sentido a la vida'. El ejemplo de esta forma épica es "Don Quijote", figura propia de la narración que integrada a la novela hace ver a su protagonista como un loco sin sabiduría.[1632]

[1630] "…Para Benjamin originariamente hay dos tipos fundamentales de narrador: el marinero y el campesino, uno es el que cuenta cosas de lugares lejanos, el que ha viajado y cuenta historias de otros países; el otro es el sedentario en el país que conoce sus historias y tradiciones… Su compenetración más íntima da lugar al artesano, que comienza por ser el aprendiz que va de un taller a otro para aprender su oficio de distintos maestros, y acaba haciéndose sedentario como maestro. Incluso parece que Benjamin ve una cierta progresión cuando afirma: «Si los campesinos y los marineros fueron los viejos maestros de la narración, el estamento artesanal fue su escuela superior»…" [ibid., pp. 47-48.]

[1631] "…Así lo afirma Benjamin: «La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede contar. De la muerte él toma en préstamo su autoridad. En otras palabras, sus historias nos remiten a la historia natural»… «Historia natural» no designa más que aquel «estado social en el cual la existencia está determinada y marcada por los acontecimientos naturales»..." [ibid., p. 48.]

[1632] "…Héroe de la primera novela escrita, la locura de Don Quijote representa los dos mundos, el que está muriendo y el que acaba de nacer. El paso del relato a la novela se coloca en el umbral de la modernidad y nos recuerda que la tradición y la experiencia comienzan a declinar, y «el lado épico de la verdad, la sabiduría, está en trance de desaparecer»…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 167.]

Sin embargo, la misma novela queda superada por la 'información' porque ésta se adapta mejor a las nuevas condiciones de vida, así en la 'información' se pretende verificar de inmediato, con lo cual la noticia debe ser fresca y explicar lo ocurrido, en palabras de Forster la información "mercantiliza el lenguaje" [1633] produciéndose una escisión entre verdad y lenguaje, ahora éste pertenece al mercado, lo cual hace que se tenga que alimentar constantemente de novedades.

Pero, ante la supremacía de la novela y la información, cabe una posibilidad, tal como acontecía con el *outsider* de *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* que se apoderaba de los medios técnicos a partir de su conciencia para poder producir una salvación. Relacionado con esto puede establecerse una línea argumentativa que atraviese *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* hasta llegar al *"El autor como productor"*, cabe decir en la medida en que el autor se convierta en productor, tal y como acontece con las opiniones que generalmente aparecen en la prensa soviética que plantean la redefinición de los conceptos de autor y productor, solo en ese sentido la prensa puede ser liberadora. Sin embargo en esta forma literaria que mantiene las cualidades místicas del epos del narrador *"…la transmisión encuentra el lugar de una experiencia colectiva y lo colectivo encuentra el lugar de una experiencia constitutiva cuyo nombre teológico es propiamente el de tradición…"*[1634] Ahora bien teniendo en cuenta esta afirmación pareciera que el proletariado en cuanto 'sujeto colectivo' podría recuperar el epos narrativo para producir la salvación, contrariamente a lo que acontecía con la narración en la sociedad preindustrial desarrollada por sujetos individuales. De este modo, se podría recobrar la idea de narración marginada en las nuevas formas de vida moderna.

Es decir, si primero la novela y luego la información ponen de manifiesto la desaparición de la experiencia, en la forma de vida moderna industrial, entonces la narración puede darse en cuanto habilidad personal atrofiada que, al momento de su expresión pública, puede ejemplificar el momento de redención ante el peligro fascista al que desemboca el momento actual, en este sentido Leskov junto a Benjamin son dos narradores sobrevivientes, cuyas experiencias personales son experiencias universales. Entonces a partir de este reconocimiento de la

[1633] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 101.
[1634] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 193.

singularidad y universalidad de la experiencia, es posible pensar en un potencial despertar, en una época que ha acallado las voces disidentes. Por lo tanto si se postula que la época industrial y postindustrual atrofia la experiencia del hombre y la capacidad para su transmisión, y si tiene en cuenta que gran parte del proletariado Occidental se siente solidario con quienes lo tienen sometido, entonces sólo es posible recurrir a experiencias nuevas, individuales y universales a partir de la toma de consciencia, de volver a narrar en este mundo nuevo, crear nuevas tradiciones y experiencias. [1635]

Ahora bien tanto en *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* como en *"El narrador"* y la resultante teoría materialista del arte, se trata de hacer frente a la 'teoría fascista del arte', que adquiere cada vez más adhesiones, en paricular entre los miembros pertenecientes al proletariado, sin embargo dicha teoría no ha sido del todo desarrollada en los textos mencionados. Esto lo realiza en *"Carta desde París. André Gide y su nuevo enemigo"* en 1936. En palabras de Fernández Martorell, Benjamin define al 'arte fascista' como *"…un arte de propaganda, ejecutado para las masas y por las masas, en el que los «consumidores no son conocedores, sino por el contrario engañados»…"*[1636] En dos veredas opuestas ubica a Gide, un intelectual admirado por Benjamin, y Maulnier, un teórico fascista. Fernández Martorell describe cómo actúa el arte fascista del siguiente modo

> "…Mediante la dispersión el fascismo arrastra consigo a las masas, que dejan de expresarse a sí mismas y sólo lo hacen por sí mismas, en un acto reflejo y no reflexivo. Tres cosas favorecen esta situación: la aniquilación de lo irrepetible, el acercamiento multiplicado y la consideración de «masa», concepto destructor del ser humano, cuya singularidad se convierte en molécula, reproducida y reproductora, de una masa amorfa modelable a discreción…"[1637]

De este modo al 'masificar al individuo lo aniquila', destruye su 'singularidad', su 'unicidad', 'perdiendo con ello la capacidad de construir experiencias'. Así el masificar tiene la consecuencia de 'eliminar' la diferencia, la marginalidad. Y lo hace, para Benjamin, con la convicción de que la cultura es la suma de los privilegios de la

[1635] "…Para concluir en esta teoría estética, tal como afirma Fernández Martorell, los elementos del materialismo dialéctico y los místicos-mesiánicos (tradición, experiencia, lenguaje, etc.) recién se engarzan en las "Tesis de Filosofía de la Historia"…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 168.]
[1636] Ibid., p. 160.
[1637] Ibid.

clase dominante, los cuales pueden afirmarse violentamente.[1638] Además debo recordar que el arte fascista es un arte de propaganda, ejecutado para las masas, creando una ilusión de que los espacios del arte fascista son de la masa, sin embargo en ellos (teatro, cine, editoriales) domina la elite. La intención del arte fascista es artístico-política *"…Al fascismo le interesa acotar el carácter funcional del arte para no temer de él ninguna influencia modificadora sobre la situación de la clase del proletariado…"*[1639] Intenta con la representación de un orden existente mostrarlo como eterno y con la fascinación 'paralizar a los hombres'. De este modo *"…La minoría eterniza en esos monumentos su dominio…"*[1640], además crea la ilusión de que desaparece la distinción entre amo y esclavo, reuniéndo a albañiles y soldados como representantes de la elite que los domina, aunque esto último sin ser consciente. Por último este arte encuentra un valor poético en la guerra.[1641]

Por todo esto afirmo que el arte fascista tiende a destruir la individualidad (con ello su diferencia y marginalidad) y hace imposible construir experiencias comunicables, y a partir de esto entiendo por qué Benjamin abraza la causa del proletariado, no porque sea en sí afín al comunismo, sino porque de los sistemas políticos presentes en su época es el que mejor defiende al individuo, las palabras sobre Gide bien podrían ser sobre Benjamin

> "…Gide ha podido invocar —y así lo hizo en el primer volumen de sus diarios— la pasión con la que desde siempre ha hecho suya la causa del individuo; una causa que reconoce posee hoy en el comunismo su abogado más competente…"[1642]

Abogado que no lo encuentra ni elnel capitalismo y menos en su sucedáneo el fascismo. Por ello la intención de Benjamin de 'politizar al arte', ya que ello podrá potenciar la toma de conciencia, el despertar de la ilusión y poder construir a partir de allí una nueva experiencia, distintas de las propuestas fascistas. De este modo,

---

[1638] Ver W. Benjamin, 'Carta desde París. Andre Gide y su nuevo enemigo. Dos iluminaciones sobre André Gide', *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, (Madrid: Taurus, 1980), p. 143.
[1639] Ibid., p. 147.
[1640] Ibid.
[1641] "…"La misión propia del arte es hacer inútiles a criaturas y objetos." En un primer asalto nos daremos por conformes. Y miraremos más de cerca. Sí que hay entre las artes una que exactamente da satisfacción a la definición de Maulnier. Ese arte es el arte de la guerra. Presta cuerpo a la idea fascista del arte tanto por medio de la implicación monumental del material humano como por la implicación de la técnica desligada de fines triviales. El lado poético de la técnica, que el fascista opone al prosaico, del cual los (150) rusos tanto saben, es el lado mortífero…" [ibid., pp. 150-151.]
[1642] Ibid., p. 140.

Benjamin encuentra en la proposición materialista elementos que servirán como último reservorio crítico al fascismo devenido de la cultura moderna.

En definitiva con su propuesta disidente del fascismo que masifica, Benjamin propone la individualidad con sus sueños y esperanzas, marginales a toda propuesta de masificación. Pero no sólo apunta a un presente marginal, sino también a un pasado, con ello frente a obras aisladas, autónomas, asépticas, Benjamin plantea una distancia con el historicismo y un acercamiento al materialismo histórico, que saca la obra de la continuidad, presentando experiencias del pasado únicas, pero no eternas. El materialismo histórico se dirige a una consciencia contra el supuesto continuo de la historia y Fuchs será su nuevo abanderado.

En el año 1933 le habían encargado a Benjamin un trabajo sobre Fuchs, después de publicar *"Sobre la posición social que el escritor francés ocupa actualmente"*, aún en 1935 el *Institut* le exigía su presentación. Recién en 1937 es publicado su *"Eduard Fuchs, coleccionista e historiador"*[1643]*,* en dicha obra Benjamin encara el problema de la 'falta de historia' en la 'teoría marxista del arte', encontrando en Fuchs a su pionero, agrega Benjamin

> "…Y lo que hizo de este materialista un coleccionista radical será la idea más o menos clara del estadio histórico en que se veía insertado, es decir, de la situación del materialismo histórico en sí mismo…"[1644]

En otras palabras Fuchs fue coleccionista por la 'conciencia' de la situación en la que se encontraba el materialismo histórico, conciencia que se opone al aislamiento del pensamiento y a la idea de 'superación histórica'[1645], por el contrario Fuchs buscaba los 'efectos' que las 'figuras nuevas' puedan tener sobre los seres humanos y sobre su 'proceso de producción', tanto espiritual como económico.[1646]

[1643] "…Horkheimer propuso numerosas modificaciones… Como no se conserva el manuscrito inicial de Benjamin, no es posible reconstruir el texto anterior a las modificaciones…" Nota del Editor [W. Benjamin, 'Eduard Fuchs, coleccionista e historiador', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 68.]

[1644] Ibid., p. 69.

[1645] "…La situación a que nos referimos queda bien expresada en una carta que Friedrich Engels dirigió a Mehring… la carta, del 14 de julio de 1893… "Esta apariencia de una historia autónoma de las constituciones políticas, de los sistemas jurídicos, o de las nociones ideológicas dentro de cada ámbito particular, es lo que ciega a la mayor parte de la gente. Si Lutero y Calvino "superan" la religión católica oficial, o si Hegel "supera" a Fichte y Kant, y si Rousseau "supera" indirectamente, con El contrato social, al Montesquieu consitutcional, este proceso concreto permanece al interior de la teología, o de la filosofía o de la ciencia política, representando así sólo una etapa en la historia de estos ámbitos de pensamiento y no saliendo nunca de ese ámbito…" [ibid., pp. 69-70.]

[1646] Ibid., p. 70.

De este modo, Benjamin es partícipe de entender que la obra sobrevive a las intenciones de su creador y estimar la recepción contemporánea, de esas huellas del pasado, implica darle importancia a la historia. A Fernández Martorell le llama la atención cómo en Fuchs aparece 'trenzada' la problemática de la historia y de la cultura con el tema del coleccionismo.[1647] Es más el coleccionismo de Fuchs ofrece una respuesta práctica a las pretensiones del materialismo de 'interrumpir el continuum de la historia' y tener con el pasado una 'experiencia única'.[1648] Esa experiencia será marginal al historicismo, pero también es 'marginal' el objeto histórico ya que Benjamin recupera la idea del funcionamiento del 'fragmento pasado en el presente', si esto no se realiza *"…una imagen irrecuperable del pasado amenaza con desaparecer con cada presente cuando en ella no se reconozca…"*[1649] Con ello renuncia a la contemplación pasiva, propia del historicismo que ubica la obra en un tiempo vacío que tiene una imagen eterna del pasado. Frente a esto el 'materialismo histórico' opone *"…una conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado se encuentra precisamente en este presente…"* [1650] , por lo tanto se presentan experiencias del pasado 'únicas', experiencias 'originarias para cada presente' así *"…se dirige a una consciencia del presente que hace saltar por los aires el supuesto continuo de la historia…"*[1651] Para resumir *"…El materialismo histórico entiende la comprensión histórica como supervivencia de lo comprendido, cuyos pulsos se hacen sentir en cada presente…"*[1652] Esto lo realiza Fuchs, con su coleccionismo rompe el continuum al descubrir en el objeto lo propio de él, lo intransferible, lo que lo hace único a sus ojos.[1653]

Esta comprensión del materialismo histórico tiene en Fuchs un lugar, para Benjamin, pero un lugar que comparte con una noción vieja de recepción que apela al "cómo fue realmente" de Ranke, esta es *"…para nuestra buena recepción de una obra tiene que resultar determinante la recepción que de ella hicieron sus*

[1647] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 170.
[1648] Ibid.
[1649] W. Benjamin, 'Eduard Fuchs, coleccionista e historiador', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 71.
[1650] Ibid.
[1651] Ibid., p. 72.
[1652] Ibid.
[1653] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 59.

contemporáneos…"[1654] Sin embargo, la resolución se encuentra pendiente, así *"…cotejar dicha obra no sirve de nada si su sobrio contenido histórico no resulta alcanzado precisamente por el conocimiento dialéctico…"*[1655] Así la obra de Fuchs procede de su época, es partícipe de la 'historia cultural', sin embargo el 'materialista histórico' es reservado ante la 'historia cultural', el siente cierto horror hacia ella ya que *"…todo eso debe su existencia no tan sólo al esfuerzo de aquellos grandes genios que lo han ido creando, sino también (en grado mayor o menor) a la esclavitud anónima de sus contemporáneos…"*[1656] De allí su famosa frase *"…No hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de barbarie…"*[1657] Con ello Benjamin hace una clara referencia al objeto de su mirar histórico, objeto que es fragmento de la gran historia, objeto que queda al margen, pero que sin él no es posible ningún documento de cultura.

Por ello la 'conciencia' que rescata será política, ésto le fue enseñado al teórico Fuchs por el coleccionismo, porque Fuchs fue un coleccionista de lugares limítrofes (caricatura, pornografía, vestido), alejándose con ello de los lugares tradicionales del arte y rompiendo la concepción clasicista del arte.[1658] Pero no sólo esto, además elaboró conocimientos destructivos para la noción tradicional del arte, conocimientos que a la postre formarán parte de toda consideración materialista futura de la obra de arte. Lo que lo mueve a Fuchs más que la belleza es la verdad, ella forma parte de su interés artístico. De este modo escribe Benjamin *"…Fuchs escribe en la era del imperialismo; y así le presenta, polémicamente, las energías políticas del arte a una época en cuya creación esas energías iban ya menguando día a día…"*[1659]

Otro aspecto importante de Fuchs que atenta contra el modo tradicional de considerar al arte, es su aversión a los museos, pues el coleccionista privado puede descubrir 'nuevas fuentes', no las famosas o las ya reconocidas y, en ese descubrimiento, el coleccionista privado es dirigido por el objeto, por nuevas fuentes marginales. Sobre esto dice Benjamin

[1654] W. Benjamin, 'Eduard Fuchs, coleccionista e historiador', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 72.
[1655] Ibid., p. 73.
[1656] Ibid., p. 80.
[1657] Ibid.
[1658] "…Los conceptos sobre los que la burguesía había desarrollado esta concreta concepción del arte no cuentan para Fuchs: ni la bella apariencia, ni la armonía, ni la aspiración a la unidad de lo múltiple…" [ibid., p. 82.]
[1659] Ibid., p. 96.

> "…Fuchs forma parte de la serie de los grandes coleccionistas que se concentran en una sola cosa. Su intención es devolver la vida a la obra de arte en la sociedad que la había abandonado en manos del mercado, donde sobrevivía ya apartada tanto de sus productores como de quienes podían comprenderla, degradada a la categoría de mera mercancía. El estricto fetiche del mercado del arte es sin duda el nombre del maestro. Así, históricamente, tal vez sea el mayor mérito de Fuchs el haber iniciado la liberación de la historia del arte respecto del fetiche del nombre del maestro… Fuchs fue así de los primeros en desarrollar el carácter particular del arte de masas y, por tanto, también ciertos impulsos que recibió del materialismo histórico…"[1660]

Aunque debo agregar que el estudio del arte de masas conduce necesariamente a la 'reproducción técnica' de la obra de arte. Y esto es acorde a su visión de la técnica

> "… A cada época le corresponden técnicas de reproducción que están completamente determinadas. Éstas representan su posibilidad de desarrollo técnico y son, en consecuencia,… el resultado de las necesidades de la época…"[1661]

Esto lo explica con la caricatura, con el por qué surge en la época contemporánea y no en otra época. Pues la caricatura es un arte de masas, necesita por lo tanto una difusión masiva, esto significa barata, por ello necesita de los medios técnicos de reproducción, sin los cuales sería imposible.[1662] Ahora bien el hecho de que la caricatura necesite de la técnica y de que Fuchs sea coleccionista de esa caricatura, no es motivo para pensar en una reconciliación entre la técnica y Benjamin. Al contrario el lado destructivo de la técnica no es reconocido ni por el marxismo ni por la socialdemocracia, al no hacerlo no reconocen lo fallido de la civilización allí donde parece liberadora, pues así se presentaba la técnica.[1663]

[1660] Ibid., p. 107.
[1661] Ibid.
[1662] Ibid., p. 108.
[1663] "…En su largo ensayo sobre Eduard Fuchs, Benjamin precisó el sentido de esta perversa dialéctica, el no reconocimiento del lado destructivo del desarrollo técnico, la fascinación que sobre el marxismo ejerció el nuevo horizonte abierto por la revolución técnicocientífica. Como si el discurso socialdemócrata se hubiera quedado anclado en las ilusiones industrialistas, en el regocijo ante la técnica, que cautivó a los hombres del siglo XIX ; en el mejor de los casos no "fue consciente de las energías destructoras de la técnica. Lo cual vale sobre todo para la socialdemocracia de fin de siglo. Si se enfrentó aquí o allá a las ilusiones del positivismo, en conjunto siguió presa de él. Le parecía que el pasado estaba recogido de una vez por todas en los graneros del presente; si el futuro abría perspectivas de trabajo, la bendición de la cosecha era cierta". Este es el punto que para Benjamin constituye el meollo de la cuestión, el motivo de fondo que precipitó a la socialdemocracia al suicidio político en las postrimerías de la República de Weimar, pero que desde una perspectiva más amplia supone el reconocimiento de la crisis profunda del modelo civilizador de la modernidad occidental. Porque la crítica del positivismo marxista no se agota en sí misma sino que aparece como el eje de una mirada mayor…" [R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 41.]

