



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**LA EXPERIENCIA DEL ARTE:
WALTER BENJAMIN Y EL ARTE DE LA
DESCONFIANZA**



**Tesis para optar por el título de
licenciada en Filosofía que presenta:**

HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR

Asesora:

DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA

2004



**COORDINACIÓN DE
FILOSOFÍA**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi Madre. A mi Padre. A mi Hermana. Mi familia. Porque de aquí parto, aquí vuelvo.

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	8
Capítulo 1: La experiencia empobrecida	20
1.1 Experiencia, la herencia kantiana	20
1.2 Filosofía del lenguaje	29
1.3 Teoría del conocimiento y estética	33
Capítulo 2: Entre la obra de arte y la filosofía: la crítica de arte	37
2.1 Noción de crítica, la crítica kantiana	37
2.2 La crítica de arte de los primeros románticos: la apertura a una nueva noción de crítica	42
2.3 Crítica y Alegoría	45
Capítulo 3: La experiencia en la época de la reproducción técnica	50
3.1 Progreso y catástrofe	50
3.2 Pobreza de la experiencia	54
3.3 Reproducción técnica de la obra de arte	56
3.4 El derrumbe de la tradición	60
3.5 Fundamentación y función de la obra de arte	66
3.6 La recepción de la obra de arte	72
3.7 El cine, la transformación de la experiencia perceptiva	76
3.8 Entre la estetización de la política y la politización del arte: la experiencia de la desconfianza	82
Capítulo 4: El arte de la desconfianza	88
4.1 Experiencia y <i>shock</i>	91
4.2 Del sueño monumental a la imagen onírica	101
4.3 Surrealismo: el arte de la desconfianza	103
4.4 El interior del sueño: los pasajes	110
4.5 Proust y el despertar: el tiempo recuperado	117
Conclusiones	125
Bibliografía	130

Agradecimientos

La escritura de una tesis de filosofía supone detenerse en el tiempo y enfrentarse al pensamiento. Supone recoger las armas y asumir los fantasmas, reconociendo las voces que nos hablan y nos conforman, para descubrir nuestra propia voz y desde ahí pensar. Aquí, en el silencio de lo que termina, me detengo para reconocer la presencia de aquellos que han dejado huella en este texto, para agradecer lo que han dejado en mí.

Quisiera empezar reconociendo la presencia de la doctora Ana María Martínez de la Escalera, agradeciéndole, primero que nada, por enseñarme a pensar profundamente y no sólo en la superficie; por introducirme y mostrarme el pensamiento de Benjamin en toda su belleza y complejidad. También quisiera agradecerle la confianza y la invitación a trabajar cerca de ella ya que esto me permitió descubrir lo que implica el trabajo filosófico.

Quisiera agradecer también a la doctora Greta Rivara por su apoyo en la elaboración del proyecto de esta tesis, sin su confianza no hubiera podido encontrar un suelo firme para levantarlo, y también por su cercanía que me mostró un rostro del pensamiento en el que me pude encontrar. Al doctor Pilatowsky quisiera agradecerle por su enseñanza, por el camino que me enseñó de la filosofía que me permitió no volverme hacia el abismo que busca lo eterno sino a buscar la filosofía en lo que está aquí y ahora. A ellos tres mi más profundo respeto y agradecimiento, porque en ellos encontré respuestas a través de las cuales pensar y pensar-me. Porque gracias a su pensamiento encontré el mío.

También quisiera agradecer a la doctora Silvana Rabinovich y a la maestra Erika Lindig por la lectura y revisión de esta tesis, y por sus sugerencias.

A la Universidad Autónoma de México le agradezco por ser el espacio de residencia de mi formación, en una palabra, mi *alma mater*. A ella también agradezco la beca que me dio Probetel, ésta representó un apoyo económico durante el proceso de la tesis.

Mi agradecimiento a Bily López por las palabras de confrontación en las que aprendí a aceptar las patologías de mi pensamiento; por acompañarme en este camino, sin duda este tiempo no hubiera sido este espacio de reconocimiento y de aceptación sin su presencia. Y por último, quisiera agradecer a la doctora Josefina Mac Gregor por su apoyo incondicional en la elaboración de esta tesis, y porque, finalmente, fue ella quien me mostró este camino, y que ante mi queja constante de que éste resultaba profundamente doloroso, me aseguró que lo era, pero que si sabía buscarme en él me abriría a un mundo que no me dejaría sin esperanza.

(Paréntesis)

Sin duda una tesis supone un proceso difícil, una creación que te pone en el camino que se eleva hacia lo imposible, hacia el pensamiento solitario que resulta, algunas veces, sumamente doloroso. El camino del pensamiento me condujo a calles que sólo parecían tener un sentido, a encrucijadas que desembocaban en laberintos sin final. En el proceso de este trabajo muchas veces des-esperé y muchas otras me perdí. Pero también en este lapso de tiempo, ante la presencia de lo más profundo que es lo que vive y respira, me encontré y recobré fuerzas para seguir buscando. Por eso quisiera robar este espacio, hacer un paréntesis, ante la incertidumbre de los tiempos que corren y que no sé a dónde llevarán, para detenerme un momento y agradecer a los que dieron a mi pensamiento tierra y sentido.

A mi madre, que conoce y acepta como nadie el caos y la calma que habitan en mí, le agradezco cada palabra de consuelo y cada segundo de compañía porque en ellos he encontrado la fortaleza para seguir mi propio camino. Ante ella no puedo más que agradecer por su existencia, porque la luz que irradia me llena de esperanza y me hace seguir. **A mi padre**, que me enseñó que una vez acabado todo siempre es posible

volver a empezar, le agradezco la fuerza con la que cada día se levanta y se enfrenta a la vida. Le agradezco la oportunidad que me dio de re-encontrarnos y re-inventarnos, de poder re-conocernos. **A Mariana, mi hermana**, otra cara de esta esquizofrenia sin la cual mi imagen no estaría completa, le agradezco la certeza a ojos cerrados que me hace saberme en casa y le reitero mi decisión de mantenerme cerca más allá de exilios y geografías. Porque soy tu relejo, cada vez que te veas estaré ahí, al otro lado del espejo. **A Mayra**, que es la brújula sin la cual no me encuentro, le agradezco ser la voz que me cura y salva de ser todo el tiempo mi dolor y mi fiebre; le agradezco su amistad porque en ella he aprendido a aceptarme y conocerme, porque en ella he descubierto la presencia más hermosa y la palabra más honesta que otro ser nos puede dar. **A Andrea**, que en proceso de buscarnos a nosotras mismas nos encontramos, le agradezco permitirme ver la hermosura que habita en ella; le agradezco que en cada nueva posibilidad, en cada búsqueda y en cada sur de la frontera sigamos juntas, acompañándonos en el camino. **A Eria**, presencia que llena de calma nuestras aguas, le agradezco la compañía con la que habitamos distintas geografías, le agradezco la palabra suave y serena que me dio calma para hablarme, para decirme. **A Julita**, cuya mirada me contagia la alegría por la existencia, le agradezco haberme enseñado otra manera de vivir la profundidad: la superficie. Le agradezco devolverme la risa sencilla y honesta de lo que está aquí y ahora dejando fuera tanto abismo y tanta eternidad; le agradezco cada día que me ha regalado y que me ha hecho sonreír. **A Cris**, con la que me he inventado y re-inventado, le agradezco nuestra historia y los avatares que nos diferencian y aun así nos mantienen cerca; le agradezco haber visto, más allá del caos, el amor que le tengo; le agradezco, profundamente, la confianza y el seguir aquí. **A Sara**, que entre encuentros y desencuentros nos hallamos, le agradezco continuar presente en mi vida, en cualquiera de sus manifestaciones. **A Santiago**, compañero de habla, de escucha, de vida, le agradezco su cariño que más de una vez me ha salvado de caer; le agradezco su búsqueda y su música; le agradezco los bailes que me permiten sentir el piso debajo de mis pies y descubrir nuestro ritmo y existencia. **A Ro**, que en su búsqueda no nos