En definitiva lo importante en Fuchs, para Benjamin, es la mirada hacia las cosas despreciadas y apócrifas, algo que no había reparado el marxismo.[1664] Coleccionista particular que rescata la cosa de ser un mero medio para un fin, al contrario ella posee un mérito intrínseco. Por ello entiende Forster que la posición del coleccionista es análoga a la del revolucionario ya que *"…el coleccionista sueña a su modo no sólo en un mundo remoto desvanecido, sino al mismo tiempo, en otro mejor… un mundo en el cual las cosas están liberadas del lastre de la utilidad…"*[1665] En este mismo sentido el intérprete cita a Arendt *"…El acto de coleccionar –concluye Hanna Arendt- es la redención de las cosas que van a complementar la redencón de los hombres…"*[1666] Ampara al objeto, lo saca del continuum que le impone el mecanismo mercantil, lo salva, construyendo con ello un nuevo espacio en el que el coleccionista encuentra su lugar. Forster relaciona el rescate del coleccionista hacia lo deshechado con el común juego de los niños, con lo cual el coleccionista se comporta como un niño, al devolverles a las cosas aquello que han perdido, por la mirada mercantil y adulta, una mirada desprovista de funcionaldiad.[1667]

Así en Fuchs, lo mismo que en el materialismo histórico, hay una comprensión histórica como supervivencia de lo comprendido. Una comprensión que descubre la historia como proceso de genios y esclavos anónimos, pero comprensión sólo posible cuando la historia no es cerrada. Además integra como 'hechos históricos' no sólo acciones de los hombres sino también cosas despreciadas, salvadas por su idea de colección. Esa comprensión histórica le hace descifrar también su presente, expresando disidencias tanto con el marxismo como con la socialdemocracia, presente dominado por la técncia. Así la técnica en tanto hecho histórico, no puramente científico, tiene un lado destructivo del desarrollo, fomenta la guerra, con ello Benjamin deja al descubierto que el siglo XIX no fue consciente de las energías destructivas de la técnica. En esta historia pasada y presente el coleccionista se presenta como una imagen más de revolucionario, despreciado, pero dirigiendo su mirada también de rechazo hacia la lógica imperante.

[1664] vW. Benjamin, 'Eduard Fuchs, coleccionista e historiador', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 108.er benj, 108
[1665] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 59.
[1666] Ibid.
[1667] Ibid., pp. 114-115.

A pesar de que la producción benjaminiana tenga la mirada hacia los frankfurtianos, en esta época tampoco abdica de su acercamiento a Brecht, testimonio de ello son los textos que tratan sobre el 'teatro épico' de esta época, en los cuales da cuenta tanto del efecto que este teatro tiene sobre el 'teatro mismo' (contestatario internamente), como de la crítica que el contenido realiza hacia el exterior. Estas intenciones están presentes en *"El país en el que no se puede nombrar al proletariado"* (publicado en 1938), en particular contra el 'teatro aristotélico' como contra la 'Alemania Nazi. A diferencia del teatro aristotélico, el teatro épico tiene afinidades con las imágenes de una película que son imágenes de shock, pero ellas destinadas a perjudicar la ilusión del público, exigiéndole un posicionamiento crítico, una reflexión[1668], una toma de conciencia necesaria, más no suficiente, al menos en este momento de producción.

Esta necesidad del teatro épico de dirigirse contra los modos tradicionales y comunes del teatro, situándose al márgen de éstos, es reafirmado en 1939 cuando publica su segunda versión de *"¿Qué es el teatro épico?"*. En ella reafirma viejas convicciones exigiendo un público relajado, un colectivo, que tome postura que se interese que piense y sea reflexivo.[1669] De este modo el pensador será el héroe dramático, como su público, su figura bien puede ser *"…Galy Gay, el descargador…"*[1670], con ello Brecht elimina la catarsis aristotélica provocando el asombro, así *"…en vez de identificarse con el héroe, el público ha de asombrarse de la situación en que el héroe se mueve…"* [1671] Para ello recurre a 'exponer situaciones' por medio de la interrupción, de la cita, pero lo que son citables son los gestos. Ahora bien este teatro épico es didáctico, por lo tanto está dirigido hacia el público pero también hacia el intérprete, en él se supera el abismo entre público e intérprete, por ejemplo representar un papel de un oficial de las SS como acontece en el el ciclo de Brecht 'Terror y miseria del Tercer Reich', por un actor exiliado, es tan reprobable para el actor como para el público, en ellos hay distanciamiento del personaje, en ellos no puede haber empatía.[1672] Este mismo ejemplo es puesto en

[1668] W. Benjamin, 'El país en el que no se puede nombrar al proletariado. Con ocasión del estreno de ocho obras en un acto escritas por Brecht.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), pp. 119-120.
[1669] W. Benjamin, '¿Qué es el teatro épico? <2>', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 137.
[1670] Ibid., p. 138.
[1671] Ibid., p. 140.
[1672] Ibid., p. 143.

"El país en el que no se puede nombrar al proletariado", el ejemplo ya toca el 'contenido de la obra' donde lo político y lo artístico están unidos en este 'teatro del exilio alemán' (teatro épico brechtiano). En cuanto al 'contenido' se destaca la 'ley de la mentira' en ese país que no puede nombrar el proletariado.[1673]

La importancia del contenido también está presente en *"Algunos comentarios a poemas de Brecht"* (publicado en 1939), en él entiende Benjamin que un 'comentario' presupone un prejuicio: el que el texto sea clásico, además aclara que el comentario es una forma arcaica y también es una forma autoritaria, paradójicamente este comentario se pone al servicio de *"…una poesía que no sólo no tiene nada que sea arcaico, sino que, además, está enfrentada a lo que hoy posee autoridad…"*[1674] Es decir que la utilización que hace Brecht del 'comentario' es opuesta a la misma 'idea de comentario'.

Ahora bien el comentario es del 'contenido' ya que en Brecht el comentario *"…intenta ir sacando a la luz los contenidos políticos de los pasajes que son, por cierto, puramente líricos…"*[1675] Así en 'En el Devocionario doméstico' habla de las formas poéticas con que la burguesía adorna y embellece la existencia como la canción popular, la balada patriótica y la canción de amor. Ahora bien, estas formas adquieren un contenido nuevo con la 'persona irresponsable' y asocial, éste *"…habla claramente de estas cosas (de Dios, del pueblo, de la patria y de la prometida) justamente como hay que hablar de ellas ante personas irresponsables y asociales: sin pudor, falso o verdadero…"*[1676] Por el contrario, los conformistas para reaccionar necesitan una masa compacta, son el ser humano medio, los pequeños burgueses, estos son los «hombres de Mahagonny» que

[1673] "…Pues mentira es sin duda la declaración jurada ante un tribunal (La búsqueda del derecho); como mentira es la ciencia que enseña doctrinas que están prohibidas de aplicar (La enfermedad profesional); mentira lo que se grita a la opinión (El plebiscito); y mentira de nuevo lo que se le susurra al moribundo (así, en El sermón de la montaña). Y mentira es también lo que se mete, con presión hidráulica, en lo que dos cónyuges tienen que decirse en el minuto último de su convivencia (La mujer judía); y mentira es la máscara que incluso la compasión se pone cuando se atreve a dar señales de vida (Al servicio del pueblo). Estamos en efecto en el país en el que no se puede pronunciar el nombre del proletariado. Así, Brecht nos muestra que, en este país, la situación es tan grave que ni tan siquiera el campesino puede dar de comer a sus animales sin poner en peligro «la seguridad del Estado» (El campesino da de comer al cerdo)..." [W. Benjamin, 'El país en el que no se puede nombrar al proletariado. Con ocasión del estreno de ocho obras en un acto escritas por Brecht.', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 122.]

[1674] W. Benjamin, 'Algunos comentarios a poemas de Brecht', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 145.

[1675] Ibid., p. 146.

[1676] Ibid.

> "…se limitan a decir «sí» a todo cuanto Dios les comunica, cuanto les pregunta y les exige. Así tiene que ser, opina Brecht, cuando un colectivo acepta a Dios. Por lo demás, se trata de un Dios en estado reducido. En efecto, la fórmula: vimos de pronto a Dios…"[1677]

En este contexto, el que lucha por la clase explotada es un exiliado en su país, así considera Benjamin a Brecht, entendiendo que el *"…último lustro de su trabajo político en la República de Weimar significó para el comunista inteligente un exilio cifrado…"*[1678] y este exilio fue la forma previa del auténtico exilio y de la ilegalidad, para este ilegal es *"…un precepto ese repetir: ¡Borra las huellas!..."*[1679] Tal es su realismo y su compromiso crítico con el presente que Benjamin señala otro precepto *"… sólo este otro precepto: Cuida bien, cuando pienses en morir,… que no haya tumba alguna que indique dónde quedas,… puede que hoy se haya quedado anticuado, pues Hitler y su gente le han quitado esa preocupación al ilegal…"*[1680] En este texto Benjamin realiza una equiparación entre el exiliado, el ilegal y el explotado, tres figuras marcadamente marginales. En efecto sigamos su razonamiento: los judíos no fueron asesinados inmediatamente, todo aconteció según estas frases *"…No vamos a destrozarte la cocina… Vamos a poner la olla al fuego… Casa, olla y cocina se pueden quedar… Tú vas a esfumarte…"*[1681], esto muestra para qué el nacional-socialismo necesita el antisemitismo: en calidad de parodia.

> "…Hitler quiere en efecto que el judío sea tratado tal como debe serlo, claramente, el gran explotador. Y, como la actitud frente al judío nunca se podría dar en serio, como su tratamiento sólo ofrece el mal remedo de un procedimiento que en verdad fuese revolucionario, el sadismo se da con este juego. La parodia no puede renunciar a él: una cuyo fin es, además, el poner en ridículo a la verdadera base histórica, la expropiación de los expropiadores…"[1682]

Así los exiliados e ilegales comparten con los explotados el sucumbir ante quienes los explotan, todos sin lucha. Con estos debe simpatizar el dialéctico materialista, con la causa de los oprimidos, irrelevante y sobria

> "…irrelevante a los dominadores, para los oprimidos sobria en cambio, y, en cuanto hace a sus consecuencias, la más inagotable de las causas. Y, ya por fin, en tercer lugar, junto a la teoría y la promesa, la moraleja que surge

[1677] Ibid., p. 151.
[1678] Ibid., p. 164.
[1679] Ibid.
[1680] Ibid.
[1681] Ibid., p. 166.
[1682] Ibid.

> del poema. Quien derrota a lo duro no puede desperdiciar ni una ocasión para ejercer la amabilidad…"[1683]

En este contexto, claramente marxista y materialista histórico, no puedo dejar de mencionar que Benjamin no abdica a viejas convicciones tal como lo expresa en *"Los retrocesos de la poesía, de Carl Gustav Jochmann"* (publicado en enero de 1940) ya que vuelve a rescatar la importancia del tiempo para la valoración de una obra, con lo cual minimiza el valor que puede proporcionar una recepción inmediata, además muchas de las producciones espirituales agrupadas en la memoria de los pueblos quedan en el olvido.[1684] Por otro lado reafirma que por ejemplo la obra de Jochmann *"expone un contenido filosófico altísimo sin recurrir a la terminología filosófica…"*[1685], pero esto no es todo, Jochmann junto a Loos fueron '*outsiders*', ellos se oponen al imperialismo estético típico del siglo XIX y los valores eternos del arte.[1686] Además Jochman se aísla de la idea ilustrada de progreso y de la visión de futuro de los románticos así

> "…Esta doble circunstancia permite que calibremos por completo la soledad en la que Jochmann escribió el texto que presentamos a continuación. Ahora ya sabemos por qué cayó este texto en el olvido: nada parecía conectarlo con la tradición y nadie ha sido capaz de retomar su hilo. Ojalá su reanimación hoy intentada sea cosa tan poco casual como lo fue su olvido hasta el presente…"[1687]

Resulta interesante cómo Jochmann fundamenta su teoría, lo hace a través de su idea de poesía procedente de Vico como *"…facultad lingüística originaria propia del mundo antiguo…"*[1688] para Vico primero existió el lenguaje de imágenes, luego el canto y por último el discurso en prosa[1689], de este modo el lenguaje se ha ido degradando por lo que reafirma su posición: el progreso no significa progreso en la poesía porque no es progreso del lenguaje poético. Ahora bien si tengo en cuenta lo dicho en *"Pinturas chinas en la Biblioteca Nacional"* (publicado en enero de 1938)

[1683] Ibid., p. 182.
[1684] W. Benjamin, '"Los retrocesos de la poesía", de Carl Gustav Jochmann', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 182.
[1685] Ibid., p. 190.
[1686] Ibid., pp. 192-193.
[1687] Ibid., p. 196.
[1688] Ibid., p. 195.
[1689] "…De acuerdo con éste, el lenguaje de imágenes, representado sin sonido en señales de tipo jeroglífico o alegórico, es el de la primera edad del mundo: lo que es decir, de la edad divina. A éste le sigue el lenguaje del canto, el del canto heroico, que para Vico fluye de una fuente doble. Por una parte, de «la pobreza de la lengua»; por otra, de la «necesidad del explicarse» . La fuerza expresiva del lenguaje heroico se basa en el hecho de que no sustituye a la palabra prosaica, sino que dinamita la mudez. El discurso en prosa culmina así la serie en tanto que lenguaje de la última época, como tercer lenguaje…" [ibid.]

entonces puedo decir que el pensar por imágenes nos acerca más a lo eterno, esto *"…mediante la integración en dicha imagen de lo fluido y cambiante. De esta integración toma la caligrafía su sentido, y se lanza a la búsqueda de lo que es la imagen-pensamiento…"*[1690], por ello en este texto afirma que pintar es pensar, pensar por semejanza

> "…Y como la semejanza no aparece sino es como un relámpago y nada es más fugaz que ella en su aspecto, el carácter fugaz y sin duda marcado por el cambio de estas pinturas se confunde con su penetración de lo real. Lo que ellas fijan no tiene otra fijeza que la fijeza propia de las nubes. Y ésa es su verdadera así como enigmática sustancia, hecha de cambio, como la propia vida…"[1691]

Esto explica la superioridad de las imágenes sobre el lenguaje articulado, superioridad que Benjamin pone en juego en sus objetos y ciudades. Tal superioridad también está expresada en *"Sobre Scheerbart"* (publicado a fines del 30) cuando elabora una imagen de la técnica, allí afirma que la idea de Scheerbart

> "…(mejor quizá: esta imagen) era la de una humanidad que se pone a la altura de su técnica, y que se sirve de ésta de manera humana. Scheerbart pensaba que la realización de esta idea tiene dos condiciones esenciales: que los hombres abandonen la opinión baja y grosera de que están llamados a explotar» las fuerzas de la naturaleza, y que, por el contrario, se convenzan de que la técnica, al liberar a los humanos, liberará fraternalmente a la creación…"[1692]

Sobre esta imagen lucha Benjamin dirigiendo su mirada a lo 'marginal': a sus espacios, a sus objetos presentes o pasados, a sus intelectuales, etc., para ello exige una mirada distinta que logre rescatar esa 'imagen particular' para poder tomar 'conciencia', reflexionar, y a partir de allí poder lograr que la técnica sea más humana.

4. Hacia la marginalidad del pensamiento

Muchos fueron los cuestionamientos que Benjamin recibió por parte de sus amigos al adherir casi sin reservas a la causa del proletariado y al marxismo crudo, entiendo que fueron exageradas las críticas ya que partieron más por prejuicios ideológicos y personales que por la propia propuesta benjaminiana (en algunos puntos resultó mal

[1690] W. Benjamin, 'Pinturas chinas en la Biblioteca Nacional', *Obras libro IV/vol.1*, (Madrid: Abada, 2010), p. 565.
[1691] Ibid.
[1692] W. Benjamin, 'Sobre Scheerbart', *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009), p. 241.

entendida). Al margen de esto los trabajos sobre Baudelaire reconcilian, según sus amigos como Scholem [1693], sus íntimas convicciones con el carácter de su pensamiento, de allí su importancia. Dichos trabajos tienen un contexto de producción que es necesario explicitar.

Según Witte, en un principio era proyectado como la quinta parte de *"Passagenarbeit"*[1694] y se debía llamar "Baudelaire o las calles de París", pero desde 1938 ese proyecto de a poco se convirtió en un libro, cuyo resultado sería un "modelo preciso de "Los Pasajes"".[1695] En fin el proyecto de Baudelaire tomó otro título *"Charles Baudelaire, un poeta en la época del capitalismo"* que debía constar de tres partes[1696], sin embargo sólo terminó la segunda parte llamándola *"El París del segundo imperio en Baudelaire"* (parte que Benjamin envió a Nueva York en setiembre de 1938). A esta segunda parte la dividió en tres capítulos "La bohemia", "El paseante callejero" y "Los modernos".[1697] A pesar de las expectativas este texto no tuvo la aceptación de sus editores frankfurtianos, por lo cual Benjamin tuvo que reelaborar el segundo capítulo que renombró como *"Sobre algunos temas en Baudelaire"*. Por último la tercera parte del proyecto *"Charles Baudelaire, un poeta en la época del capitalismo"* que debía funcionar como resolución marxista de las anteriores, no fue realizada, a pesar de ello, a entender de Witte, en *"Zentralpark"* (que son fragmentos póstumos) quedan elementos para reconstruir a grandes líneas lo que habría sido esa tercera parte.[1698]

Hecho este derrotero quisiera remarcar que Baudelaire no es para Benjamin un escritor más sobre el cual pueda realizar alguna crítica o resención, al contrario

[1693] G. Scholem, 'Walter Benjamin (1964)', *Walter Benjamin y su ángel*, (Bs. As.: FCE, 2003), p. 26.

[1694] En esto difiere con Fernández Martorell quien dice "…La composición general de La obra de los pasajes estaba prevista en tres partes —tendremos oportunidad de comprobar cómo la tríada dialéctica se repite en todos estos textos—: «Baudelaire como alegórico», «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» y «La mercancía como objeto poético»…"[C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 174.]

[1695] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 211.

[1696] "…la primera parte debía presentar a Baudelaire como el objeto "mixto" que había pasado a la tradición. Por eso, la tornasolada obra de Baudelaire, al pasar de las modalidades simbólicas (es decir, al descansar en «correspondencias naturales») a las modalidades alegóricas resultaba ella misma equívoca, y allí estaba pues el origen de su interpretación errónea que, de conformidad con la teoría tradicional del arte, sólo había tomado en consideración sus aspectos simbólicos pasando por alto «sus intuiciones y se había atenido sin espíritu crítico a la universalidad de sus poemas»…" [ibid., p. 212.]

[1697] En una carta a Horkheimer las partes tenían proyectadas otros nombres "…Comienza también marcando tres partes diferenciadas, cuyos títulos previstos serían: idea e imagen; antiguo y moderno; lo nuevo y el retorno de lo mismo. (Estos títulos no coinciden con los definitivos: la bohemia, el «flâneur», lo moderno.)…" [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 174.]

[1698] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 213.

entiendo que en el poeta está proyectada su propia posición gnoseológica y más: Baudelaire es el prototipo del intelectual marginal cuyo resultante es un pensamiento que parte y llega a lo marginal, tal y como planteo el pensamiento benjaminiano (más en este último periodo de producción). Es decir que ambos comparten la misma posición y pensamiento marginal, esto se puede visualizar en la misma comparativa de ambos.

En efecto en *"El París del segundo imperio de Baudelaire"* sitúa Benjamin la obra del francés en la existencia social de su época, agrega Witte, que *"…En el contexto general de la obra, la elaboración de esta parte cumple pues la función de oponer a la interpretación recibida la base objetiva de las condiciones sociales propias del momento…"*[1699] Esto puede ser aplicado, desde una perspectiva metodológica, a la misma obra de Benjamin que necesita para una interpretación satisfactoria no descuidar 'las propias condiciones objetivas de su momento' y cómo él se ubica en dichas condiciones. Sobre esta comparación Witte interpreta que el crítico proyecta una imagen singular del pasado que une pasado y presente a través de la 'barbarie' así *"…Bonaparte, hombre de corte cesáreo, y el poeta que se refugia en el satanismo y en la ambigüedad son presentados por Benjamin como los precursores del terror fascista y del escritor al que ese terror fuerza al exilio…"*[1700] Estos hechos también unen, a través de la idea de la derrota del proletariado, los años de 1848 y de 1918. [1701] De este modo, el paralelo entre Luis Bonaparte y Hitler y entre Baudelaire y Benjamin se debe a condiciones sociales similares en 1848-1851 y 1918-1936, en ambos casos esas condiciones descansan en la 'mercancía'. [1702]

En "La bohemia", título de la primera parte de *"El París del segundo imperio de Baudelaire"*, presenta algo relevante para este estudio, en particular la 'secreta

[1699] Ibid., p. 212.
[1700] Ibid., p. 216.
[1701] "…Si la sensación de bienestar del paseante callejero en medio de la muchedumbre está descrita como la embriaguez del hombre que se experimenta como mercancía y al mismo tiempo como el presentimiento de que algún día la masa proletarizada estará en cada uno de sus miembros, este análisis indudablemente percibe lo que dará lugar a los masivos desfiles fascistas en los que está organizado conscientemente lo que en el siglo XIX era todavía gustado como una apariencia estética inconsciente, y esto se hace para desviar las miradas de la conservada dominación del capitalismo…" [ibid.]
[1702] "…Benjamin sostiene la similitud fundamental de la época bonapartista y de la época hitleriana. Por eso, la revolución tiene para él un sentido completamente diferente del que tiene para Marx y sus sucesores. La revolución ya no es el momento en que la sociedad se vuelca en una forma nueva, apropiada a las verdaderas condiciones económicas de producción; es la interrupción escatológica de la historia misma. Estas son, en el libro sobre Baudelaire, también las miras mesiánicas no expresadas del materialismo dialéctico de Benjamin…." [ibid., p. 217.]

comunicación entre los marginados de la sociedad francesa posrevolucionaria', estos son

> "…los conspiradores políticos, grandes perdedores en la lucha que terminan en la clandestinidad o en la prisión, los trabajadores que caen en el proletariado andrajoso y el poeta, a quien la clase burguesa dejó de confiar su defensa pues esa clase acababa de declararse en favor del aventurero Luis Bonaparte, ese poeta que ahora se ve obligado a presentarse en el mercado y a hacerse folletinista…"[1703]

Dentro de la idea de conspiradores profesionales, que son parte de la Bohemia, se descubre al arte comprometido con la función política, dice Benjamin que *"…Evocar hoy la fisionomía de Baudelaire significa hablar de la semejanza que guarda con ese tipo político…"*[1704] La ira, la cólera de Baudelaire que arremete contra la raza humana, es la actitud de medio siglo de luchas y combates en las barricadas de esos conspiradores.[1705] Las barricadas están presentes en sus poemas. Pero si hay un personaje que inspira y que es reflejo de todos los que pertenecen a la bohemia ése es el 'trapero', de él dice Benjamin

> "…aparecieron en mayor número en nuestras ciudades cuando los nuevos procedimientos industriales dieron cierto valor a los desechos. Trabajaban para intermediarios, y representaban una especie de industria casera instalada en la calle. Pero el trapero fascinó a su época y, así, las miradas de los primeros investigadores del pauperismo cayeron sobre él como hechizadas con la pregunta tácita de dónde se halla el límite de la miseria humana…"[1706]

Con ellos la bohemia compartía la protesta contra la sociedad y contra un mañana también precario. Este desheredado también pertenece a la raza de Caín, raza de la que también procede el proletariado *"…esa raza de los que no poseen otra mercancía que no sea su desnuda fuerza de trabajo…"*[1707] Y esto no dista de la actividad que tiene que llevar el literato que se distancia del 'lart pour l'art', cuando debe moverse en torno al periódico cayendo luego en el folletín.[1708] Sin lugar a dudas esto es producto de la crisis que se da en el arte, de este modo la explica Benjamin en un fragmento de Zentralpark

> "…«La introducción de la alegoría (en Baudelaire) responde, de forma muy significativa [explica Benjamin] a esta crisis del arte a la que hacia 1852 la

[1703] Ibid., p. 212.
[1704] W. Benjamin, 'El parís del Segundo Imperio de Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 91.
[1705] Ibid.
[1706] Ibid., p. 101.
[1707] Ibid., p. 105.
[1708] Ibid., p. 111.

> teoría del arte por el arte estaba destinada a hacer frente. Esta crisis del arte tenía sus raíces a la vez en la situación técnica y en la situación política»…"[1709]

De este modo, la crisis del arte es puesta en escena por la 'alegoría'[1710] y, tal como sucede con el Trauerspiel, con ella *"…se logra poner de manifiesto… el desvanecimiento y ruina de la sociedad moderna a través de la crisis del arte…"*[1711] Para Fernández Martorell en "La bohemia" se muestra la significación determinante de la alegoría en 'Las flores del mal'.[1712] La crisis del arte produce que el 'poeta' se encuentre dentro del grupo de los 'expulsados' de la 'clase dominante', tal y como es expulsado Benjamin de todo centro de poder, obligado a ganarse la vida a través de publicaciones que han de caer en el mercado.

En el segundo capítulo "El paseante callejero", según Benjamin, en general Baudelaire desarrolla *"…como elemento formal de la visión alegórica el encadenamiento gracias al cual lo antiguo se hace presente en lo moderno y lo moderno en lo antiguo…"*[1713] Específicamente Benjamin puntualiza que el 'contenido de la poesía de Baudelaire', tal como es el plan general del libro, se encuentra indisolublemente inserto en el contexto social de su época, en particular en *"…la experiencia del choque que vive el individuo en medio de la multitud así como la experiencia de un París destinado a la muerte…"*[1714] Todo esto hace que Fernández Martorell interprete la primera parte como un intento de Benjamin por dar una visión del poeta aislado, a través de su obra[1715]; y por el contrario en esta segunda parte *"…pone en relación a Baudelaire con sus encuentros más importantes —Poe, Balzac, Víctor Hugo— y a través de esta exteriorización en lo social, que supone la antítesis, se hace patente la crítica social…"*[1716] En síntesis la lucha entre el poeta y lo social[1717], oposición entre "flâneur" y "multitud".

[1709] Citado por [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 175.]
[1710] "…al colocar a la naturaleza frente a la historia y por el carácter ambivalente de la figura alegórica, las contradicciones se manifiestan…" [ibid.]
[1711] Ibid.
[1712] "…Ella presenta la construcción de la visión alegórica en Baudelaire, destinada a hacer aparecer en su transparencia la paradoja fundamental de su estética, la contradicción entre la teoría de las correspondencias naturales y el rechazo a ceder a la naturaleza» (B, 751)…" [ibid.]
[1713] Benjamin citado por [ibid., p. 176.]
[1714] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 213.
[1715] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 175.
[1716] Ibid.
[1717] "…En una encrucijada de significaciones se pone de manifiesto la exterioridad de Baudelaire y su entorno, sus contemporáneos y la persona del poeta en un mundo poético moribundo, así como la

La figura del 'flâneur' está en el umbral, entre un mundo que decae (antiguo) y uno que se aproxima (moderno), está el centro de las contradicciones.[1718] El 'flâneur' es el hombre de la soledad, su última droga es la masa[1719] que es el último asilo del proscripto[1720], *"…Baudelaire amaba la soledad, pero en la multitud, sin duda alguna…"*[1721] De esta relación nacen las historias detectivescas[1722] que Baudelaire adoptó tras las huellas de Poe, en ellas *"…El contenido social originario… es la disipaicón de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad…"*[1723] En la gran ciudad, Paris, toma forma la experiencia del poeta en el nacimiento de la modernidad, la ciudad pone de manifiesto el significado de la poesía de Baudelaire y la nueva sociedad industrial.[1724] Los espacios del 'flâneur' serán los pasajes, *"invención reciente del lujo industrial"*[1725], sus calles serán su morada, por el contrario el 'burgués' ante la pérdida de la vida privada en la metrópoli busca recuperarla en el interior de la casa, ella se convierte en 'funda del hombre[1726]. En

unidad entre forma y contenido en su obra y las transformaciones sociales que hacen visible la experiencia del nacimiento de la modernidad. La pluma es el espacio en el que heroicamente se paran los golpes de la locura de la gran ciudad…" [ibid., pp. 175-176.]

[1718] Ibid., p. 176.

[1719] "…la masa aparece como asilo que ampara y protege al asocial de los que son sus perseguidores. Entre sus notas más amenazantes ésta fue la que antes se anunció, hallándose sin duda en el origen de las narraciones de detectives…" [W. Benjamin, 'El parís del Segundo Imperio de Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 128.]

[1720] "…En el laberinto de la ciudad, la masa es el postrero y más impenetrable de los laberintos... La tarea que desempeña el poeta es la de redimir estos aspectos de la ciudad. Nada, en el sentido de Baudelaire, está más próximo en su propio siglo de la tarea del héroe antiguo, que la de dar forma a lo moderno» (B, 751-752)…" Benjamin citado por [C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 176.]

[1721] W. Benjamin, 'El parís del Segundo Imperio de Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 139.

[1722] "…Pero Les fleurs du mal sí que conocen, por más que sea como disiecta membra, tres de sus elementos decisivos, a saber, la víctima y la escena del crimen (« Une martyre»), el asesino («Le vin de l'assassin») y, por último, la masa («Le cre'puscule du soir»). Tan sólo falta el cuarto, el que permite penetrar en esta atmósfera tan preñada de afecto. Baudelaire no escribió ninguna historia de detectives porque sin duda le era imposible, dada la estructura de sus impulsos. El cálculo y el momento constructivo, en él, estaban del lado de lo asocial, integrándose esto por entero en el seno de la crueldad. Y es que Baudelaire era un lector demasiado bueno de la obra de Sade para poder competir con Poe…" [ibid., p. 131.]

[1723] Ibid.

[1724] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 176.

[1725] "…dice una guía ilustrada del Paris de 1852, "son unos corredores protegidos con techo de vidrio y revestidos de mármol, que atraviesan masas enteras de casas cuyos propietarios se han unido para impulsar tales especulaciones. Ambos lados de estos corredores, cuya luz les entra por arriba, se suceden las tiendas elegantes, con lo cual un pasaje es una ciudad, un mundo en pequeño"…" W. Benjamin, 'El parís del Segundo Imperio de Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 123.

[1726] Ibid., p. 135.

los pasajes el flâneur está entre la multitud incansable y la mercancía, objeto más significativo de la modernidad, así dice Benjamin citado por Fernández Martorell

> "…En el "flâneur" se revela la situación de reificación que comparten la repetición y reproducción del objeto como mercancía y del ser humano convertido en masa: «El "flâneur" es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías»…"[1727]

Para Baudelaire, según Benjamin, se le escapó comparar el 'encanto' que los adictos tienen con las drogras con el efecto que la mercancía tiene para la multitud[1728], ese encanto Baudelaire lo encontraba en la multitud. Ante el hecho de que el mismo hombre se convierta en mercancía propone Benjamin

> "…En la medida en que el hombre, como fuerza de trabajo, es mercancía no tiene necesidad en absoluto de transponerse a su vez en mercancía. Cuanto más consciente se le hace este modo de ser de su sí mismo como el impuesto a él por el orden de la producción -o cuanto más se proletarice- tanto más le penetra el escalofrío de la economía mercantil, y tanto menos ha de ser su caso el de empatizar con la mercancía…"[1729]

Por ello la actitud que goza de la multitud, tal cual la tiene Baudelarie, no es óbice para mirar a otro lado de la terrible realidad social, al contrario *"…Se mantenía bien consciente de ella, del mismo modo en que los borrachos siguen siendo conscientes "todavía" de circunstancias reales…"*[1730] entre los empujones mantiene viva la conciencia del yo. Por otro lado, la exterioridad, abocada en esta segunda parte, se completa con la alusión a los inventos y adelantos técnicos de la ciudad, tráfico, luces, información, etc., allí se ubica el poeta

> "…Baudelaire adora la multitud, se coloca en su centro, se hace cómplice a la vez que se separa de ella, protegiendo el umbral necesario para abrir en su centro el lugar de huida que precisa el héroe de la modernidad, de quien vive la contradicción en su propio cuerpo y detiene con él los «shocks»…"[1731]

Por último en "Los modernos", la tercera parte, presenta cómo esas experiencias sociales influyen determinantemente en 'las tendencias formales de la poesía del francés', de este modo las 'alegorías' son expresión del choque y de la experiencia de la muerte, sobre las alegorías dice Witte *"…esas alegorías concebidas como los*

[1727] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 177.
[1728] W. Benjamin, 'El parís del Segundo Imperio de Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 146.
[1729] Ibid., p. 149.
[1730] Ibid., p. 150.
[1731] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 177.

«centros de la estrategia poética» y que trasladan a la poesía las técnicas del «alzamiento» por cuanto sorprenden al lector con los asaltos inopinados de la significación profunda…"[1732] Entender de este modo la poesía de Baudelaire es situarse fuera de la apropiación que hasta el momento había realizado el burgués, así continúa Witte

> "…Las analogías de estructura que hay entre las formas políticas de los actos de rebelión (las experiencias sociales cotidianas del habitante de las grandes ciudades) y la técnica literaria del poeta maldito prueban que la forma de expresión alegórica es el vehículo verdadero de la significación de *Las flores del mal* y denuncian como una maniobra destinada a poner un velo sobre los aspectos revolucionarios de esta obra la circunstancia de que los intérpretes burgueses la sitúen, apelando a la doctrina de las correspondencias, en la tradición de la poesía simbólica…"[1733]

Fernández Martorell presenta lo social (mercancía-multitud) y el 'shock', en tanto principios de lo poético como la síntesis de las partes anteriores. Aquí vuelve sobre la poesía de Baudelaire, pero ahora atravesada por lo social, cumpliendo el proceso dialéctico. Aquí se concreta la poesía que ha pasado por la conquista de lo moderno.[1734] Así

> "…el poeta edifica sobre la inmundicia de la gran ciudad su obra y se convierte en héroe, también lo es la propia inmundicia. «¿Los héroes de la gran ciudad son inmundicia? ¿O es más bien héroe el poeta que edifica su obra con esa materia? La teoría de lo moderno concede ambas cosas» (GS, I, 583)…"[1735]

El héroe de Baudelaire será el 'apache' que es aquel que abjura de la virtud, de las leyes y rompe el contrato social, se encuentra separado por un mundo del burgués. Con Baudelaire llega el apache a la literatura, ocupa un lugar que no tenía, ya que *"…El apache… permanece la vida entera confinado en los arrebales de la sociedad, del mismo modo que de la metrópolis…"*[1736] Por ello dice Benjamin del poeta que puede compararse al trapero, ellos buscan en las calles las inmundicias de la ciudad, ambos son héroes, el poeta y el apache, pero el poeta lo es en la medida en que deje sitio al héroe moderno, ésa renuncia lo hace héroe, agrega Benjamin, algo que antes afirmó de Zola cuando decía que supo retratar Francia porque la rechazaba,

---

[1732] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 213.
[1733] Ibid.
[1734] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 177.
[1735] Ibid.
[1736] W. Benjamin, 'El parís del Segundo Imperio de Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 173.

> "…Baudelaire no gustaba de su época… Carente de unas propias convicciones, él mismo adoptó formas siempre nuevas. Flâneur, o apache, o dandy, o trapero serían para él siempre papeles. Pues el héroe moderno no es un héroe: representa héroes…"[1737]

El poeta se asemeja al obrero *"…vende su experiencia degradada de "shock" –de lo moderno- de la misma forma que el obrero vende su fuerza de trabajo…"*[1738] Lo mismo se puede asemejar la labor del poeta Baudelaire (productor de alegorías) con la del productor de mercancías.[1739] El '*spleen'* será la figura que alumbra este mundo repleto de contradicciones, así

> "…representa la hipocondría, el humor sombrío, el sentimiento de la catástrofe que manifiesta lo que está ocurriendo y se constituye, en este momento, como héroe de la modernidad. A veces revestido de «flâneur», trapero o dandy, hace resplandecer el sentimiento heroico en la época de las decadencias. Todavía más, «para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica» (GS, I, 577), la que posee el poeta, Baudelaire, que «hizo asunto propio parar con su persona espiritual y física los «shocks», cualquiera que fuese su procedencia» (GS, I, 616). Baudelaire hizo suya la experiencia de la modernidad, embebido de ella supo revelar su sentido y constituyó su heroicidad…"[1740]

El precio que paga el poeta por esta vivencia, por el material de su obra, ese es *"...la sensación de lo moderno: trituración del aura en la vivencia de "shock"…"*[1741] Citando a Löwy resume Fernández Martorell lo siguiente

> "…Según Löwy, en el interior de este mundo en ruinas caracterizado por el Immergleichen (siempre lo mismo) industrial y el Chockerlebnis (vivencia del «shock») que reduce a los humanos a la condición de autómatas desprovistos de memoria y de Erfahrung (experiencia), «la hermenéutica benjaminiana descubre en la poesía de Baudelaire una forma sutil de resistencia a este "progreso" devastador: la evocación liberadora de la experiencia perdida y de la Edad de oro». Esta forma que se opone a la «catástrofe moderna» son las «correspondencias» en Baudelaire, datos de la rememoración, que ligan la experiencia actual con el reencuentro de una vida anterior; mirada histórica sobre el pasado…"[1742]

De esta forma Baudelaire se distancia del romanticismo que tiene una actitud de renuncia y entrega, por el contrario, junto con Balzac, intenta transfigurar las pasiones y la fuerza de resolución.[1743] Así Baudelaire es un héroe porque la

[1737] Ibid., p. 197.
[1738] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 177.
[1739] "…ambos son hijos de la misma situación histórica y responden a un sistema concreto, nuevo pero decadente, que se prueba a sí mismo con su propia catástrofe…" [ibid., p. 178.]
[1740] Ibid.
[1741] Ibid.
[1742] Ibid., pp. 178-179.
[1743] W. Benjamin, 'El parís del Segundo Imperio de Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 167.

resistencia que la modernidad le opone al hombre y a su impulso productivo no guarda proporción con sus fuerzas. Por eso es comprensible que se paralice y se refugie en la muerte.[1744] De ella dice

> "…La modernidad tiene que estar puesta bajo el signo del suicidio, el cual sella una voluntad heroica que nada le concede a la actitud que les es hostil. Pero este suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. Es la conquista de la modernidad en el complejo ámbito de las pasiones…"[1745]

Ante el avasallamiento moderno Baudelaire antepone su poesía, sus imágenes se generan por la bajeza de sus objetos, busca que lo más banal se aproxime a lo poético, *"…Les fleurs du mal serán el primer libro en emplear en la lírica la palabra no ya prosaica, sino urbana…"*[1746] Se crea un vocabulario lírico dentro del cual aparece la alegoría.[1747] Su técncia es el golpe de Estado como tal. Esto que realiza Baudelaire es la intención de Benjamin,

> "…Benjamin buscó toda su vida este lugar de libertad en el que fuera posible la Erfahrung (experiencia) del aura en el jetztzeit (tiempo-ahora), un espacio intelectual y vivencial capaz de sustraerse a la vorágine de lo moderno: el continuum histórico, el Immergleichen (siempre lo mismo) y el Chockerlebnis (la vivencia del «shock»). Esta contradicción entre aura y pérdida del aura, tradición y modernidad, y el pequeño logro de salvarlas, subyace a todos sus escritos, es su motor... el método es también la contradicción, por eso aparece tan ambiguo. Su pensamiento fluctúa entre el misticismo- tradición y la vivencia que tiene el ser humano en el mundo moderno, de la teología al materialismo dialéctico, y esta contradicción es el método mismo de análisis… Benjamin se coloca en el centro de la contradicción, observa con todo detalle los procesos, el mundo que se va y el que acaba de nacer, y quiere manifestar lo que ha ocurrido, mostrar a los humanos la deriva de su existencia y ahí, sólo ahí, se decanta…"[1748]

El ensayo de *"El Paris del segundo imperio en Baudelaire"* no fue recibido satisfactoriamente por los miembros del *Institut*, Adorno se encargó de trasladarle ese malestar. Entre sus argumentos veía aplicado el método surrealista que no desarrolla 'los motivos de Baudelaire', así yuxtapone imágenes del poeta con partículas de datos de la historia objetiva en un montaje visual. No reconstruye la realidad social con un análisis dialécto inmanente a las imágenes poéticas de

[1744] Ibid., p. 168.
[1745] Ibid.
[1746] Ibid., p. 201.
[1747] "…Ni una sola palabra de su vocabulario está determinada de antemano para la práctica de la alegoría. Este encargo lo asume caso a caso; según de qué se trate, de qué tema esté puesto en la fila para ser acechado, para verse cercado y ocupado. En el golpe de mano que en Baudelaire significa la poesía, el poeta va a hacer de las alegorías sus confidentes. Ellas son las únicas, sin duda, que están en el secreto…" [ibid.]
[1748] C. Fernández Martorell, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992), p. 179.

Baudelaire.[1749] Además efectuaba asociaciones inmediatas entre superestructura y estructura[1750]. Adorno considera que en el texto no se hace presente la 'teoría', la mediación de la reflexión critica conceptual, sin ello la teología degeneraba en magia y el marxismo en positivismo.[1751] Ante estas expresiones Benjamin no podía sentirse más que dolido y aunque podía justificar su posición, sus motivos eran políticos, motivos insertos en la experiencia que le toca vivir. De todos modos no podía rechazar los reclamos que venían de norteamérica, aceptó rehacer el trabajo apremiado por la situación que le tocaba vivir a él y a los suyos.