olvida, le agradezco compartir su experiencia, que, aunque en apariencia no siempre comprendo, respeto y admiro profundamente; a él le agradezco su amor y su abrazo en el que siento lo que nos une; le agradezco ser casa y ser tierra. **A Enrique**, con el que he compartido vida por más de diez años, le agradezco lo que me da en cada día de reflexión y en cada noche de anestesia; le agradezco el tiempo juntos porque en él descubro todos nuestros rostros: siempre los mismos, siempre diferentes. **A Óscar Velásquez**, que cada día me ayuda a buscar la unión, la integración, le agradezco ser mi maestro; le agradezco mostrarme un camino en el cual poder buscarme. **A Javier Estrada**, mi médico de cuerpo y alma, le agradezco la escucha y la cura. **A Jimbo, Julia, Martha y Chili**, presencias fantasmales en el proceso de este trabajo, les agradezco su amistad, porque los momentos que hemos compartido han dejado una huella en mí que borran toda distancia. **A Bily**, cuya mirada filosófica ha sabido leer en lo que pienso lo que soy, le agradezco su amor, porque sé que éste emerge de un dolor común en el que hemos aprendido a reconocernos y aceptarnos, sin velos ni ficciones. Y finalmente **A Jordi**, ante el que me detengo como delante de un misterio para aprender lo que significa el amor y el reconocimiento, le agradezco su existencia porque en ella me descubro más y mejor; a él le agradezco cada paso del camino, cada separación y cada re-unión porque éstas nos han permitido reconocernos como otros, porque nos han permitido encontrarnos en donde estamos ahora: en la posibilidad de construir juntos una temporalidad, un nosotros.

Porque sin ellos no sería lo que soy, porque sin ellos el pensamiento no tiene cura, no tiene escucha, no tiene voz. A ellos, que son tierra y pertenencia, todo mi amor y agradecimiento.

HH. Coyoacán, 2004

Enter Ghost - Dando voz a los fantasmas de mis obsesiones:

For a long while I have believed (...) that in every generation there are a few souls, call them lucky or cursed, who are simply **born not belonging**, who come into the world semidetached, if you like, without strong affiliation to family or location or nation or race; that there may even be millions, billions of such souls, as many non-belongers as belongers, perhaps; that, in sum, the phenomenon may be as "natural" manifestation of human nature as it opposite, but one that has been mostly frustrated, throughout human history, by lack of opportunity. And not only by that: for those who value stability, who fear transience, uncertainty, change, have erected a powerful system of stigmas and taboos against rootlessness, that disruptive, anti-social force, so that we mostly conform, we pretend to be motivated by loyalties and solidarities we do not really feel, we hide our secret identities beneath the false skins of those of those identities which bear the belongers' seal of approval. But the truth leaks out in our dreams; alone in our beds (because we are all alone at night, even if we do not sleep by ourselves), we soar, we fly, we flee. And in the waking dreams our societies permit, in our myths, our arts, our songs, we celebrate the non-belongers, the different ones, the outlaws, the freaks. What we forbid ourselves we pay good money to watch, in a play house or movie theatre, or to read about between the secret covers of a book. Our libraries tell the truth. The tramp, the assassin, the rebel, the thief, the mutant, the outcast, the delinquent, the devil, the sinner, the traveler, the gangster, the runner, the mask: if we did not recognize in them our least-fulfilled needs, we would not invent them over and over again, in every place, in every language, in every time. (...) That's my view. You don't have to by it. Maybe there aren't so many of us, after all. Maybe we are disruptive and anti-social and we shouldn't be allowed. You're entitled to your opinion. All I will say is: sleep soundly, baby. Sleep tight and sweet dreams-

-Salman Rushdie, *The ground beneath her feet*.

Introducción

Figura y Pensamiento

El pensamiento de Benjamin¹ es uno de esos que se presenta al lector complejo y caleidoscópico, casi laberíntico. Un autor que por estar en tierra de nadie se antoja en los bordes de diferentes tradiciones. Benjamin, siempre cercano y distante, expuso su pensamiento desde diversas perspectivas, por lo que se lee y se interpreta desde horizontes literarios, históricos y filosóficos.

Es cierto que la obra de Benjamin provoca fascinación, y ésta se debe no sólo a la gran cantidad de temas y perspectivas con las que construyó su pensamiento, también se debe a su peculiar estilo narrativo y a la agudeza con la que criticó a su tiempo.

Un pensador casi profético que mostró en su crítica el advenimiento de la catástrofe del progreso. La figura y el pensamiento de Benjamin se muestran como la regla y no como la excepción que marcaron la primera mitad del siglo XX: el horror de la modernidad y el aniquilamiento.