Con el apoyo del Instituto terminó su nuevo ensayo sobre Baudelaire en julio denominado *"Sobre algunos motivos en Baudelaire"* que trata la resignificación del capítulo del "Flâneur" según las indicaciones de Adorno con una nueva perspectiva metafísica y epistemológica. Su punto de partida será la 'pérdida de la experiencia' que se da en las metrópolis, suplantada por la 'vivencia de shock' que está determinada por el encuentro entre el 'individuo' con las 'masas' y entre el 'individuo' con el 'trabajo industrial mecanizado y las nuevas técnicas de reproducción'.[1752] Con ello resalta el cambio estructural que sufre la experiencia, la cual se ha convertido en vivencia, en shock[1753] que paradójicamente hace imposible la experiencia, esto es producto de los cambios históricos en la vida cotidiana que transforman el mundo perceptivo de las metrópolis.[1754]

[1749] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 373.

[1750] "…(la imagen de Baudelaire del trapero borracho y el comentario de Marx acerca del impuesto urbano sobre el vino; la lesbiana como heroína de Baudelaire y la masculinización de las mujeres a través del trabajo fabril, la imagen literaria de la multitud y el proletariado como clase revolucionaria), y esto se suponía suficiente para suscitar la revelación dialéctica, materialista. Una vez más, Benjamin trataba de "tender un puente entre ambos extremos del arco", entre los polos de la teología y del materialismo.47 Una vez más, Adorno lo acusaba de recaer en ambos…" [ibid., p. 374.]

[1751] "…A Adorno le parecía que Benjamin empleaba sus afirmaciones de solidaridad con el proletariado como sustituto de la tarea filosófica real de interpretar la verdad de los fenómenos y en este punto perdía decididamente la paciencia…" [ibid.]

[1752] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), pp. 221-222.

[1753] "…el shock es impresión momentánea, súbita, fuerte, que proviene del exterior, en el cual nos comportamos pasivamente…" [G. Amengual, 'Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin.', *En Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 53.]

[1754] "…El *shock* no pertenece solamente al orden psicológico e individual, sino que se ha convertido en el modo de vivir generalizado de la masa, que afecta tanto al *flâneur* como al obrero industrial. Estos cambios son percibidos como desconcertantes y humanamente denigrantes. Están condicionados por dos factores: 1) el salto en el crecimiento demográfico y el consiguiente surgimiento de las masas, respecto a las cuales la burguesía cultiva la distancia como expresión de su autonomía; y 2) el desarrollo de los medios técnicos de producción y aparatos, que afectan tanto a la manera de trabajar y producir como también a la vida cotidiana por el hecho de servirse de tecnologías sencillas que inundan la vida diaria y que, pulsando un pequeño botón, desencadenan procesos. A estos dos factores hay que añadir un tercero: las nuevas formas y los nuevos medios de comunicación, como la

Todos estos factores hacen que el aspecto subjetivo del hombre sea anulado o subordinado, convirtiéndose sólo en un ser reactivo, cúmulo de comportamientos reflejos. Por lo que la 'experiencia' pierde su rasgo esencial: la continuidad. En este contexto el halo de significación del hombre y las cosas, su aura, es aniquilado. Incluso en la poesía de Baudelaire hay una primacía de la 'vivencia de shock' por sobre la percepción melancólica del mundo, por sobre el 'spleen del poeta'.[1755] En la percepción melancólica la experiencia queda separada de su 'prehistoria', lo cual es divorciarse de su dimensión utópica. Agrega Witte que es el mismo gemido melancólico que envuelve a Benjamin en 1938 *"…cuando las tropas hitlerianas invaden Austria y son derrotados los republicanos en España…"*[1756]

Por otro lado, la civilización industrial que destruye el aura engendra una 'belleza moderna' fundada en la 'estética de shock'. Ante esta dicotomía la poesía de Baudelaire plantea una novedad, abraza a ambas de este modo dice Moses

> "…En Baudelaire, esta visión mágica de lo real sigue recortándose en el trasfondo de nuestra sensibilidad de hombres modernos, y en contraste con ella, como el recuerdo ya casi inconsciente de una dicha perdida. Así, en el seno de nuestra civilización de la lectura y la escritura la poesía aurática es como el último rastro de un modelo cultural arcaico (en la medida en que la experiencia de la lectura, vivida como "iluminación profana", haya conservado hasta hoy algo de su origen mágico)…"[1757]

Esto da testimonio de la persistencia de un modelo teológico de la historia en Benjamin *"…todavía hay fragmentos de la verdad, ocultos aquí y allá en el fondo de nuestro mundo profano…"*[1758] por lo que la tarea del historiador materialista, tal como lo hizo Baudelaire, es hacerlos revivir en el presente.

Por su parte Buck-Morss adhiere a la posición que afirma que en *"Sobre algunos motivos en Baudelaire"* es un escrito que hace caso a las recomendaciones de Adorno, específicamente en la clarificación del concepto de 'muchedumbre', 'multitud', 'masa' que revelaban la desintegración de la experiencia, esto es *"…en*

---

prensa, que han transformado no sólo las maneras de comunicarse, sino también las de percibir el mundo y de tomar conciencia de él…"[ibid.]

[1755] "…En el *spleen* el tiempo se manifiesta como ahistórico y la experiencia como «sepultada en sí misma», porque el objeto de la contemplación, bajo la mirada del soñador melancólico, pierde la significación que le confiere la tradición. «El *spleen...* revela lo "vivido" en toda su desnudez. El melancólico se espanta de ver retomar la tierra al simple estado de naturaleza. Ya no la envuelve ningún aliento de prehistoria, ningún aura.»…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 222.]

[1756] Ibid., p. 223.

[1757] S. Moses, 'Ideas, nombres, estrellas. Metáforas del origen en Walter Benjamin', *Para Walter Benjamin*, I. S. y. K. S. Edit. (ed.), (Bonn: Inter Nationes, 1992), p. 195.

[1758] Ibid., p. 196.

sentido filosófico, la capacidad de conocimiento subjetivo de la realidad objetiva…"[1759] Sobre lo que le causaba la muchedumbre a Baudelaire dice Benjamin

> "…Si éste sucumbió a la violencia con que ella [masa] lo iba atrayendo a sí y, en cuanto flâneur, hizo al fin de él uno de los suyos, no por ello lo abandonaría el sentimiento de su condición inhumana. Así, se hace su cómplice mientras que casi en el mismo instante se separa de ella. Se compromete con ella en lo más hondo para lanzarla a la nada de improviso después de una mirada de desprecio…"[1760]

Vinculado al concepto de muchedumbre están los de 'alienación' y 'reificación', los cuales

> "…eran presentados en los más concretos términos visuales dentro de una teoría histórica, materialista, de la transformación de la percepción que caracterizaba la existencia urbana. Benjamin argumentaba que los escritos de Baudelaire representaban "una transformación en la estructura de la experiencia", manifestada en la experiencia de la muchedumbre, en la cual la realidad se percibía a través de los sentidos como una serie de colisiones shockeantes. En la muchedumbre, las sensaciones táctiles se volvían discontinuas, como el encendido de un fósforo, la puesta en funcionamiento de una máquina, o la toma de una fotografía. En la muchedumbre, las imágenes visuales estaban tan fragmentadas y yuxtapuestas tan sin sentido como los artículos en un periódico. Acompañando esta disrupción de la continuidad espacial se daba una transformación en la experiencia del tiempo. El tiempo perdía el "aura" que había poseído como calendario de rituales y se vaciaba…"[1761]

Agrega Buck-Morss que como defensa contra el shock el individuo urbano se aísla encerrándose en sí mismo, limitándose a soportar los estímulos sin responder, de modo que la mera 'vivencia' (Erlebnis) reemplaza a la experiencia reflexiva, activa, (Erfahrung). [1762] Esto influía necesariamente en la posición que tenía del 'proletariado' porque la existencia urbana conspiraba contra el desarrollo de la conciencia de clase, el obrero no podía ser consciente de su propia posición objetiva. Con lo cual hay un

> "…abandono de la insistencia anterior… en el carácter progresista de la revolución de la percepción óptica. Benjamin ya no veía en los desarrollos tecnológicos de la cámara y la filmación un proceso puramente objetivo y autosuficiente, sino que los describía como anticipando la desintegración inherente a la experiencia urbana: la fotografía registraba la sensación óptica sin aura de la muchedumbre, mientras que en el film "la percepción en forma de shock se eleva a principio formal"…"[1763]

[1759] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 379.
[1760] W. Benjamin, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 229.
[1761] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 379.
[1762] Ibid., p. 380.
[1763] Ibid., p. 381.

En su crítica a la experiencia de la industrialización urbana caía tanto el capitalismo como la URSS. Sin duda que todo esto lo reconcilia con Adorno, lo cual no significó que su vida mejoró, posteriormente en agosto se realiza el pacto de no agresión entre Alemania y Rusia.

Ahora bien si Buck-Morss centra su atención en la 'muchedumbre', Costello centra el estudio de *"Sobre algunos motivos en Baudelaire"* en el 'shock' y la 'mirada'. En ese estudio son decisivos los conceptos de *'Erlebnis'*[1764] y *'Erfahrung'*[1765], sólo el segundo nos permite distinguirnos como individuos, nos inserta en un campo más amplio de entendimiento compartido, dice Benjamin *"…Donde hay experiencia [Erfahrung] en el sentido estricto de la palabra, ciertos contenidos del pasado individual se combinan en la memoria con material del pasado colectivo…"*[1766] Sin embargo, en la época moderna impera la *'Erlebnis'* que es una experiencia producto de la experiencia de shock generalizada en la modernidad, en este sentido dada la multiplicidad de shocks a los que se ve afectado el individuo, la 'conciencia' funciona como un escudo defensivo.[1767] Si la conciencia es eficiente menos ingresan las impresiones en la experiencia [Erfahrung] conformándose experiencias aisladas [Erlebnisses]. Si esto es una forma generalizada de la experiencia entonces el presente se aleja cada vez más del pasado, porque no hay conexión ni asimilación con experiencias pasadas. La consecuencia es que colectivamente la experiencia deja de transmitirse, en este sentido

> "…Para Benjamin, por ende, la transmisión permanente de la tradición solo es posible donde hay experiencia en sentido pleno, es decir, acumulación de un acervo -en gran medida inconsciente- de entendimiento compartido. Pero al fijar los acontecimientos en la conciencia, el shock evita su asimilación en este acervo inconsciente. Benjamin sigue a Freud en su afirmación de que registrar un acontecimiento de manera consciente y que ese acontecimiento deje un rastro en la memoria son antitéticos en el mismo sistema; que solo lo que atraviesa nuestras defensas conscientes y deja así un rastro en la memoria constituye experiencia en un sentido pleno, experiencia que ha quedado inserta en un acervo de experiencia pasada no reflexiva: "[S]olo lo que no se ha experimentado explícita y conscientemente, lo que no le ha sucedido al sujeto como experiencia

[1764] "…la experiencia concebida en el sentido mínimo de simplemente atravesar o tolerar el momento presente…" [D. Costello, 'Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy', *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, (Bs. As.: Eterna Cadencia, 2010), p. 125.]
[1765] "…es una concepción más sustantiva, más densa, de la experiencia…" [ibid.]
[1766] ibid.
[1767] "…Un shock que es "eludido por la conciencia" -afirma Benjamin basándose en Freud- le da "al incidente que lo ocasiona el carácter de una experiencia aislada [Erlebnis] en sentido estricto" (SW,4\ 318). Lo despoja de afecto, confinándolo por ende al momento en que se produce…" [ibid.]costello, 125, Ver W. Benjamin, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), pp. 215-216-217.

> aislada [Erlebnis] puede llegar a ser un componente de mémoire involontaire"…"[1768]

Por esto se entiende la nueva postura de Benjamin respecto del cine, este contribuye a la atrofia de la experiencia. En cuanto a la 'mirada' es en *"Sobre algunos motivos en Baudelaire"* donde se expone transparentemente la relación entre aura y rostro, de distinto modo a como lo hacía en *"Pequeña historia de la fotografía"*. Ahora sólo el rostro tiene la habilidad única de devolver la mirada

> "…Esto estaba implícito en los textos previos -por ejemplo, en la afirmación de que lo que otorgaba a la fotografía su "cualidad mágica" era la impresión de que los sujetos, a su vez, veían a quienes las contemplaban-, pero el ensayo sobre Baudelaire lo afirma explícitamente…"[1769]

En la capacidad de devolver la mirada está presente la relación entre aura e intersubjetividad, el devolver la mirada es una forma de trascender la soledad, el horizonte inmanente de la conciencia. Esto es algo que la fotografía no puede hacer, ella sólo registra no devuelve la mirada esto por su naturaleza mecánica, es esencialmente destructora del aura.[1770]

Amengual recalta en el trabajo sobre la 'memoria' otra perspectiva de *"Sobre algunos motivos en Baudelaire"*, así ante una experiencia para la cual la vivencia de shock se ha convertido en norma, se pregunta cómo puede fundarse la poesía lírica, es decir cómo es posible fundar la experiencia cuando lo que impera es el shock.[1771] La respuesta benjaminiana consiste en

> "…ampliar el concepto de experiencia a través de la memoria (la memoria pura, la memoria involuntaria, la rememoración), que encuentra y extrae tanto de la tradición religiosa judía como también de la filosofía de Henri Bergson y su recepción literaria por Marcel Proust. El nuevo concepto de experiencia habrá de integrar y articular la dimensión de la memoria tanto en su dimensión individual como colectiva. Si esta ampliación de la

[1768] D. Costello, 'Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy', *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, (Bs. As.: Eterna Cadencia, 2010), pp. 126-127.costello, 126-7, Ver también [W. Benjamin, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 213-214.]

[1769] D. Costello, 'Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy', *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, (Bs. As.: Eterna Cadencia, 2010), pp. 128-129.

[1770] ibid., pp. 128-130. Ver también [W. Benjamin, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 250-251-252-253-254.]

[1771] "…De esa poesía, como tal, debería esperarse por lo tanto un grado elevado de conciencia; así despertaría la idea de un plan que en el proceso de su elaboración ya estuviera en obra. Y esto es aplicable totalmente a la poesía de Baudelaire, cosa que , además, lo liga a Poe precisamente entre sus predecesores, y entre sus sucesores, justamente, lo ligará de nuevo a Valéry…" [W. Benjamin, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 216.]

> experiencia con la memoria es posible, el *shoch* podrá convertirse en experiencia…"[1772]

Su guía es Baudelaire, porque en éste el shock fue determinante, vivió ese estado profundamente, pero también lo transformó en experiencia, la elaboró poéticamente. El punto en el que se articula la experiencia y la memoria es el '*spleen'* que Baudelaire entiende como el 'mal del siglo', el hastío, el rencor, la melancolía. [1773] Frente a éste están las *correspondances*, que designan el contendido de los días de rememoración, días del tiempo de consumación donde no hay vivencia alguna.[1774]

Así el Spleen es la percepción del tiempo sin historia, del tiempo que fluye siempre igual, siempre insignificante, es el tiempo cosificado, el tiempo sin esperanza. Pero Baudelaire no se negó a esta experiencia del tiempo, al contrario la intensificó, hasta llegar a tener una sensibilidad extraordinaria para la fragmentación y la dispersión del tiempo, así se dotó de una sensibilidad para dominar los cambios históricos y la ruptura del continuum de la historia. De manera paradójica *"…la misma fragmentación se convierte en la apertura para lo nuevo, para la unificación de la memoria voluntaria y la involuntaria, la individual y la colectiva…"*[1775] Cuando sucede esto el shock, la fragmentación, alcanza continuidad convirtiéndose con ello en 'experiencia', de otro modo *"…cuando lo puntual se convierte en la trayectoria de la vida, cuando este modo de vida es percibido como la forma de vida actual…"*[1776]

De este modo, la vivencia de shock se convierte en experiencia[1777], cuando se convierte la atrofia de la experiencia (porque se ha degenerado en vivencia y

[1772] G. Amengual, 'Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin.', *En Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 55.

[1773] Ibid. Ver también [W. Benjamin, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), pp. 247-248-249.]

[1774] "…«Lo que Baudelaire tiene en mientes con las correspondencias puede ser definido como una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis. Pero una experiencia semejante no es posible sino en el ámbito de lo cultual». "Las *correspondances* son las fechas de la reminiscencia. No son fechas históricas, sino fechas de la prehistoria», es decir, no son unas fechas cualesquiera del *continuum* de la historia, sino las que constituyen el origen, las fechas fundacionales de la historia misma…" [G. Amengual, 'Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin.', *En Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 55.] Ver también [W. Benjamin, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), pp. 243-244-245]

[1775] G. Amengual, 'Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin.', *En Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 56.

[1776] Ibid.

[1777] "…La vivencia de verse empujado de un lado para otro en la masa ya no es para Baudelaire objeto de goce estético, tal como lo fue para el *flâneur,* sino, todo lo contrario, sólo estéticamente elabora-

shock)[1778] en la experiencia epocal, esto es hacer experiencia de la situación que se vive. Por el contrario la pérdida de la experiencia alude a que con ella se pierde la capacidad de percibir lo que se vive, de integrarlo a la vida, de compartirlo con los demás y de transmitirlo. Pero no sólo eso, va mucho más allá, la pérdida de la experiencia apunta a la ruptura con las formas de vida y con las maneras de pensar practicadas en otro tiempo, es una ruptura de la tradición *"…tanto en el sentido activo (acto y proceso de transmitir) como en sentido pasivo (el contenido de sabiduría que se transmite)…"*[1779] De este modo

> "…Esta ruptura se vive como un empobrecimiento de la realidad y del sujeto: la realidad misma parece haber perdido densidad, dimensiones que le eran propias; la realidad se ha reducido al rango mínimo. El sujeto no sólo ha perdido consejo, orientación en la vida, sino incluso capacidad de percepción, de comprensión, de apertura a nuevas experiencias, como si su órgano sensorial y mental se hubiera reducido o incluso atrofiado. La reducción del sujeto y de la realidad se hace especialmente patente por el hecho de haber perdido el sentido global de la experiencia, tal como, por ejemplo, había sido tematizado en la metafísica…"[1780]

Esto no quiere decir que Benjamin aspire a volver al pasado, al contrario parecería que la pérdida de la experiencia es un hecho histórico consumado e irreversible. En otras palabras no es posible recobrar la experiencia perdida, pero sí la conciencia de que se ha perdido la inocencia, es decir *"… saber qué se ha perdido, por qué caminos se está andando, hacia dónde llevan, qué correcciones hay que hacer…."*[1781] Esta es la continuidad que se ha perdido, continuidad esencial para la unidad, subsistencia e identidad del sujeto. Para Benjamin

> "…allí donde impera la experiencia en su sentido estricto, ciertos contenidos que son propios de nuestro pasado individual entran finalmente en conjunción con los del colectivo en la memoria. Los cultos con su ceremonial y con sus fiestas…"[1782]

Ahora bien Baudelaire es quien realiza la transformación estructural de la experiencia, en su experiencia poética, Baudelaire traza el camino para superar el shock, lo reelabora poética y filosóficamente, o simplemente lo lleva a la conciencia

---

ble en la medida en que los *shocks* mismos se convierten en una experiencia de la época actual y así se hacen comunicables…" [ibid.]

[1778] "…Es la experiencia de la disgregación de la vida, de la masificación de la sociedad, de la automatización de los individuos convertidos en mero material humano. Es la experiencia de la falta de experiencia por el hecho de haber triturado no sólo el aura, sino el sujeto mismo, tanto el individual como el colectivo…" [ibid., pp. 56-57.]

[1779] Ibid., p. 57.

[1780] Ibid.

[1781] Ibid., p. 58.

[1782] W. Benjamin, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 213.

reflexiva, como experiencia de la época. [1783] Amengual agrega que este procedimiento de Benjamin no es dialéctico ni tampoco regresivo, sino que se guía por la experiencia que ha configurado la tradición, la religiosidad judía que ve ejemplificado en el culto.[1784] Este paradigma propuesto en este escrito es similar a otros modelos como la totalidad de la existencia, el lenguaje y la narración.[1785]

El mes siguiente comienza la guerra contra Polonia y Benjamin aún no era ciudadano francés, por lo cual fue confinado a un campo de trabajo, en noviembre fue liberado *"…A fin de año, estaba de vuelta en París, enfrentando la sombría perspectiva de una guerra europea…"*[1786]

Para el presente trabajo el caso Baudelaire es relevante, su lírica escasamente podía ser entendida, él lo sabía por ello no esperaba un éxito inmediato.[1787] Si tengo en cuenta todo lo anterior el lector embebido en la vivencia de shock, sin conciencia de ella, cuya capacidad de percepción está atrofiada, poco podía contribuir a la comprensión de la poesía lírica baudeleiriana. Pero Baudelaire no escapó a su época, época que lo llevó a una existencia marginal, no es casual la comparación entre el poeta y el trapero. Y de esa experiencia de marginación, de la cual parte, se dirige también hacia objetos que la vivencia de shock ha transformado en fragmentos. El resultado será una poesía, un pensamiento que es marginal que deja expuesta la inconsciencia de la pérdida de la experiencia, inconciencia predominante.