Benjamin vivió excluido de las instituciones filosóficas de la Alemania de entre guerras, en gran parte debido a su procedencia judía, por lo que se vio forzado a pensar gran parte de su obra en un exilio obligado; exilio que le permitió asumir la figura del extranjero y extrañarse y distanciarse de las instituciones filosóficas, de la gran cultura Alemana, de la política nacional socialista, de su tradición religiosa. El exilio le permitió recorrer el mundo y sentirse ajeno a él. La lejanía y la distancia le

¹ Parte importante de este trabajo correrá paralelamente en el aparato crítico, puntos que salen de la investigación central pero que es necesario aclarar para tener un espectro más amplio del pensamiento de Benjamin y sus bifurcaciones, se mencionarán o desarrollarán en este para-texto, en este texto dentro del texto. Otro punto que *quisiera* anunciar desde ahora es que este trabajo se enunciará desde la primera persona del plural, esto por la propia huella estilística de Benjamin que siempre escribió desde esta enunciación. Aquí *asumimos* la misma figura narrativa no para desligarnos de la responsabilidad absoluta del "yo", sino para hablar desde él y con él.

ayudaron a consolidar un pensamiento intempestivo, contra el presente y a favor del porvenir.

Con una melancolía nacida bajo el signo de Saturno², el pensamiento de Benjamin invoca al *spleen*, ese sentimiento que corresponde a la catástrofe en permanencia, y que permite el extrañamiento para sacar al pensamiento de su marco habitual convirtiendo la mirada en arma que vuelve lo común siniestro. Mediante el “rostro de Jano” Benjamin expone su pensamiento desde diferentes trincheras, él se nos aparece como ensayista, traductor, crítico de arte, narrador de viajes, de sueños y ensueños alucinatorios, historiador y coleccionista de objetos e imágenes, recopilador de citas, reconstructor de siglos, místico, revolucionario.

En su diversidad de rostros y voces se presenta la singularidad de cada texto que ofrece la posibilidad de sumergirnos en un pensamiento que todavía hoy parece pertinente para pensar la actualidad.

La filosofía de Benjamin desafía a aquél que se encuentra con ella, ya que su pensamiento se resiste a cualquier tipo de sistematización. Bien nos dice Adorno, él mismo desconfiaba de ésta porque temía que en una organización superficial clasificatoria se perdiera lo mejor³. Lo mejor del pensamiento de Benjamin es aquello que todavía se manifiesta como un pensamiento vivo, que es irreductible a una sola interpretación; aquello que nos llama y que nos invita a pensar lo que pensó Benjamin; aquello que nos urge a pensar a Benjamin hoy.

En los primeros textos de Benjamin, marcados todavía por un pensamiento académico, se detecta una constante preocupación por el concepto que a principios del siglo XX se tenía de la experiencia. Este concepto, para Benjamin, representaba una idea que se había empobrecido por la conceptualización de la experiencia en una

² La influencia de Saturno, como afirma Benjamin en el *Origen del Drama barroco alemán*, hace a la gente apática, indecisa y lenta. Él mismo se consideraba como un melancólico saturnino por su propia lentitud.

³ Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 39.

racionalidad de tipo instrumental⁴ que permitía el dominio de un objeto por parte de un sujeto.

El concepto de experiencia, en el marco de esta racionalidad, quedó subordinado a la cuestión de la dignidad del conocimiento,⁵ y la experiencia sólo podía adquirir certeza y verdad si se le colocaba dentro de la estructura del conocimiento comprobable y verificable. Con lo que quedó reducida a un concepto unilateral de tipo matemático-mecánico. Si bien las generaciones que siguieron a Kant, que fue quien dentro de la filosofía buscó la dignidad de la experiencia en la estructura del conocimiento, lucharon por demoler ese concepto de experiencia⁶ vacía y de tipo científico, hacia principios del siglo XX la experiencia se identificó con un conocimiento empírico que se realizaba por medio de un "Yo" corpóreo e individual que recibía las impresiones desde su estructura trascendental y que, con base en ellas formaba sus representaciones.⁷