Por último cabe hacer una mención a *"Zentralpark"*, una serie de fragmentos póstumos que para Witte pueden ser interpretados como la tercera parte de *"Charles*

[1783] G. Amengual, 'Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin.', *En Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008), p. 58.

[1784] "…En efecto, parece que Benjamin ve en el culto el paradigma de la memoria que amplía la experiencia, ya que el culto une los materiales individuales y los colectivos de la memoria, los renueva continuamente, los actualiza de manera que se ponen a disposición de los participantes en cualquier momento de sus vidas. Ello hace que en el culto se unan además la memoria voluntaria y la involuntaria; «reminiscencia voluntaria y reminiscencia involuntaria pierden así su exclusividad». «Lo que Baudelaire tiene en mente con las correspondencias puede ser definido como una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis. Pero una experiencia semejante no es posible sino en el ámbito de lo cultual»…"[ibid., pp. 58-59.]

[1785] En el mismo *"Sobre algunos motivos en Baudelarie"* dice Benjamin "…En la sustitución de la antigua relación por la ya moderna información, y de la información por la sensación se refleja la atrofia creciente y actual de la experiencia. Todas esas formas se apartan igualmente por su parte de la narración, que es una de las formas más antiguas de comunicación que se conoce…"[W. Benjamin, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 212.]

[1786] S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011), p. 382.

[1787] W. Benjamin, 'Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 207.

Baudelaire, un poeta en la época del capitalismo", parte continuadora de *"Sobre algunos motivos de Baudelaire"*, y síntesis del libro. En esta síntesis Benjamin habría interpretado *"…la forma alegórica de la poesía de Baudelaire como una respuesta al carácter universal de mercancía que asumieron las cosas en el capitalismo…"*[1788] De este modo dice Witte

> "…Así como en la mercancía el valor de intercambio del objeto oculta su valor de uso, así también en la alegoría su carácter de signo, según el análisis de Benjamin, oculta su verdadera naturaleza. La alegoría imita pues las particularidades de la mercancía, su fetichismo, determinado por la alienación de las cosas fuera de sus relaciones funcionales y «reifica» ese mismo fetichismo…"[1789]

Así por una parte la 'intención alegórica' engendra fantasmagorías, imágenes engañosas y por otra es expresión de la reificación, esto es el punto de partida (para la crítica materialista) del descubrimiento de la verdad.[1790] De este modo

> "…El historiador dialéctico sólo debe desenmarañar lo que ya está presente en la organización de la sociedad en cuanto ésta se funda en el valor de intercambio. El historiador opone la base materialista a su forma de expresión alegórica y así despoja a ambas de su apariencia fantasmagórica. De esta manera es capaz de poner de manifiesto la naturaleza de las cosas deformada por el capitalismo y mantener asimismo la imagen negativa de la salvación de las cosas…."[1791]

Para Benjamin, Baudelaire tuvo que reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no tenía dignidad que conferir.[1792] Ante esto Baudelaire responde con un libro de poemas líricos, por ello se encontraba alejado de los demás. [1793]

El último legado benjaminiano que deja al descubierto su 'pensamiento marginal' será el texto *"Sobre el concepto de Historia"* (redactado a principios de 1940), texto famoso para la posteridad ya que el mismo vio la luz en 1947 (con Missac) y en 1950 (con Adorno), pero fue recién en 1955 (también con Adorno) cuando comenzaron sus discusiones, aunque éstas debieron esperar a la década del '70 para llegar a su mayor climax. Puedo decir que las 'tesis' cumplieron con la exigencia benjaminiana de la grandeza dada con el tiempo, él mismo se dio cuenta

[1788] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 213.
[1789] Ibid., p. 214.
[1790] Ibid.
[1791] Ibid.
[1792] W. Benjamin, 'Parque Central. En Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo', *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008), p. 272.
[1793] "…Los cambios referidos consistían en que, en la obra de arte la forma propia de la mercancía, y en su público la forma de la masa, se expresaron más inmediata y fuertemente que lo habían hecho jamás hasta entonces. Justamente esos cambios fueron los que más tarde, junto a otros en el ámbito del arte, llevaron ante todo al hundimiento de la poesía lírica…"[ibid., p. 284.]

de que su época no estaba preparada para ellas, por ello no pensó en su publicación, anticipando que podían ser mal entendidas.

Pero ni el tiempo pudo evitar los malos entendidos, Michael Löwy señala tres en los debates posteriores a 1950: uno dado por la 'escuela materialista' que acentúa su marxismo y materialismo (posición proclamada por Brecht), otro ofrecido por la 'escuela teológica' que destaca su carácter judío, mesiánico (punto de vista de Scholem), y el último esgrimido por la 'escuela de la contradicción' que intenta conciliar marxismo y teología judía, materialismo y mesianismo (propuesta de Habermas y Tiedemann).[1794] Esta diversidad, a mi juicio, deja al descubierto lo inclasificable y excepcional del pensamiento benjaminiano para los cánones tradicionales, al concluir Löwy que todos aciertan y se equivocan, este intérprete no hace más que expresar la idea de que las 'Tesis' establecen un espacio en el que las fronteras epistemológicas arraigadas se desdibujan, reclamando con ello una nueva conformación al margen, un nuevo espacio, que pueda también derrocar los límites de lo real.

Estas 'Tesis' no son sólo fruto de una coyuntura histórica particular, tal y como en ocasiones se suelen resumir, es decir producto del fin de las esperanzas puestas en el comunismo[1795] por el pacto ruso-nazi; sin duda que el pacto acentúo el desconsuelo del berlinés que venía germinando por la privación de su nacionalidad alemana en 1939, por la posible clausura de la ayuda financiera por parte de los frankfurtianos y por sus dificultades económicas, que lo llevaron casi a implorar a Scholem alguna ayuda de Palestina.[1796] Pero por sobre esta coyuntura las 'Tesis' son la expresión de veinte o veinticinco años de pensamiento tal y como también lo señalan Löwy, Witte y Reyes Mate. En efecto, en ellas se hace presente según Löwy

[1794] M. Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio* (Bs. As.: FCE, 2002), p. 41.

[1795] "…Es evidente que el marxismo de Benjamin, sobre todo a partir de los años 1936-1937, tenía poco en común con el *dianiat* soviético, que pronto, en 1938, Stalin codificaría en mi capítulo de la muy oficial *Historia del Partido Comunista bolchevique de la URSS.* Ya el hecho de elegir como referente filosófico a Karl Korsch, un marxista heterodoxo -cercano a la corriente "consejista"- excluido del Partido Comunista alemán en la década de 1920 y radicalmente opuesto a los cánones bóricos tanto de la socialdemocracia como del comunismo estalinista, es indicativo de esa disidencia…" [ibid., p. 33.]
"…Benjamín había guardado un silencio obcecado e irresponsable con respecto a los juicios de Moscú, y a lo largo del decenio no había sido capaz de criticar públicamente a Stalin, ni siquiera cuando Asja Lacis fue enviada al gulag. Pero el pacto de Stalin con el diablo defraudó toda esperanza que Benjamin hubiera albergado sobre la misión redentora del comunismo…" [M. Lilla, *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política* (Barcelona: Debate, 2004), p. 105.]

[1796] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 220.

el 'romanticismo alemán'[1797] al que abrazó en su época de juventud, aunque ahora *"…se expresaba en numerosas tentativas de reencantamiento del mundo, donde el "retorno de lo religioso" ocupaba un lugar preferencial…"*[1798] Pero detrás de esta recuperación de lo religioso en las 'Tesis' está su 'mesianismo judío', algo no inusual en Benjamin, recordando el *"Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán"*. Así todos estos impulsos generan*"…imágenes utópicas -mesiánicas y revolucionarias- contra la "informe tendencia progresista"…"*[1799] las cuales también lo ponen en disidencia con el 'marxismo oficial' y dominante.[1800] Ahora bien si antes he afirmado que su romanticismo, su mesianismo y su marxismo son marginales, ahora lo haré con más razón ya que la paleta de colores que ellos ofrecen conforman una nueva forma de concebir el color. Es decir que Benjamin los saca del centro para ubicarlos en el margen, aunque para ello haga falta distorcionarlos de la mirada tradicional u oficial, con la que también se autoconciben.[1801]

En efecto con esta particular concepción Benjamin se distancia de la 'crítica marxista de la religión' y de la 'solución ilustrada al conflicto entre razón y religión', frente a éstos piensa nuevamente los ideales ilustrados cuestionando principalmente lo que ellos han devenido[1802], convirtiéndose en sus contrarios, éstos no hacen al hombre más libre ni más feliz, aunque como dice Forster el berlinés piensa en esos ideales sin renunciar a ellos.[1803]

También Benjamin arremete contra el 'marxismo evolucionista vulgar' que concibe la revolución como el resultado 'natural' o 'inevitable' del progreso económico y técnico

[1797] "…Podríamos definir la *Weltanschauung*romántica como una crítica cultura! de la civilización moderna (capitalista) en nombre de valores premodernos (precapitalistas); una crítica o protesta referida a aspectos sencidos como insoportables y degradantes: la cuantificación y mecanización de la vida, la reificación de las relaciones sociales, la disolución de la comunidad y el desencantamiento del mundo. Su mirada nostálgica hacia el pasado no significa que sea necesariamente retrógrada: reacción y revolución son otras tantas figuras posibles de la visión romántica del mundo. Para el romanticismo revolucionario, el objetivo no es un *retorno* al pasado, sino un *desvío* por éste hacia un porvenir utópico…" [M. Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio* (Bs. As.: FCE, 2002), p. 18.]
[1798] Ibid.
[1799] Ibid., p. 21.
[1800] Ibid., p. 23.
[1801] "…"…Aquí el pensamiento religioso y el pensamiento político no forman más que un solo pensamiento. Dicho de otra manera: la política ha tomado un carácter escatológico y encuentra su realización, no ya en el tiempo histórico, sino en el juicio final del mundo cuya sentencia prepara y anticipa el historiador materialista…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 234.]
[1802] R. Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"* (Madrid: Trotta, 2006), p. 35.
[1803] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 40.

(o de la "contradicción entre fuerzas y relaciones de producción")[1804], al contrario para Benjamin la revolución es precisamente *"…la interrupción de una evolución histórica que lleva a la catástrofe…"*[1805] Pero esas ideas de progreso no son exclusivas de los burgueses capitalistas, sino también son hegemónicas del pensamiento de izquierda alemán y europeo. Por ello *"…acomete contra el marxismo socialdemócrata, mezcla de positivismo, evolucionismo darwiniano y culto del progreso…"*[1806] Lo sorpresivo para Benjamin es el no darse cuenta de que cuando se produce más técnica de lo que la sociedad pueda asimilar, entonces la salida será la guerra, por eso la guerra no le sorprenderá[1807], como tampoco le sorprende el pacto ruso-nazi[1808], ya que ambos tienen en común su confianza en el progreso, ambos tienen la misma lógica. Así la técnica ha convertido al hombre en un engranaje *"…Es como si el desarrollo de la técnica hubiera seguido una lógica propia, al margen de los sueños de los hombres…"*[1809] Por ello hay complicidad entre progreso y barbarie, los fascistas también son progresistas, así *"…Si nos preguntamos qué es lo que ambos tienen en común, se nos dirá que el menosprecio del costo humano y social que lleva consigo la realización tanto de uno como de otro…"*[1810], la 'tecnocracia' los domina, ésta no tienen en cuenta las 'regresiones de la sociedad'[1811], en este sentido dirá Forster que el progreso es *"….la excusa ideológica para el sometimiento de los hombres y de la naturaleza…"*[1812] Lo malo de esto reflexiona Reyes Mate es la justificación de las víctimas y su reproducción

[1804] M. Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio* (Bs. As.: FCE, 2002), p. 24.
[1805] Ibid.
[1806] R. Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"* (Madrid: Trotta, 2006), p. 32.
[1807] Ibid., p. 14.
[1808] "…Acerca del *shock* que le había producido el pacto entre Hitler y Stalin, apenas si aludía velada-
(330) mente en su carta (publicada) del 11 de enero de 1940, en la que hablaba de «las manifesta-
ciones del espíritu de los tiempos, que en el paisaje desértico de nuestros días ha dejado marcas que no pueden no ser percibidas por los viejos beduinos que nosotros somos» *[Briefe,* II, p. 846], Más tarde, sin embargo, Grete CohnRadt me contó que le había confesado a finales de 1939, tras su re-
torno del campo de concentración, que se había sentido en verdad aliviado tras haber terminado defi-
nitivamente con Rusia…" [G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008), pp. 330-331.]
[1809] R. Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"* (Madrid: Trotta, 2006), p. 38.
[1810] Ibid., p. 41.
[1811] "…Benjamin procura reparar este estado de cosas retornando a las teorías de Fourier, a la idea de un trabajo liberado «que, lejos de explotar la naturaleza, esté en condiciones de hacer nacer de ella las virtuales creaciones que permanecen dormidas en su seno». Semejante forma del trabajo sólo sería posible en un mundo transformado por una revolución mesiánica…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 233.]
[1812] R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 40.

indefinida. Por ello es importante el recuerdo para volver la vista hacia las víctimas, ya que el tiempo acelerado impide hacerlo, tendiendo al olvido.[1813]

Conceptualmente las 'tesis' fueron concebidas para sustentar metodológicamente a su *"Baudelaire"*.[1814] También para Reyes Mate las 'tesis' constituían el armazón teórico del *"Libro de los Pasajes"*, el cual apuntaba a escribir una historia crítica de la sociedad moderna[1815], así las 'Tesis' permitían entender *"…de una manera nueva la historia y, por tanto, su tiempo y el nuestro…"*[1816] Ese armazón teórico se sustancia en una propuesta filosófica articulada en dos ejes: uno 'epistémico', concretado en una 'teoría del conocimiento', y otro 'político' exteriorizado en el 'marxismo y el mesianismo'.[1817] Mucho se ha discutido sobre el aspecto político, sin embargo para el presente estudio resulta central el aspecto gnoseológico. En primer lugar, sobre esta 'teoría de conocimiento' es importante resaltar que Benjamin no se guía por los hechos o presencias, ni se adhiere al modelo científico, pero aún peor no descarta la metafísica que tiene en cuenta las 'ausencias'[1818], con ello desmiente la propia teoría del conocimiento gestada en la modernidad cuyo paradigma es el kantismo, teoría burguesa que sustenta el conocimiento científico y progresivo. Contrariamente Benjamin discute desde aquello que no es, desde la 'ausencia' la cual será él objeto propio del historiador, ahora bien qué es más 'marginal' que aquello que 'no es', por ello para captarlo se hace necesario alterar el concepto de realidad, la cual ahora será dinámica, con lo cual lo que tuvo lugar también podrá estar vivo, continúa Reyes Mate

> "…La teoría del conocimiento de Benjamin saca el pasado frustrado de ese sopor al descubrir vida en esas muertes. Los proyectos frustrados de los que quedaron aplastados por la historia están vivos en su fracaso como posibilidad o como exigencia de justicia… Llegamos así a la idea de que la realidad es facticidad y, también, posibilidad…"[1819]

Esa 'posibildiad' permite que el pasado sea visto de otra manera y lo que ahora existe sea percibido fuera de cualquier 'fatalidad', pero también permite que en el

[1813] "…Las Tesis benjaminianas constituyen el intento apretado y críptico por desocultar esa dimensión oscura y negada que, sin embargo, conforma uno de los perfiles de la trama civilizadora de Occidente…" [ibid.]
[1814] B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 232.
[1815] R. Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"* (Madrid: Trotta, 2006), p. 13.
[1816] Ibid., p. 19.
[1817] Ibid.
[1818] Ibid., p. 20.
[1819] Ibid., p. 21.

presente se observen 'posibilidades latentes' las cuales permitirán proyectar un futuro que sea fruto de ese presente posible. De este modo, Benjamin rescata lo 'absolutamente otro', el 'margen' por intermedio del concepto de 'posibilidad', el cual deja latente el grado de efectividad, pero también ese concepto relativiza al 'hecho' a lo 'fáctico', despotenciando su poder hace que lo marginal esté al acecho y más cercano a su concreción.

Pero esa realidad dinámica que concibe 'lo otro' necesita de un sujeto con la capacidad de poder percibir la 'posibilidad', por lo que el mismo 'sujeto de conocimiento' propuesto será distinto, será también un 'posible sujeto de conocimiento' al que Benjamin le da la voz, ese sujeto será el que sufre, el débil, el oprimido, el que está en peligro, porque éste tiene una mirada cognitiva distinta así

> "…Conocer es disponer de una agudeza visual, capaz de ver en objetos, situaciones o acontecimientos que todos miramos algo insólito. Es una mirada que conmueve las seguridades establecidas que sirven de fundamento a la vida en común, incluso en democracia…"[1820]

Este 'marginal' no será ni el sujeto burgués anestesiado, reproductor de lo que es, ni tampoco, para Reyes Mate, el proletariado que para la Europa del siglo XX tiene poder, sino el Lumpen.[1821] Esto a mi entender refuerza el aspecto marginal del pensar benjaminiano ya que el lumpen es el verdaderamente marginal en la época del altocapitalismo, es el verdaderamente 'otro' al que arrastra Benjamin hacia el 'márgen'. Este 'posible sujeto de conocimiento' será un cronista ideal que como lo es el 'trapero' recoge los desechos y vive de ellos; el trapero salva los desechos, como debería hacerlo el pensador salvando lo olvidado, lo ausente, de este modo la función del historiador materialistal será redimir, salvar lo que la ciudad desecha.[1822]

Pero la sola propuesta benjaminiana de la teoría del conocimiento se quedaría sin fundamento si sólo se centrara en el conocer, dado que no iría más allá de cualquier intención cognoscitiva. Por ello se complementa con una verdadera dimensión

[1820] Ibid.
[1821] "…Respecto a las figuras desgraciadas, Benjamin no piensa, como su pueblo, en la viuda, el huérfano a el extranjero, sino en la prostituta, el trapero y en esa figura moderna del hijodalgo mísero llamado flâneur… El flâneur es un paseante que puebla las grandes ciudades europeas del siglo XIX en las que ha irrumpido la técnica… Benjamin la rescata del pasado para llamar la atención sobre su extinción. Un siglo despúes de su aparición, se ha extinguido. El desarrollo industrial ha acabado con una figura que llegó en sus inicios. Hoy ya no hay calles donde pasear descuidadamente… Antaño el flâneur era un ser marginal, sí, pero que formaba parte natural del paisaje. Ahora es un sospechoso… Hemos perdido el paseo relajado por los comercios y nos hemos convertido en compradores compulsivos…" [ibid., pp. 31-32.]
[1822] Ibid., p. 34.

política, la cual está ligada al mesianismo, a través de este concepto, para Reyes Mate, traduce a pensamiento lo propio de la cultura judía.[1823]

> "…Tenemos pues que la política a la que él aspira es, por un lado, una secularización, en el sentido de emancipación o liberación, del mesianismo, pero, por otro, un mesianismo secularizado, es decir, el mesianismo es ese palimpsesto sobre el que se escribe la política, pero que siempre está ahí como lo originario que inspira y exige a la política…"[1824]

En este sentido reinterpreta la Ilustración (comúnmente entendida como 'secularización del cristianismo') desde su ideal político (sociedad sin clases) la entiende como 'mesianismo secularizado', la diferencia es que 'desencanto' no es lo mismo que 'redención'.[1825] Con lo cual exige que no sólo hay que liberar al hombre de los mitos sino también de las injusticias. Por ello afirmo que la propuesta benjaminiana de las 'Tesis' apunta a no sólo conocer sino también actuar, ya que ese actuar apunta a redimir la realidad 'marginada' la realidad posible y con ello podrá oponerse a la injusticia, traducida ésta en los fracasos de proyectos personales o colectivos, así

> "…es poder ver en los aplastados de la historia a verdaderos "desesperados", esto es, seres a los que se les priva de la realización de sus ideales y "sólo" les queda la esperanza de que algún día será posible realizarlos. Es ver el mundo bajo el punto de vista de la redención…"[1826]

De este modo, las tesis rescatan lo marginal de lo actual, como también lo marginal de lo pasado. Pues la mirada gnoseológica que bien podría dirigirse al pasado no puede perder de vista el presente desde el cuál se mira, desde ya la perspectiva del marginado será distinta del que no lo es, en aquél está la capacidad para ver lo 'otro', pero no para quedarse en él, sino para descubrir eso 'otro' en su mismo presente en cuanto injusticias; también la mirada al presente que efectuará ese 'marginado' será distinta del que no lo es, pues descubrirá la posibilidad del presente, el presente que no es, el presente marginado. Pero ese presente marginado no será una novedad, sino que será el fruto de un pasado también marginado, porque el pasado no está muerto sino que vive repitiéndose en la medida que existan injusticias, las cuales privan al hombre de la felicidad. En este sentido dirá Reyes Mate

[1823] Ibid., p. 23.
[1824] Ibid., p. 24.
[1825] Ibid., p. 24.
[1826] Ibid., p. 25.

> "…Finalmente, el primado de la política sobre la historia. Lo histórico, el pasado, no interesa como reconstrucción (del pasado), sino como construcción (del presente). El acento está puesto en el presente. La atención al pasado no está dirigida por un interés arqueológico sino para incidir en el presente. Por eso es político…"[1827]

Por ello en su perspectiva lo cognitivo se complementa necesariamente con lo político, en ella se vuelve central la idea de 'redención' y sólo ésta puede concebirse desde una perspectiva o filosofía marginal capaz de construir, desde lo otro, un conocimiento que pueda trocarse en acción revolucionaria en el presente, en el sentido de redimir de las injusticias presentes y pasadas. Así el tratar la 'historia' no es sólo abarcar un área epistemológica particular, al diluir los límites Benjamin saca al concepto de historia de ese uso moderno, la historia no sólo trata el pasado, sino también el presente y el futuro, estamos en la historia y si seguimos entendiéndola del modo tradicional nos conducirá hacia la catástrofe, por ello esta nueva armazón teórica armada por el berlinés intenta detener ese avance ciego con una interrupción en el presente[1828], una interrupción salvadora, mesiánica.[1829]

De este modo es necesario 'poner en el banquillo' a la 'historia' y a los historiadores, ellos resumidos en el 'historicismo'. Para Benjamin éstos tienen un conocimiento 'empático', su método dirá Witte *"…es la «intropatía», por la cual «el historiógrafo historicista se identifica con el vencedor…"*[1830], por ello el historiador perpetúa las injusticias presentes al recobrar los hechos que sustentan a los vencedores del presente, así *"…La empatía histórica es la forma de conservar la herencia y acrecentar el patrimonio. Parte de ese patrimonio se debe a la producción y al patrimonio de los vencidos que figura ahora como botín de guerra…"*[1831] Ellos se valen de una falsa universalidad dada por la razón. Frente a ellos el berlinés esgrime la 'recordación', la memoria, como modo de acceso disidente de la 'razón', sobre la cual se montó toda la filosofía de la historia ilustrada. Así la memoria reivindica el

[1827] Ibid., p. 47.
[1828] "…Se trata de pensar la historia no desde su continuidades sino desde el "estado de excepción", como un modo radical de romper el hilo del progreso señalando la presencia permanente de la barbarie en la historia…" [R. Forster, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991), p. 156.]
[1829] "…De acuerdo con lo que había escrito antes en *Dirección única,* Benjamin define el verdadero concepto de la revolución como la interrupción de la perversa continuidad de la historia. «Corresponde al género humano que viaja en el tren de la historia mundial hacer el movimiento de lanzarse sobre el freno de urgencia», dar el «salto dialéctico bajo el cielo de la historia»…" [B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 233.]
[1830] Ibid.
[1831] R. Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"* (Madrid: Trotta, 2006), p. 45.

testimonio del testigo como elemento probatorio, cuando precisamente la realidad efectual de los vencedores han hecho desaparecer cualquier documento de barbarie.

Recapitulación de: El intelectual Exiliado

Si solo tengo en cuenta la 'marginalidad' en referencia a la vida de una persona, podría afirmar que aquí (en este 'exilio impuesto') Benjamin es verdaderamente un marginal como en ningún otro momento. En esto coincidirían muchos intérpretes que lo caracterizan como marginal solamente teniendo en cuenta esta época y el espacio que ocupó en ella. Sus mismos trabajos 'obligados a ser realizados bajo pseudónimos' (hasta determinado momento) ya son sinónimos de que a la persona que escribe se le retira el derecho a decir, sólo pudiendo hacerlo en la clandestinidad, ocultándose con otro nombre, como lo haría cualquier delincuente que para no ser detectado cambia su identidad. De este modo Benjamin, en este exilio, es obligado a vivir como alguien 'culpable' de haber cometido algún delito, siendo para la Alemania Nazi el delito de ser un judío, marxista, y por lo tanto, enemigo del régimen.

En este sentido puedo afirmar que en ningún momento, como en éste, se da una correlación tan marcada entre 'vida' y, lo que he intentado desarrollar en este trabajo, 'pensamiento marginal', desde el momento en que abandona Alemania en 1933 y se establece en este nuevo espacio, el del exilio, le queda sólo una única meta: el subsistir. Y tal como él pensaba sobre la universalidad de Goethe, interpreto su vivencia como una 'vivencia universal' que 'simboliza' que el hombre ha sido expulsado de la tierra, hacia lo otro, y lo único que le queda es sobrevivir. Así Benjamin universalizó el sufrimiento que tanto había teorizado desde sus escritos juveniles en su propia persona, el mito moderno lo alcanzó no quedando para él, en su vida, ningún resquisio de justicia.

A este exilio Benjamin lo comienza a vivir en Ibiza, allí como observador tiene consciencia de la contradicción que se da en el espacio entre la vida tradicional y la vida moderna, y cómo la primera tiene las de perder, él perdió con la llegada del modernismo que hace insostenible su estancia en Ibiza, estancia que no fue fácil. Allí ya percibe la catástrofe por el desarrollo desmedido de la técnica, a pesar de

ello, en la Isla, sigue explorando nuevas resistencias: nuevos modos de conocer, nuevos espacios, nuevas imágenes distantes del mirar moderno racional que ponen al descubierto aquello que oculta detrás de su contrucción: el mirar técnico, el cálculo que devendrá necesariamente en guerra.

Su 'mirar disidente' es producto de una renovada alianza del hombre con las cosas, del marginal con su mundo que le permite sentir el calor de las cosas, una cercanía sólo posible sin ninguna mediación intelectual o técnica. Sin dudas que esta postura está relacionada con la convicción de que la Modernidad destruyó la comunión del hombre con el mundo sobre la base de promesas que nunca cumplió. Sin embargo ni la Modernidad ni ninguna época puede eliminar la posibilidad de que el hombre vuelva a experimentar, en sus grietas está todo un potencial que Benjamin saca a la luz: la posibilidad de narrar, de interpretar sueños, la mirada infantil, de valorar lo monstruoso o lo minúsculo, etc. Pero previo a este conocimiento es necesario sacarse las vendas y ser capaz de entender la Modernidad atrofiada en sus productos.

Esta atrofia moderna se le hizo visible en 1914, después de esa fecha el hombre queda a la interperie, cuando su capacidad para captar dicha experiencia fue superada, como también lo será con la técnica, así tanto la guerra como la técnica tienen un desarrollo no humano, inaprehensible, indominable, produciendo un mundo percibido sólo en fragmentos, esto convierte al hombre en extranjero, en *outsider*, en exiliado. Ante esta situación Benjamin ya predice una crisis económica y una próxima guerra, con ello la disyuntiva que se le habre será o profundizar la modernidad o buscar una experiencia nueva a partir de la conciencia de la barbarie, para esto último es necesario 'exiliarse' de la ilusión moderna, pero primero dejarla al descubierto.

Para ello Benjamin desentierra una facultad como la mimética que le permite visualizar lo arcaico en lo nuevo, esta facultad en la actualidad pervive en los niños y en el lenguaje, en los niños como juego y en el lenguaje de manera inmaterial, en ambos casos, desde la perspectiva moderna, queda anulada su importancia. Por el contrario, Benjamin a partir de esta factultad pretende descubrir la potencialidad de lo arcaico para el presente. Esto tiene relación con la actitud intelectual capáz de reconocer imágenes arcaicas en lo nuevo, tal y como lo hicieron Wieland, Bachofen y Kafka. En ellos el compromiso con su presente implicaba reconocer el pasado,

cuando logra realizarse esto en ambos tanto en el presente como en el pasado hay una transformación, esto es traducido en la 'iluminación profana', en la combinación de elementos teológicos y sociales. Benjamin como estos autores no sólo salva al pasado del olvido sino que con ello también está salvando al presente. De este mod,o le disputa al fascismo su lectura unívoca de lo arcaico, como es el caso de la interpretación de Bachofen.

Su posición no fue compartida ni siquiera por sus amigos como Scholem, Brecht o Adorno. Cada uno tenía motivos para rechazar su pensamiento, porque no alió filas definitivas ni inquebrantables con ninguno de ellos, pero tampoco los ignoró cada uno le aportó algo para su nuevo espacio de pensamiento marginal, marginal también a cada uno de ellos. Ni siquiera rompió del todo con la burguesía, ya mencioné que él se considera, como cualquier intelectual, perteneciente a ella. Pero a diferencia de la mayoría tenía una conciencia intelectual que lo intimaba a ser traidor de esa clase, así esa conciencia lo obliga a luchar contra ella, pero desde ella misma, de lo mejor de ella presente en la 'primera modernidad' en la que 'el gran burgués' defendía los valores humanos, valores nunca cumplidos, valores sacados del dominio de lo real-efectivo aunque esgrimidos como justificación de lo real.

Ni siquiera en París donde reina el rechazo y la xenofobia hacia los fugitivos alemanes, especialmente hacia comunistas y judíos, lo hacen unirse a algún grupo, aparentemente adopta con ello una actitud apolítica, pero contra esta opinión su desición tenía un compromiso político, Benjamin no toleraba cómo en aquéllos contrastaba su 'compromiso político' con su producción intelectual acorde con el 'esteticismo tradicional' del gusto burgués, descomprometidos políticamente. Benjamin trató de manterse al margen de ese gusto, como también de aquéllos exiliados, teniendo una actitud más crítica. La única posibilidad segura se la daba el *Intitut*, pero allí también su libertad estaba limitada y tuvo que negociar sus posiciones.

La consecuencia de todo esto es la soledad, el aislamiento, constante en su vida, pero ahora paradójicamente experimentada en una de las ciudades más importantes de Europa, vanguardia en el siglo XIX del desarrollo moderno. Soledad que implica la falta de relación con otro sujeto, pero también la conexión con los objetos realizados a la medida de la técnica. Pero la soledad también implica posibilidad de construir nuevas conexiones que escapen a las determiadas al lenguaje de los

hombres, así la perspectiva del solitario le permite tomar distancia de los objetos, de lo que exhibe la ciudad, en busca de grietas marginales que permitan pensar en un futuro mejor. Así sólo considerándose marginal podía descubrir el rostro verdadero de la ciudad, sólo desde la visión del *outsider* comprometido, crítico con el presente y cuestionador de su actividad, es posible encontrar esas grietas marginales dentro de su mismo presente.

Por eso no es un pensador metafísico que plantea soluciones fuera de este presente, como tampoco es un pensador funcional. De esto él es consciente y lo deja al descubierto cuando analiza la 'intelectualidad francesa' toma posición distante de la mayoría de ellos productos de la desorganización intelectual. Así la guerra llevó a la intelectualidad a una crisis y desorganización tal que hizo que pensadores de la talla de Barrès, con su intolerancia de derecha, sean aceptados, o por el contrario intelectuales como Alain, que a pesar de ser de izquierda, sean sólo intérpretes de lo social al representar los ideales del artista burgués independiente; o pensadores de la talla de Péguy que desprecian la causa política.

Frente a éstos Benjamin quiere dejar al descubierto el poder de la economía sobre la opinión intelectual, por ello reclama un compromiso político. Contrario a lo que hace la novela social que, entregada a la economía, comercia con la pobreza. Por esto el intelectual debe abandonar el sólo sustento teórico y apoyar al débil. Para ello hay que rechazar, como Zola lo hizo con Francia, a la actualidad, para no caer en el conformismo. Benjamin reclama un intelectual activo como Gide, Proust o Valéry, intelectuales que pueden adueñarse de la técnica, ser constructores, alejándose con ello de la idea de inspiración. A estos 'nuevos intelectuales' conscientes de su soledad (es el mismo sentimiento que le estaba ocurriendo a Benjamin) que saben organizarse políticamente, insatisfechos y despreciadores del presente, hacen del arte, de la poesía, de su producción algo peligroso políticamente, con lo cual Benjamin reafirma su 'teoría no aurática del arte'. El autor tiene que ser productor, esto es tener conciencia de su trabajo, para acercarse políticamente el autor tiene que tomar consciencia de su posición y decidir de qué lado está, a qué causa abraza. En este sentido está contra el 'escritor autónomo' y contra el arte autónomo.

Benjamin hace entender la alianza establecida entre obra de arte, corrección política y corrección lieraria, esta alianza le da calidad a la obra, es decir que sin la alianza la obra no es obra de arte. Esta relación implica una opción por la obra no-aurática

articulada con las relaciones de producción, al tener en cuenta o no esto, la obra será considerada o retrógrada o revolucionaria. Pero para que ocurra esto último hay que 'refundar' las formas literarias, los géneros, etc, como lo hace la prensa soviética, que refunda el rol del autor y el lecor, pero esto lo puede hacer porque el periódico no está en manos del capital. Esto es algo que no piensan algunas mentes revolucionarias que no ponen en cuestionamiento los mismos medios de reproducción y su técnica, con lo cual contribuyen al capital, como lo hace el activismo y la Nueva objetividad, transformando la miseria en objeto de disfrute. La tarea del escritor hoy es conocer cúan pobre es y cuánto lo ha de ser para empezar de cero, reconocer su soledad, su marginalidad.

El ejemplo lo da el teatro épico de Brecht este teatro intenta aplicar y aprender de los nuevos instrumentos de publicación, no intenta confrontarlos, así este teatro es el adecuado al estado de actual desarrollo del cine y de la radio, esto lo hace con la interrupción que es montaje, que descubre situaciones y expone lo presente. Este teatro refundó al teatro, al escenario, al público, al texto, a la representación, al director y al actor, buscando sólo la reflexión sobre la posición que ocupa cada hombre. De este modo cuando el autor se vuelva productor se prodrá llegar al estado útópico, por ahora la lucha se dirige a explotar el potencial político del arte para los más desprotegidos.

Aquí como en Paris, capital del siglo XIX Benjamin muestra su solidaridad con el proletariado, aunque la misma lo alejara de Adorno y Scholem. En la misma ciudad, en occidente, el arte va cediento a la mercancía, a la técncia y a la moda con lo cual se aleja cada vez más su potencial político de cambio. Benjamin rastrea la génesis de este cambio, en la que el arte se transformó en algo inofensivo con el 'arte por el arte', el cual es funcional al aparato capitalista.

Frente a esto aparece el auscultador materialista que revisa la historia a través de sus desperdicios, buscando las ruinas de la burguesía antes de su derrumbe. Así Benjamin piensa en su presente deformado por el capitalismo, en sus figuras intenta descubrir su deformación y encontrar grietas que permitan ser aprovechadas para el futuro. Benjamin entiende que el modo de producción captitalista despotencia cualquier figura reduciéndola a mercancía. Sin embargo en las mismas mercancías hay un potencial de imágenes oníricas necesarias de reconocer para el futuro de la revolución, imágenes vigentes en el mismo modo de producción. Con ello Benjamin

le disputa al capitalismo su visión univoca de la modernidad, ampliando su mirada a todos los productos sociales busca en ellos los símbolos del siglo pasado, aquéllas promesas que quedaron inconclusas, promesas marginadas. Por otro lado, así como su búsqueda está en objetos también lo estará en el hombre como en el flâneur que se encuentra en el umbral de dos épocas, demostrando que las cosas podrían haber sido de otra forma. Por ello al redefinir la forma de un nuevo modo de producción hay que ver la cita de la modernidad con su historia, porque en esto nuevo lo nuevo se entrelaza con lo antiguo y éste con el futuro, por lo tanto reconocer esas imágenes es reencauzar el futuro, por ahora marginado de su posibilidad.

La reconstrucción de la historia será a través de los fragmentos, relámpagos del recuerdo, ellos harán posible el despertar sólo viable desde estas imágenes marginadas. El instrumento metódico del despectar está en la “doctrina de los sueños histórico de lo colectivo”, ese despertar implica el fin de la historia y el advenimiento del sueño mesiánico. En consecuencia los esfuerzos benjaminianos siempre estuvieron dirigidos a ese despertar de la conciencia a través de una perspectiva, disidente a la ‘perspectiva moderna’, que apunta a los desechos de esta modernidad.

En cuanto a las *“Exposés”* de París ambas son productos de un mismo intelectual excluido, desarraigado, marginado, *outsider*. Pero en una pone las esperanzas en el sujeto colectivo de la historia que lo ha dejado solo, y en otra, ya sin esperanzas, dado que la historia le muestra su rostro apocalíptico, lo invade definitivamente la tristeza y el desamparo, quizá con la conciencia de su marginaldiad definitiva.

Estos tratamientos no sugieren que el intelectual o el artista tengan que masificarse, al contrario, y esta es la hipótesis que sostengo: el intelectual debe mantenerse en los márgenes desde los cuales ha de percibir los cambios producidos en la modernidad, en el interior del arte, para poder utilizarlos en función a un despertar político que sea solidario con el proletariado, para ello no se apartará del mundo moderno, en particular de lo que este mundo deja de lado. Sin embargo, a partir de esta misma idea de arte, el intelectual solitario, aislado y marginal, necesita compartir esta experiencia, pero para ello requiere de sujetos despiertos y capacitados para ‘captar’, ‘percibir’, lo que el intelectual crítico percibe; con ello quiere disputarle al capitalismo y al fascismo los modos de construir esa ‘percepción’. Por esto reflexiona sobre los ‘medios de reproducción técnica’ que no

sólo expresan la ‘aniquilación de la experiencia aurática’, sino también dejan al descubierto la destrucción de la obra y del ser humano. Así el autor es aniquilado, el espectador modifica su percepción sensorial y la obra se funda en una nueva praxis, la política, aunque esta praxis sea ocultada bajo los viejos conceptos de arte y obra de arte, tal como en su actualidad lo está haciendo el fascismo. Por eso lucha por las nuevas tecnología de reproducción que enmarcan al arte en una nueva dimensión, la política, donde su público era el colectivo y su potencial era movilizar las masas, mediante el efecto de shock y la distancia crítica. Con ello intenta enfrentar su utilización con propósitos fascistas que destruye la unicidad y singularidad (la diferencia y marginalidad), perdiendo con ello la capacidad de construir experiencias. Entonces a partir de este reconocimiento de la singularidad de la experiencia se puede pensar en un posible despertar en una época que ha acallado las voces disidentes. Así sólo es posible recurrir a experiencias nuevas e individuales, sólo a partir de esta toma de consciencia se puede volver a narrar en este mundo nuevo, crear nuevas tradiciones y experiencias.

Esto se puede hacer con la Historia, tal como lo deja de manifiesto con el coleccionismo de Fuchs que ofrece una respuesta práctica a las pretensiones del materialismo de ‘interrumpir el continuum de la historia’ y tener con el pasado una ‘experiencia única’. Esa experiencia será marginal al historicismo, pero también es ‘marginal’ el objeto histórico, así frente a un objeto inerte, muerto, Benjamin recupera la idea del funcionamiento del ‘fragmento pasado en el presente’. Por otro lado, el mismo coleccionismo de Fuchs fue marginal, ya que fue un coleccionista de lugares limítrofes (caricatura, pornografía, vestido), alejándose con ello de los lugares tradicionales del arte, como los museos, rompiendo la concepción clasicista del arte. En definitiva lo importante en Fuchs, para Benjamin, es la mirada hacia las cosas despreciadas y apócrifas, algo en lo que no había reparado el marxismo.

De este modo, las consecuencias del espacio contemporáneo no son nuevas, la Génesis del espacio actual ya la mostraba Benjamin en el Paris del siglo XIX, pero también allí como aquí ese espacio genera permanentemente excluidos. Es decir que Benjamin por lo que vengo desarrollando fue un excluido y desde la exclusión plantea su lucha, como lo hizo Baudelaire. El rescate de Baudelaire por parte de Benjamin será el de un excluido, un intelectual excluido en los albores del espacio moderno que para Benjamin es el prototipo del verdadero intelectual. Entre ambos

también está Proust. Esta resistencia pasada no buscaba, como tampoco lo hace Benjamin, una aceptación dentro del espacio que los expulsó, de hecho ellos ya son parte de ese espacio pero como huecos que ponen en crisis la homogeneidad.