La experiencia, para la joven generación de Benjamin, había derivado en la idea de vivencia con la que, aquellos que creían confirmado su saber, apelaban a un juicio de autoridad. Benjamin, que leía en este concepto un espíritu⁸ empobrecido que convertía a los hombres en filisteos de la trivialidad de la vida y, se preguntó: "¿No

⁴ Sabemos que la razón no puede reducirse a la razón instrumental, sin embargo esta racionalidad ha marcado una utilización de la razón altamente peligrosa. Para entender mejor el concepto de razón instrumental vale la pena escuchar la voz de Adorno: "La razón sirve como instrumento universal, útil para la fabricación de todos los demás, rígidamente orientado a su función, fatal como el trabajo exactamente calculado en la producción material, cuyo resultado para los hombres se sustrae a todo cálculo."⁴ Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1994, p. 83. Esta idea de razón instrumental planteada por Adorno y Horkheimer nos permite entender sus peligros, y el motivo por la que Benjamin, al igual que ellos, fincó su pensamiento en el des-enmascaramiento de dicha razón instrumental.

⁵ La necesidad y búsqueda de la certeza en la experiencia, si bien comenzó desde Platón, no sería sino hasta la Ilustración, con Kant, que encontró su más alta justificación en el conocimiento.

⁶ Un claro ejemplo de esta lucha se percibe en la obra de Nietzsche.

⁷ Al menos esta es la lectura de la teoría del conocimiento kantiana que realiza Benjamin en *El programa de la filosofía futura*. En el primer capítulo intentaremos desarrollar las implicaciones de esta noción de experiencia.

⁸ Espíritu en el sentido de potencia, de fuerza creadora.

será inevitablemente triste todo lo que nosotros lleguemos a experimentar, de tal manera que el valor y el sentido sólo pueda fundarse en lo inexperimentable? Entonces el espíritu sería libre, sólo que la vida le iría hundiendo cada vez más, vida que, como suma de experiencias, resulta en verdad algo desconsolado.”⁹

Ante el concepto empobrecido de experiencia para Benjamin resultaba evidente la necesidad de una transformación por lo que, en un texto de 1918 llamado *Sobre el programa de la filosofía venidera*, afirmó que la labor más importante de la filosofía futura sería la de construir una nueva noción de experiencia en la que se pueda “extraer y hacer patentes las más profundas nociones de contemporaneidad y los presentimientos del gran futuro”.¹⁰ Una noción de experiencia en la que la historia y la temporalidad fueran constitutivas y en las que la grandeza, la novedad y el futuro fueran, de hecho, experiencia-bles. La ruptura con el concepto empobrecido de experiencia implicaba sacar a la experiencia del marco del conocimiento de tipo científico y, más bien, colocarlo en un marco epistemológico que si bien no negaría la conquista racional legada por la ilustración sí incluiría una dimensión negada por ésta, la espiritualidad. Una experiencia ampliada en el sentido espiritual hacía posible una experiencia que no estuviera determinada solamente por la certeza y la veracidad sino también por las fuerzas psíquicas y corporales que se despiertan en el individuo y en las colectividades.

Pero, ¿desde dónde fundamentar esta experiencia que rompiera con los límites del sujeto empírico? Benjamin, para romper con la noción de experiencia empobrecida, buscó en la experiencia de la grandeza, que tiene su camino en la obra de arte, sobre todo de tipo aurático, en la que se garantizaba la transmisión de lo perdurable, del legado, de la tradición. El arte representaba un tipo de experiencia que por estar en un lenguaje poético escapaba a la racionalidad instrumental.¹¹ Benjamin buscó ampliar la noción de experiencia desde la novedad y el futuro,

⁹ Benjamin, “Experiencia” en *Metafísica de la juventud*, Paidós, Madrid, 1990, p. 9.5

¹⁰ Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía venidera*, Taurus, Madrid, 1991, p. 1.