Así Baudelaire con su conciencia de provocar repudia a los poderosos y se interesa por los oprimidos. Él como todos los de la bohemia poseía algo de trapero. Todos protestaban contra la ciudad, contra un presente y un mañana precario. Todos son desheredados, descendientes de Caín, como también lo es el proletariado. De ellos la figura que descolla es la del flâneur que en los pasajes, en la calle, encuentra su morada. Pero también el flâneur es un observador de la multitud está entre la fascinación y el desprecio, como lo están Poe y Baudelaire. Es decir que por un lado la multitud es asilo del desterrado y narcótico del reciente abandonado que comparte la situación de la mercancía, pero por otro lado el flâneur está en posesión de su individualidad, no se masifica. Lo que ellos descubren es que en la calle está la inmundicia de la ciudad, el poeta y el trapero ambos se ocupan de la escoria, cuando los burgueses duermen, de esa escoria producto del desarrollo moderno Benjamin encuentra el camino para la transformación, tal y como lo había encontrado Baudelaire. Así la obra de Baudelaire se inscribe en esta decadencia del aura, pero con la clara intención de superarla.

Por otro lado, la producción lírica de Baudelaire se orientaba al fracaso porque la poesía lírica intenta apoderarse de la experiencia, pero no de la experiencia de los lectores contemporáneos que es la de la masa civilizada. Ellos prefieren los periódicos que acentúan la atrofia de la experiencia, con su información siempre nueva. Así en la construcción de la percepción del hombre en las ciudades de las multitudes interviene la técnica, produciendo una crisis en la percepción y en la reproducción artística, el aparato le quita al hombre lo humano de él.

En un contexto de profunda decepción Benjamin emprende un último camino, el de sus Tesis, ellas expresan un espacio en el que las fronteras epistemológicas arraigadas se desdibujan, reclamando con ello una nueva conformación al margen, un nuevo espacio que pueda también derrocar los límites de lo real. Benjamin reformula cualquier afinidad, las saca del centro para ubicarlas en el margen, aunque para ello haga falta distorcionarlas de la mirada tradicional u oficial, con la que también ellas se autoconciben.

Por otro lado al apelar a la memoria Benjamin se ocupa de objetos aparentemente inofensivos para el presente, ya que los mismos se presentan como muertos al pertenencer al pasado. Así dirige su mirada a las ausencias de la modernidad, ahora bien qué es más 'marginal' que aquello que 'no es', por ello para captarlo es necesario alterar el concepto de realidad, la cual ahora será dinámica, con lo cual lo que tuvo lugar también podrá estar vivo. De este modo Benjamin rescata lo 'absolutamente otro' hacia el 'margen' por intermedio del concepto de 'posibilidad', el cual deja latente el grado de efectividad, pero también ese concepto relativiza al 'hecho' a lo 'fáctico', despotenciando su poder hace que lo marginal esté al acecho y más cercano a su concreción. Pero esa realidad dinámica que concibe 'lo otro' necesita de un sujeto con la capacidad de poder percibir la 'posibilidad', por lo que el mismo 'sujeto de conocimiento' propuesto será distinto, será también un 'posible sujeto de conocimiento' al que Benjamin le da la voz, ese sujeto será el que sufre, el débil, el oprimido, el que está en peligro, porque éste tiene una mirada cognitiva distinta.

Este 'marginal' no será ni el sujeto burgués anestesiado, reproductor de lo que es, ni tampoco, para Reyes Mate, el proletariado que para la Europa del siglo XX tiene poder, sino el Lumpen. Esto a mi entender refuerza el aspecto marginal del pensar benjaminiano ya que el lumpen es el verdaderamente marginal en la época del altocapitalismo, es el verdaderamente 'otro' al que arrastra Benjamin hacia el 'márgen'. Este 'posible sujeto de conocimiento' será un cronista ideal que como lo es el 'trapero' recoge los desechos y vive de ellos; el trapero salva los desechos, como debería el pensador salvar lo olvidado, lo ausente, de este modo la función del historiador materialistal será redimir, salvar lo que la ciudad desecha. Este sujeto será en definitiva aquél que hará justicia, al pasado y al presente, ya que ese presente marginado no será una novedad, sino que será el fruto de un pasado también marginado, porque el pasado no está muerto sino que vive repitiéndose en la medida que existan injusticias, las cuales privan al hombre de la felicidad. Así la memoria reivindica el testimonio del testigo como elemento probatorio, cuando precisamente la realidad efectual de los vencedores han hecho desaparecer cualquier documento de barbarie.

En definitiva en la medida en que el intelectual tenga consciencia de que él mismo es un marginal entonces podrá ponerse del lado de los marginales y luchar por causas comunes.

Conclusión

> *Por último, como en tantos otros escritos, quiero resaltar la muerte de Walter Benjamin, pero no como un hecho heroico o llamativo, sino sólo decir de ella que la encontró, la 'citó' en la frontera, en el 'margen', único lugar en el que se sentía cómodo…*

Después de todo este recorrido en el cual creo haber justificado la marginalidad intelectual benjaminiana, quisiera apoyándome en lo trabajado inferir algunas cuestiones.

En primer lugar, entiendo que la 'intelectualidad marginal benjaminia', como aclaré desde un principio buscada desde algunos lugares textuales, es un concepto que sólo puede servir de guía para desocultar la 'multiplicidad' de posiciones marginales que adoptó Walter Benjamin en todo su recorrido intelectual, por lo que sostengo que no hay un concepto que englobe la 'diversidad' de 'identificaciones marginales' que tomó el berlinés. Pues la 'marginalidad benjaminiana' se construye desde lo 'minúsculo', desde lo 'concreto' de cada iluminación, desde las más reconocidas como *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* en la que le disputa al fascismo la utilización de la obra no-aurática, a partir de lugares no tradicionales de la obra de arte, hasta obras casi desconocidas como *"Conversación sobre el corso"* en la que expresa una forma de conocer alejado de cualquier convencionalismo. Pero incluso dentro de un mismo texto el pensamiento benjaminiano en ocasiones toma distintas posiciones marginales como acontece en *"Hacia una imagen de Proust"* cuando está a favor de aquello que aparece antes de una obra (lo menospreciado), cuando se posiciona en contra de la sociedad: familia, personalidad, moral, honor (donde los burgueses consumidores son los verdaderos criminales), o cuando revaloriza el recurso de la memoria para oponerse al presente justificador (con lo cual también redefine el tiempo poniendo en duda a la autoridad del tiempo lineal y progresivo).

Por otro lado, además de 'lo dicho': 'contenido marginal', con el cual se construye marginalmente, también Walter Benjamin pone atención a la 'forma de decirlo' y sus

formas no fueron nada convencionales como la expresada en la temprana obra *"Calle de dirección única"*, cuando expone el 'aura actual' asumiendo una escritura fragmentaria. Pero además la 'forma de exposición disidente' fue un criterio que él empleó para rescatar algunas de sus afinidades más importantes, como Proust, Valéry, Bretón, Brecht e incluso para proponer modificaciones en la misma radio, cuando asumiendo su función de entretenimiento siempre intentó darle algo más a los oyentes, cambiando su formato de exposición. Tanto fue la importancia de la 'forma de exponer' que la llegó a intelectualizar, mediando la afinidad marxista, en *"El autor como productor"*, en el que le cuestiona, a sus pares, el no tener consciencia de la forma de exponer que en ocasiones contradice lo que ellos exponen, por ello en varias ocasiones, hasta en el exilio, se alejó de muchos intelectuales de izquierda que no cuestionaban el medio en el que expresaban sus opiniones, siendo afines a su rival.

De este modo, esta actitud hacia lo 'marginal' (expresada en el contenido y en la forma de exposición), también lo llevó a alejarse de todo aquél discurso que aparentemente era afín a su mirada, como aconteció desde muy temprano con sus diferencias con el sionismo, con el expresionismo, con el socialismo; posteriormente no escaparon a sus críticas los movimientos artísticos de la 'Nueva Objetividad' o la 'Novela Social', ni qué hablar de los movimientos políticos como la Socialdemocracia o sus conocidas reservas hacia el Comunismo. Es decir, que incluso era marginal a aquéllos planteamientos que para la época y el lugar podían llegar a ser marginales, hasta en algunos casos con discursos a favor de lo marginal.

Por todo esto planteo que Walter Benjamin siempre fue un filósofo en búsqueda de lo marginal, porque él entendió, desde muy temprano que sólo desde allí desde la debilidad surgía su fuerza.

Pero debo decir que tampoco se esforzó mucho para encontrar lo marginal, lo despreciado, lo débil, lo inútil, él siempre fue un trapero que entendió a cada paso que la 'devenida Modernidad' es continua y constantemente productora de desechos, de marginalidades. Pero también constructora de discursos que se solidifican en distintos ámbitos de la realidad con la intención de ocultar lo marginal o minimizar su potencialidad crítico.

En efecto no es posible hablar de una sóla posición marginal en Walter Benjamin, dado que los discursos totalizadores de los vencedores se ubican en distintos

ámbitos de lo real, tornándose naturales en ellos, por esto la lucha que emprende Benjamin contra estos discursos debe darse también en aquéllos ámbitos, pero a partir de lo que ellos mismos marginan, deviniendo de este modo el discurso benjamininano en distintas posiciones marginales, tal y como intenté exponer en este trabajo: contra la familia, la educación, la religión, la Universidad, la sociedad, el capitalismo, la socialdemocracia, los objetos, las ficciones, la ciencia, la literatura, el presente, el pasado, la democracia, el fascismo, los intelectuales, etc. Es decir que en esta segregación que se produce con la Modernidad y se acentúa con la 'devenida Modernidad' actúan discursos marginativos a los que hay que oponerse desde eso mismo que ellos desechan.

Ahora bien para advertir los desechos, lo marginal, es necesario ser un marginal, un marginal de esta 'devenida Modernidad' que se hace presente en distintos ámbitos, por eso no me sorprende que muchas veces cuando se lo intenta definir a Benjamin se topen con la palabra 'inclasificable', al no ser del todo filósofo, del todo escritor, del todo crítico, etc., por el contrario entiendo que todas estas clasificaciones provienen precisamente de la segmentación del saber producido en la Modernidad, y que a su vez tienen un discurso que repele lo distinto, por lo tanto es lógico y hasta necesario para un pensador como Benjamin resultar ser inclasificable, porque él mismo abogó por la destrucción de todos estos 'nichos' teóricos con los cuales también ejerce el poder el discurso Moderno. Por mi parte considero que Walter Benjamin es un inclasificable, pero además creo que él no se sentiría cómodo con la sola idea de ser sólo un intelectual como los demás, él rompió con esta idea con lo cual se transformó en 'muchos intelectuales', él fue un 'intelectual trapero', un 'intelectual flâneur', un 'intelectual coleccionista', un 'intelectual lumpen', fue todo eso y más.

Pero con esto no sostengo que Walter Benjamin, que este intelectual sea un trapero, flâneur, coleccionista, o lumpen, él primero era un 'intelectual' y, por lo tanto, deudor de su clase, pero también traidor de la misma. Así al determinarse bajo estas características no significa querer identificarse con estos marginales, como muchas veces acusó a varios intelectuales de izquierda, sino que pretende que los marginales se identifiquen con él, como también que los intelectuales lo hagan y sean traidores a su clase. Con esto Walter Benjamin redefine también la noción de 'intelectualidad'.

De este modo, la presente Tesis muestra distintos ámbitos en los que Walter Benjamin se construye como 'intelectual marginal'. En *"El intelectual académico"* muestro cómo el berlinés fue un 'marginal', desde sus primeros escritos, tal como expuse desde la 'experiencia juvenil', como desde la 'nueva experiencia'. Un intelectual marginal que se enfrenta a la 'experiencia burguesa y a la filosofía imperante', ambas solidificadas en la 'educación formal'. Un intelectual que desde un lugar construido, desde el 'no lugar', desde los desechos de objetos y de personas, experimenta la fuerza de su propuesta. Es decir, que dentro de ese ambiente en el que se movió como fue la familia, la escuela y la Universidad él siempre buscó los márgenes de los mismos, luchando contra aquéllos discursos fosilizados, desde el 'lenguaje', aliado al 'tiempo progresivo' y a la 'historia'. Frente a esto, desde la potencialidad del discurso marginal, Walter Benjamin se autoconstruye como un intelectual marginal desde el joven, el poeta y el crítico, sólo en búsqueda de la felicidad de la que pudo disfrutar el hombre de otra época, basado en una experiencia superior, superior a la experiencia burguesa que únicamente genera hombres egoístas e infelices. De este modo, en el fondo lo que siempre buscó fue la felicidad del hombre, algo que por su búsqueda constante nunca logró, y aquí podría aplicarse su máxima del joven insatisfecho que siempre lucha por sus ideales, muriendo sólo en el momento de conseguirlo, como Hamlet, pero él, el joven insatisfecho no sólo vio que sus ideales no se cumplían sino también que se alejaban cada vez más, por ello no esperó a su cumplimiento y siguió la recomendación del sátiro Sileno 'morir pronto'.

Ni siquiera la ilusión de su éxito a fines de la década del '20 pudo aplacar su espíritu, espíritu que rondaba en otro espacio que también le era hostíl, el espacio profano de la ciudad que lo transforma en un *"Intelectual crítico"*, así de joven, poeta y crítico académico, se transforma en un joven, poeta y crítico profano, obligado a trascender la protección de la esfera académica y familiar, para enfrentarse a un mundo en el que reina la inestabilidad política y económica. Mundo al que también intentó hacer estallar, desde los mismos fragmentos que ese mundo producía, por ello es un intelectual crítico que fija su mirada en el presente, en el presente de cualquier hombre de occidente, pegando saltos hacia lo otro, hacia lo marginal para volver renovado en su crítica, tratando de universalizar su experiencia, convocando a sus pares intelectuales presentes y pasados a formar un frente común desde las grietas

ofrecidas por este mismo presente, desde sus utopías, grietas expuestas en lo cotidiano en los objetos (mercancías, ferias, ciudades, juguetes, espacios, arte, cine, radio, fotografía, etc.) para responder a las necesidades de una época, lamentablemente justificada por un pasado. Así se construyó como un intelectual convencido de su propuesta que aquí denomino marginal, propuesta que intenta emanciparse del mito Moderno que descubre el frágil cuerpo humano.

Pero si hay un lugar, un espacio, donde experimenta más cruelmente la fragilidad humana, ése es París. Éste es el último lugar expuesto en *"El intelectual exiliado"* en él experimenta lo que es el exilio del hombre, tanto es así que en su caso se ve obligado hasta negar lo propio, su nombre, con lo cual el espacio del exilio ya no es un espacio habitable. Así el hombre ya no habita en la tierra, es un extranjero, sólo le queda ser un útil más, incluso útil a la guerra. Frente a esto Walter Benjamin propone una última alianza con las cosas, que han callado, cosas que la devenida Modernidad, de la mano de la técnica, han sido obligadas a retirarse; coleccionista, flâneur, trapero son paradigmas de esa pretendida alianza. Pero al fin la batalla ya estaba perdida, ni la intelectualidad ni la política ni el arte ni el pasado ni el espacio ofrecían esperanzas, estos ya estaban en manos del adversario, cada vez era más difícil de escapar del sueño, del mito moderno, de lo 'siempre igual'.

Pero en la mirada melancólica del berlinés no faltaron esperanzas de lugares seguros, puras ilusiones: ilusión de que el espíritu juvenil podía imponerse por su pureza a la realidad, pero ésta le respondió con el abandono de sus compañeros y su mentor, hasta con la guerra; ilusión del camino académico exitoso que comenzaba con su *"Doktorairbeiter"* y proseguía con sus *"Afinidades electivas de Goethe"*, pero la Academia universitaria le replicó con rechazo expulsándolo a la esfera mundana; ilusiones en Rusia con la sociedad organizada por el comunismo, pero éste le contestó con censura al libre pensamiento; ilusión de haberse convertido en el 'mayor crítico alemán', pero Alemania elevaba al nazismo al poder obligándolo a huir; ilusión en la tradicional Ibiza, pero ésta pronto se transformó en destino turístico; ilusión en el exilio francés, pero Francia le mostró su rostro xenófobo negándole su carta de ciudadanía; ilusión en el comunismo que posteriormente se da la mano con el nazismo; ilusión en Norteamérica interrumpida en la frontera; por último la muerte quedándole una última ilusión: la esperanza del futuro, de que sea recordado por la fuerza de su obra.

Por todo esto Walter Benjamin es un 'intelectual marginal', por lo que no necesitó París para sentirse en el exilio. Incluso en su autopercepción en *"Infancia en Berlín hacia el 1900"* el quería recordarse y que lo recordaran como un marginal, marginal de su propia época y marginal de su condición social, pues luchó tanto contra la herencia del padre como de la madre. Frente a éstos, y a todo el ambiente que lo rodeó, él se percibía como un 'solitario', una persona sola, no por voluntad sino también por obra de su propio destino, así lo testimonia la astrología, así lo manda Saturno, así lo decidió la 'devenida Modernidad'.

Entendiendo esto Benjamin expuso la fuerza de ese, y de todo destino, de manera explícita en textos como *"Las afinidades electivas de Goethe"*, *"Destino y Carácter"*, *"Hacia una crítica de la violencia"* y hasta en el mismo *"Trauerspielbuch"*, destino que expresa la 'culpa natural', por lo cual la 'culpa' para el berlinés no es un hecho moral con connotaciones éticas, sino una 'condición natural del hombre', la causa de ella es el sólo hecho de haber nacido. Esa culpa tiene más efectos sobre los más desprotegidos, así lo primero que hace ella es que 'los pobres devengan culpables', pero precisamente esto puede significar que éstos puedan tener también una mayor proximidad a la conciencia de la marginalidad, requisito necesario para proponer un cambio.

De este modo Walter Benjamin, el solitario, el triste dirá Sontag, el melancólico, el marginal, tuvo conciencia de este destino desde muy temprana edad, pero a diferencia de muchos no lo negó, lo asumió, pero no lo sintió como exclusivo a él sino que lo extendía a todos los hombres, por ello su tarea consistió en hacer consciente ese destino, esa marginalidad, a todos los demás.

Tal tarea no resultaba fácil, ni siquiera para aquéllos que podrían haberlo llegado a entender más, como le sucedió en su juventud con el rechazo del Movimiento Juvenil, o como también le aconteció en su maduréz con la incomprensión de los mismos intelectuales de izquierda, o incluso con los reproches que continuamente le realizaban sus amigos (Adorno, Scholem, Brecht, Lacis) y colegas (Bloch).

Por su parte Walter Benjamin pretendía que todos los 'intelectuales' tomaran conciencia de que su producción es por mor de su soledad, por lo tanto ellos, como él mismo Benjamin, deben tomar conciencia de que los verdaderos intelectuales son tanto traidores como deudores de su clase: la clase burguesa, la deuda con esta clase implica que nunca el intelectual podrá ni sentirse guía del proletariado ni ser

proletario. La propuesta benjaminiana a mi entender es otra, desde su propia marginalidad intenta que los demás se identifiquen con él, que tengan consciencia como él de su soledad producto del 'devenir Moderno', de la culpa natural. Y sólo a partir de esa consciencia será posible interrumpir la mala historia.

Pero tal tarea como afirmé no es sencilla, así con su ejemplo y contenido Benjamin pretendió hablarles a todos los intelectuales, pero también intentó llegar a todo hombre porque entendió su destino como un destino compartido por toda la humanidad, aunque ella no tenga aún consciencia de ello. Así todo hombre es un marginal al someterse al 'devenir Moderno', pero también todo hombre tiene la posibilidad de modificar su situación. Walter Benjamin intentó mostrar que esto es posible que otra realidad es posible porque el hombre mismo experimentó o experimenta realidades alternas sin que se de cuenta de ello, la experimentó cuando fue niño y filogenéticamente en otra época, cuando estaba en armonía con la naturaleza, la experimenta con el sueño o con el conocimiento de nuevas ciudades, pero también la puede experimentar con las drogas, la embriaguéz, etc., *"Infancia en Berlín hacia el 1900"* es un claro ejemplo de cómo Walter Benjamin pudo construir desde el recuerdo de la niñez una nueva realidad de lo sido, para modificar su presente. De este modo, el hombre puede experimentar distintas realidades en cualquier momento, siempre y cuando esté dispuesto a interrupir el continum al que está sometido, tal y como Benjamin da sobrados ejemplos de ello en su estancia en Ibiza, pero también en el tratamiento que tiene con la literatura y con los objetos tal y como intenté poner de manifiesto en la politización del arte y la estetización objetual.

Por todo esto afirmo que Walter Benjamin es un 'intelectual marginal', pero aquí quiero detenerme un poco en el concepto de 'marginalidad', ya había mencionado en el *"Preliminar"* que lo 'marginal' era aquello producto de un proceso segregador, discriminador, marginativo, ejercido por un grupo o individuo con cierto poder, éstos serían cercanos al centro y ejercerían su poder dentro de un espacio, por lo que podrían ubicar a aquellos que quieran en los márgenes de ese espacio, así lo 'marginal' ocuparía un espacio al borde en el límite del espacio ejercido por aquéllos que no lo son.

Ahora bien si tengo solo en cuenta este concepto, al que denomino concepto 'externo de marginalidad', porque la causa es externa a la misma, es decir ejercida por indiviudos, grupos o instituciones que no son marginales, entonces puedo

coincidir en que Benjamin fue un marginal de acuerdo a este concepto en algunos momentos de su vida, como por ejemplo cuando se le pide que retire su tesis doctoral sobre el '*Trauerspiel'*, o cuando las revistas y la radio deciden prescindir de su colaboración, o cuando el Instituto de Investigación Social le advierte que puede interrumpir su apoyo, o cuando la Alemania nazi lo empuja a tomar la decisión de huir hacia el exilio, etc. En todos estos casos los que ejercen el poder en un ámbito específico expulsan o amenazan expulsar a Benjamin hacia un espacio externo al suyo.

Sin embargo, si considero que todas estas manifestaciones no son más que algunas expresiones del proceso marginativo que constantemente opera la 'devenida Modernidad' sobre el hombre (como afirme antes presente en distintos ámbitos de lo real), entonces el 'margen' no estaría ubicado al borde de un determinado espacio, sino que se presentaría en el mismo espacio, dentro de él, como un producto lógico y hasta necesario de la 'devenida Modernidad'.

Este segundo modo sería más afín al pensamiento benjaminiano y es la consecuencia del abordaje teórico presentado en este trabajo. De este modo, sugiero que Walter Benjamin entendería la 'marginalidad' como algo 'interno' a la lógica 'devenida de la Modernidad' y que lejos de ser una excepción es una regla de ella, dicha 'marginalidad' sería visible con mayor facilidad por aquéllos menos favorecidos, como fue su caso, y por muchos que se encontraban en su misma situación, aunque no fuesen consciente de ello, por esto intentó rescatar del silencio las voces menospreciadas como la de los poetas, artistas, con sus 'ideas en peligro de desaparecer', ideas e individuos peligrosos para desocultar la prescindibilidad de la 'devenida Modernidad'.

Por ello su propuesta está dirigida a dinamitar los supuestos gnoseológicos modernos para conocer el presente y el pasado. En efecto como intenté demostrar Walter Benjamin recurre a formas alternativas al conocimiento moderno relativizando la teoría del conocimiento moderna, esto se pudo visualizar claramente en el tratamiento de *"Sobre el Programa de Filosofía Venidera"* cuando elogia la construcción del 'sistema kantiano', pero basado en un error 'la experiencia burguesa', una experiencia, de todas las posibles, la más pobre, por eso propone la construcción de un nuevo sistema fundamentado en una 'experiencia superior'. Pero Walter Benjamin no tuvo que esperar a este estudio de Kant para cuestionar el modo

de conocer moderno, desde un principio propuso rescatar el conocimiento que aportaban los textos de ficción, expresión de poetas y artistas, porque ellos exponen un mundo posible que no respeta la dictadura de 'lo real'. En este sentido, en la literatura, desde un 'pensar poético', él supo encontrar todo un reservorio de pensamiento crítico, 'sueños y esperanzas en peligro de desaparecer' que intentó ser ocultado por la misma historia que pretende minimizar esos aportes.

De este modo, la verdad no será exclusiva del científico, también los poetas y los artistas, pueden expresar verdades, en muchos casos sin intención de hacerlo, pero rescatadas gracias a la labor del 'crítico' que posa su mirada en lo *'Ausdruckslose'*, pero no sólo el crítico es capáz de reconocer esas verdades, el observador, el viajante, el que callejea, el trapero, el coleccionista, también pueden hacerlo, pueden escuchar el 'aura' de las cosas. Por todo esto afirmo que Walter Benjamin ataca directamente la gnoseología moderna desde la pretención de que la verdad sea la confluencia de un sujeto capaz de oír y de un objeto con intenciones de hablar, de dirigirse al hombre. Ahora bien en la 'devenida modernidad' en la que la 'técnica' desoculta los objetos desde la 'funcionalidad' obliga a que éstos se retiren, callen y que se aleje su calor de ellos. 'Callar', 'hablar', son conceptos que hacen referencia directamente al 'lenguaje', y efectivamente en la hermenéutica benjaminiana no puede faltar dicha referencia que articula teóricamente varios momentos de su reflexión. En su abordaje del lenguaje cuyo texto distintivo es *"Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres"* él rescata un tipo de lenguaje aparentemente desaparecido, digo aparentemente porque él permanentemente da cuenta de su existencia al actualizarlo en sus análisis literarios y en sus abordajes objetuales, claro que por otro lado denuncia el lenguaje de los hombres más afín al imperio de la técnica.

Pero no sólo los objetos callan y son develados por la 'técnica' sino también los hombres, éstos dejan de ser únicos y diferentes, se masifican y lo menos que esperan es pensar su situación, pensar que son marginales. Por el contrario, los hombres son expulsados de toda experiencia y son llevados a la explotación, como corolario de esto está la guerra (espectáculo para ellos mismos). En esta 'ilusión' el hombre no llega a experimentar su marginación, la técnica lo invita a ser parte de una totalidad, tal y como lo hace el fascismo, por ello afirma Benjamin que el hombre no ha sabido ponerse a la altura de su técnica.

Frente a esto recalco la figura del intelectual marginal benjaminiano, como paradigma de la 'conciencia' de la marginalidad interna a la misma 'devenida Modernidad', marginaldiad aplicada a objetos y hombres, pero marginalidad necesaria para potenciar un cambio que implique la felicidad. Por esto no puedo concebir a Walter Benjamin como un 'intelectual metafísico' que desde su soledad construye sistemas alejados de su propio contexto, al contrario el berlinés fue un 'intelectual crítico' que nunca se alejó de su presente, él buscaba el 'aura de la actualdiad' pero para ello se dirigió a estos espacios marginales ubicados en el mismo espacio moderno con la intención de desmontar su misma actualidad, la época de peligro. Sobre esto debo mencionar cómo toma al niño, al sueño o a la experiencia en otras ciudades, sólo para proponer que es posible otro modo de percibir distinto del adulto despierto en su sus ciudades, también debo recordar su viaje a Rusia, sólo para pensar occidente. Ni qué hablar de los intelectuales del pasado que rescata (por lo general marginados de su época), todos para pensar su presente, para 'actualizarlos', tema no menor en la reflexión benjaminiana; de este modo, rescata de aquéllos su propuesta marginal o su modo de exposición marginal o ambas cosas, inclusive cuando menciona a intelectuales conocidos también los lleva de algún modo a la marginalidad que le habla a su presente.

Ahora bien he propuesto que el pensamiento intelectual benjaminiano es afín a entender la 'marginalidad' inherente a la Modernidad, por lo tanto a una interpretación 'interna' de dicha marginalidad, pero espero que esto no implique pensar la inexistencia de la marginaldiad 'externa'. Al contrario el proceso marginador de algún u otro modo se hace efectivo en cada hombre, es decir que de algún modo la 'culpa' cae sobre nosotros a través de algún mecanismo y en algún ámbito, lo que sucede es que no todos son 'concientes' de ello.

Walter Benjamin fue culpable de ser judío en occidente en la primera mitad del siglo XX, por eso mismo él ya fue marginal, 'naturalmente' el destino de su nacimiento lo hizo culpable, él nace culpable, como todos los hombres, de alguna u otra forma está presente la 'marginaldiad'. Así por su misma condición de judío él ya era un intelectual marginal, aunque su pensamiento no sea exclusivamente judío, detrás de toda su producción está ese origen, esa 'culpa'. Por ello considero que Walter Benjamin no es un intelectual 'alógeno' o 'disidente', pues según Guglielmi 'alógeno' es aquél que se produce y mantiene como 'lo otro' y el 'disidente' será aquél que se

mantiene como ‘otro’ pero que tiene intenciones de volver para cambiar lo igual; ahora bien si Walter Benjamin ya por su condición de judío es un intelectual marginal, no puede ser ‘otro intelectual’ porque no puede dejar su condición, y esta condición se lo hizo notar en toda su vida, en todo caso puede tomar una actitud ‘disidente’ por su continua propuesta crítica de su presente, pero los mismos lugares a los que recurre ya son marginales, intentando que a partir de ellos se pueda producir un cambio.

De este modo, lo que él intenta es universalizar la condición marginal, no la condición de judío marginal, por ello en este trabajo no he profundizado en la marginaldiad desde su condición de intelectual judío, tal y como lo hacen estudios interesantes como los de Enzo Traverso, Hannah Arendt o Michael Löwy que entienden el pensamiento benjaminiano refractario de la inteligencia judía de la mittel europa. Por mi parte, sin negar este transfondo, entiendo que dentro de la misma inteligencia judía, Benjamin tuvo un pensamiento particular, un pensamiento que intentó universalizar la marginalidad, su sufrimiento, descubriendo lugares marginales como territorios para oponerse y luchar con armas disímiles a las convencionales.

Baste recorrer cada capítulo del presente trabajo, los cuales a groso modo abordan tres figuras intelectuales, unidas a tres lugares, tres espacios que lo encuentran siempre dirigiendo su mirada hacia aquello despreciado, olvidado.

Desgraciadamente la marginalidad intelectual se extiende hasta nuestros días, por ello lo interesante de la propuesta benjaminiana, desde la marginalidad intelectual, permite recobrar elementos para un discurso anti hegemónico, para minar las bases de legitimación intelectual y para recobrar la figura del discurso marginal como paradigma de un discurso crítico. De este modo, la reflexión benjaminiana puede ofrecer un modelo de expresión frente a las hegemonías intelectuales pasadas y presentes. Y a partir de ese modelo se pueden extraer categorías que permitan comprender la labor intelectual como labor eminentemente marginal y desde ella rescatar su labor crítica.

En efecto, considero que en la actualidad el discurso académico, ya avasallado por el pensar técnico, intenta homogeneizar al pensamiento expulsando a la marginalidad a aquellos que no se ajustan a sus parámetros, maestrías, doctorados, postdoctorados son títulos que permiten medir ‘objetivamente’ el rendimiento

intelectual, claro que valdrán más si están categorizados, por otro lado este discurso privilegia publicaciones con referato, pero más importante si la revista está indexada, sin importar tanto el contenido de la misma. Así el afán por el certificado borra cualquier instancia de consciencia, en muchas ocasiones una ponencia puede ser exhibida en distintos lugares (congresos, jornadas, etc.) con pequeñas modificaciones. Ni qué hablar de los nuevos sistemas de registros como el SIGEVA o el Sistema Guaraní, etc. No quiero excederme en estos casos los cuales hay muchos, sólo quiero expresar que el pensamiento intelectual benjaminiano que se apoya en la marginación, tal cual he intentado justificar, es un pensamiento actual que deja al descubierto formas de proceder que cada vez se hacen más naturales.

Por último quisiera volver al principio, después de este recorrido cobra sentido el título provisorio del Proyecto de Tesis: "*El pensamiento filosófico desde la marginalidad intelectual. Las identificaciones marginales del discurso benjaminiano y su contenido filosófico como parámetro para comprender la potencialidad crítica del discurso marginal"*, porque considero que desde la 'marginalidad intelectual', tal cual he propuesto aquí, se redefine el pensamiento filosófico y la labor del filósofo, para proponer una 'filosofía' destructora de la misma Filosofía, todo esto devenido de la propuesta benjaminiana que impulsa distintas filosofías, pensamientos fragmentarios desde los márgenes, en busca de la felicidad.

Y para concluir una imagen: la muerte de Walter Benjamin en la frontera, con qué otra imagen puedo concluir que sea más gráfica de su búsqueda de lo marginal, claro que ahora es para quedarse ahí, quizá ese era el espacio más adecuado para descansar, el espacio desde el cual nos sigue invitando a pensar.

Bibliografía

Bibliografía de Benjamin

Benjamin, Walter y Scholem, Gershom, *Correspondencia 1933-1940* (Madrid: Taurus, 1987).

Benjamin, Walter, *Dirección única*, (Madrid: Alfaguara, 1987).

Benjamin, Walter, *Dos ensayos sobre Goethe* (Barcelona: Gedisa, 2000).

Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, (Barcelona: Península, 2000).

Benjamin, Walter, *Ensayos. Tomo IV* (Madrid: Editora Nacional, 2002).

Benjamin, Walter, *Ensayos. Tomo V* (Madrid: Editorial Nacional, 2002).

Benjamin, Walter, *Escritos autobiográficos*, (Madrid: Alianza, 1996).

Benjamin, Walter, *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1999).

Benjamin, Walter, *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, (Madrid: Taurus, 1980).

Benjamin, Walter, *Infancia en Berlín* (Madrid, Alfaguara, 1987).

Benjamin, Walter, *La metafísica de la juventud* (Barcelona: Altaya, 1995)

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, (Madrid: Akal, 2005).

Benjamin, Walter, *Obras. Libro I / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2006).

Benjamin, Walter, *Obras. Libro I / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2008).

Benjamin, Walter, *Obras. Libro II / vol. 1*, (Madrid: Abada, 2007).

Benjamin, Walter, *Obras. Libro II / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2009).

Benjamin, Walter, *Obras Libro IV /vol.1*, (Madrid: Abada, 2010).

Benjamin, Walter, *Obras. Libro IV / vol. 2*, (Madrid: Abada, 2010).

Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia* (Bs. As.: Leviatán, 1995).

Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, (Madrid: Taurus, 1998).

Benjamin, Walter, *Personajes alemanes* (Barcelona: Paidós, 1995).

Benjamin, Walter, *Sobre algunos temas en Baudelaire* (Bs. As.: Leviatán, 1999).

Benjamin, Walter, *Sobre el concepto de Historia. Tesis y fragmentos* (Bs. As.: Piedras de Papel, 2007).

Benjamin, Walter, *Sobre el programa de filosofía futura y otros ensayos* (Caracas: Monte Ávila, 1961).

Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III* (Madrid: Taurus, 1998).

Bibliografía de referencia general

Adorno, G. y Benjamin, W., *Correspondencia 1930-1940* (Bs.As.: Eterna Cadencia, 2011).

Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter, *Correspondencia (1928-1940)* (Madrid: Trotta, 1998).

Adorno, Theodor, *Sobre Walter Benjamin*, (Madrid: Cátedra, 2001).

Amengual, Gabriel, Cabot, Mateu y Vermal, Juan L., *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, (Madrid: Trotta, 2008).

Arendt, Hannah, *Hombres en tiempo de oscuridad* (Barcelona: Gedisa, 2001).

Arendt, Hannah, *La tradición oculta* (Bs. As.: Paidós Básica, 2004).

Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Bs.As.: FCE, 2005).

Arfuch, Leonor, *Identidades, sujetos y subjetividades* (Bs.As.: Prometeo, 2002).

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Bs. As.: Siglo XXI, 1989).

Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder* (Bs. As.: Eudeba, 1999).

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001).

Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa* (Bs.As: Eterna Cadencia, 2011).

Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Bs. As.: Interzona, 2005).

Cabrera, Daniel H. (Coord.), Walter Benjamin. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente, *Anthropos* 225, 2009.

Cano Gaviría, Ricardo, *El pasajero Walter Benjamin* (Caracas: Monte Ávila, 1993).

Casullo, Nicolás, y otros, *Sobre Walter Benjamin, Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana* (Bs. As.: Edit. Alianza, 1993).

Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin la lengua del exilio* (Santiago: ARCIS-LOM, 1997).

Cuesta Abad, José Manuel, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin* (Madrid: Abada, 2004).

Eagleton, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (Madrid: Cátedra, 1998).

Fernández Martorell, Concha, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona: Perfiles del tiempo, 1992).

Forster, Ricardo y Tatián Diego*, Mesianismo, Nihilismo y redención*: *de Abraham a Spinoza, de Marx a Benjamin* (Bs. As.: Altamira, 2005).

Forster, Ricardo, *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna* (Bs. As.: Paidós, 2003).

Forster, Ricardo, *Los hermeneutas dela noche. De Walter Benjamin a Paul Celan* (Madrid: Trotta, 2009).

Forster, Ricardo, *W. Benjamin - Th. Adorno: el ensayo como filosofía* (Bs. As.: Nueva Visión, 1991).

Forster, Ricardo, *Walter Benjamin y el problema del mal* (Bs. As.: Altamira, 2001).

Foucault, Michael, *Las palabras y las cosas* (Bs.As.: Siglo XXI, 2007).

Fritzsche, Peter, *De alemanes a nazis* (Bs.As.: Siglo XXI, 2012).

Gay, Peter, *La cultura de Weimar* (Madrid: Paidós, 2011).

Gil Villegas, Francisco M., *Los Profetas y el Mesías.* (México: FCE, 1998)

Guglielmi, Nilda, *Marginalidad en la Edad Media* (Bs.As: Biblos, 1998).

Habermas, Jürgen, *Perfiles filosófico-políticos* (Madrid: Taurus, 2000).

Ibarlucía, Ricardo *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (Bs. As.: Manantial, 1998).

Kohan, Martin, *Zona urbana. ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (Bs. As.: Norma, 2004).

Kuhn, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas* (México: FCE., 1990).

L. I. García, 'Constelación austral. Walter Benjamin en Argentina', *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*, (Bs. As.: XIV).

Lilla, Mark, (ed.), *Pensadores temerarios. Los intelectuales en la política*, (Barcelona: Debate, 2004).

Löwy, Michael, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva* (Bs.As.: El cielo por asalto, 1997).

Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio* (Bs. As.: FCE, 2002).

Marias, Julian, *El intelectual y su mundo* (Bs. As.: Atlántida, 1956).

Milmaniene, José M., *Clínica del texto. Kafka, Benjamin, Levinás* (Bs. As.: Biblos, 2002).

Missac, Pierre, *Walter Benjamin de un siglo a otro* (Barcelona: Gedisa, 1997).

Molnar, Thomas, *La decadencia del intelectual* (Bs.As.: EUDEBA, 1972).

Ortiz, Renato, *Modernidad y espacio. Benjamin en París* (Bs. As.: Grupo Editorial Norma, 2000).

Reyes Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"* (Madrid: Trotta, 2006).

Ricoeur, Paul, *Autobiografía intelectual* (Bs. As.: Nueva Visión, 1997).

Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (Bs. As.: FCE, 2007).

Scheuerman, Ingrid y Scheuerman, Konrad (ed.), *Para Walter Benjamin*, (Bonn: Inter Nationes, 1992).

Scholem, Gershom, *La cábala y su simbolismo* (México: Siglo XXI, 1998).

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel* (Bs. As.: FCE, 2003).

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Bs. As.: De Bolsillo, 2008).

Sontag, Susan, *Bajo el signo de saturno* (Bs. As.: Debolsillo, 2007).

Terán, Oscar, (coord.). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano* (Bs. As.: Siglo XXI, 2004).

Traverso, Enzo, *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales* (Barcelona: Herder, 2001).

Traverso, Enzo, *Los judíos y Alemania. Ensayo sobre la "simbiosis judío-alemana"* (Valencia: Pre-Textos, 2005).

Traverso, Enzo, *Los marxistas y la cuestión judía* (Bs. As.: Del Valle, 1996).

Uslenghi, Alejandra (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, (Bs. As.: Eterna Cadencia, 2010).

Valero, Vicente, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona: Península, 2001).

Valladolid Bueno, Tomás, *Democracia y pensamiento judío. De Habermas a Benjamin: caminos de intencionalidad crítica* (Huelva: Universidad de Huelva, 2003).

Vedda, Miguel, 'Crisis y crítica. Notas sobre la actualidad de Walter Benjamin', *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*, Nº 43, (Bs. As.: 2011).

Weigel, Sigrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* (Bs. As.: Paidós, 1999).

Weitz, Eric, *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia* (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2009).

Witte, Bernd, *Walter Benjamin. Una biografía* (Barcelona: Gedisa, 2002).

Wizisla, Edmut, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (Bs. As.: Paidós, 2007).

Wohlfarth, Irving, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán* (México: Taurus, 1999).