¹¹ Ampliaremos este punto en el capítulo 1, apartado 1.2.

porque ellos posibilitaban una experiencia con una temporalidad que rompía los límites que doblegaban lo singular. La experiencia temporalmente ampliada, en la que se puede tener experiencia de lo porvenir¹² y del futuro, no debe leerse como la posibilidad de una experiencia adivinatoria, sino como la experiencia en la que se reúne el ser corpóreo, mental y físico de un individuo para lograr una completa presencia mental que permite leer en el presente lo que se avecina.¹³

Benjamin buscaba un concepto de experiencia ampliado en un sentido espiritual, psicológico y corporal que permitiera al hombre conquistar la experiencia que constituye, que atraviesa y que no se limita a una mera vivencia de conocimiento que excluye la temporalidad singular. Buscaba la posibilidad de la comunicación de la experiencia como algo más que datos filtrados por la reflexión. Una experiencia que aparece como narración, que habla no desde lo que fue sino desde lo que recuerda más allá de la propia voluntad. Benjamin se propone encontrar una experiencia en la que se pueda vivir el acontecimiento sin sacrificar su integridad, es decir, con toda su fuerza histórica y temporal.

El desarrollo de este nuevo concepto de experiencia en el pensamiento de Benjamin conoció varias trincheras, la primera fue la del lenguaje. Benjamin afirmó que: "La gran corrección a emprender sobre la experiencia matemático-mecánica, sólo puede realizarse mediante la referencia del conocimiento al lenguaje".¹⁴ Esta búsqueda en el lenguaje para desarrollar un nuevo concepto de experiencia, si bien no fue el lugar de su trabajo definitivo, supuso la integración de conceptos que permitieron la puesta en cuestión de nociones heredadas. La terminología mística de

¹² Porvenir que siempre está determinado por las circunstancias sociales y políticas, por lo que implica la incorporación de la política en el sentido de las configuraciones que condicionan el presente y posibilitan lo porvenir.

¹³ "La presencia de mente es un extracto del futuro y la conciencia precisa del momento presente más decisiva que el conocimiento previo de los más distantes acontecimientos. Agüeros, presentimientos, signos pasan día y noche a través de nuestro organismo como impulsos. Interpretarlos o usarlos, esa es la cuestión." Benjamin, "Madame Ariane, Second Courtyard on the Left" en *One-Way Street*, Verso, Londres, pp. 98-99.

¹⁴ Benjamin, *Programa de la filosofía venidera*, Taurus, Madrid, 1991, p. 5.

Benjamin, que dejan huella a lo largo de su obra,¹⁵ muestran el intento de, por medio del lenguaje, romper la estructura sujeto-objeto en la que se fincaba la experiencia empobrecida de la ilustración: La idea del lenguaje en Benjamin más que una búsqueda frenética por la función lógica de éste, intenta buscar aquellos elementos del lenguaje y del conocimiento que no pueden ser reducidos a una mentalidad científica¹⁶ que reduce el lenguaje a un medio de dominio para conocer un objeto. Para Benjamin, contrario a esta tradición, el lenguaje no conoce medios, ni objetos, ni dirección en la comunicación que subordine, por medio de la palabra, un objeto a un sujeto. El lenguaje, en todo caso, es la facultad de nombrar, y al ser el lenguaje del hombre un lenguaje caído¹⁷ es un lenguaje no perfecto que, al nombrar, confiere, por

¹⁵ La mística en Benjamin es un elemento para la ruptura de la noción empobrecida sin embargo, aquí hemos optado por centrar la investigación en los elementos que proporciona la experiencia del arte. La mística en Benjamin no puede reducirse a una terminología particular sino que supone la introducción de un ámbito teológico de gran complejidad. Para acercarse a este ámbito vale escuchar lo que dice al respecto Gershom Scholem: "El 'pensamiento teológico' de Benjamin, muy pronunciado en sus años tempranos y del todo visible para quien lo frecuentaba en aquellos tiempos, estaba orientado hacia conceptos judíos, se diría casi intuitivamente. (...) Dos categorías son ante todo las que surgen una y otra vez en sus escritos (...), por un lado, la revelación, la idea de la Torá, la representación de la doctrina y de los textos en general; por otro lado, el mesianismo y la redención." Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, p. 30. Este pensamiento teológico de Benjamin se mantiene presente a lo largo de su obra, a veces como terminología, a veces como tema, a veces como huella. Y aunque no hemos optado por investigar esta vertiente del pensamiento de Benjamin es importante mantenerla presente porque "A lo largo de su vida, Walter Benjamin se acercó asintóticamente al judaísmo que nos sale al paso en esta clase de sentencias, aunque sin alcanzarlo. Pero al mismo tiempo, puede afirmarse que su más profunda intuición, tanto en el ámbito creativo como en el destructivo, provino del centro mismo de ese judaísmo: Una constatación acerca del pensador Benjamin, cuya dialéctica no pierde por ello nada de su envergadura, que elevándose desde la amenaza recurrente del horror a la soledad hacia la búsqueda de comunión, por más que ésta sea la comunión apocalíptica de la revolución, ilumina profundamente la vida que se destruye a sí misma." *Ibidem*, p.35

¹⁶ Benjamin sigue, en este sentido, la herencia de Nietzsche, Böhme, Hamann, Friedrich Schlegel, Novalis y Humboldt.

¹⁷ Así lo afirma en *Sobre el lenguaje de los hombres y el lenguaje en general*.

un lado, una imagen y, por otro, un significado abstracto¹⁸ en el cual el hombre comunica su propia entidad mental.

La filosofía del lenguaje condujo a Benjamin hacia la crítica literaria, porque en la literatura encontró un tipo de lenguaje que, por ser alegórico, resultaba ser una respuesta poética que se contraponía a la degradación del lenguaje en la concepción instrumental. Benjamin va a encontrar en el arte una trinchera para conquistar los sentidos y significados necesarios para construir y justificar una nueva noción de experiencia en la que la grandeza, la novedad y el futuro amplíen la experiencia empobrecida de la modernidad. La experiencia del arte permitirá desde la imagen alegórica, desde el recuerdo, darle a la experiencia vivida el peso de una experiencia, esto es, recibir al acontecimiento con toda su integridad, con toda su fuerza intelectual, psicológica y corporal. Pero, ¿desde la filosofía cómo acercarse al arte?

El camino que marcó el acercamiento de Benjamin al arte fue el trazado por los primeros románticos. Benjamin descubrió en *El concepto de crítica de arte del romanticismo alemán* una concepción que le permitiría abordar la experiencia empobrecida. La crítica,¹⁹ en los románticos, se aleja de la noción de crítica kantiana que supone la fundamentación de las condiciones de posibilidad y, más bien supone, en su intención central, la consumación, complementación y cumplimiento de la obra por medio de la reflexión. La obra de arte era abordada por los románticos desde una crítica que no pretendía establecer un juicio de gusto sobre la obra, sino que buscaba elevar sus elementos a la reflexión y desarrollarla en el pensamiento. Esta noción de crítica le permite a Benjamin por un lado, trabajar con un lenguaje, el del arte, que se mantiene “fuera” de la racionalidad científica y, por el otro, poner en cuestión a la noción de experiencia del arte, que, como en el concepto de experiencia de tipo

¹⁸ Cfr. Rochlitz, *The disenchantment of art, the philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press, NY, 1996, p. 47.

¹⁹ Si bien dentro de la filosofía la crítica supone algo más que un simple ataque o detracción, comúnmente se confunde con el comentario mordaz y agudo sobre algún problema. Para el pensamiento de Benjamin la crítica supone un camino por el cual llevar el pensamiento de otros textos a una nueva lectura por lo cual, abordaremos el problema de la crítica en el capítulo 2.

epistemológica, también se encontraba empobrecida. La experiencia del arte había sido pensada²⁰ como una experiencia personal y subjetiva en la que un individuo se recogía en la contemplación de una obra de arte ante la cual, por su propia sensibilidad,²¹ reflexionaba sobre lo que había percibido y emitía un juicio de gusto,²² que lo más que podía decir era si para el sujeto la obra de arte era bella o no.

Benjamin descubrió en la crítica de arte, un poco más alejada del romanticismo alemán y más cercana a la tragedia barroca, un territorio poblado de imágenes alegóricas que permitían dotar a la experiencia de fuerzas espirituales e históricas con las cuales vencer la trivialidad de la vivencia de la razón. Desde 1915 Benjamin comenzó la crítica de poetas y escritores, desde Hölderlin hasta Brecht, que le permitirían buscar nuevos sentidos para alcanzar una experiencia, si no mejor, al menos sí ampliada y con la promesa de apertura a otras posibilidades de comprensión y comunicación. Esta crítica literaria, como afirma Scholem, difiere totalmente de lo que suele pretenderse de tal género. Los análisis y consideraciones de Benjamin son raramente literarios en estricto sentido, esto es, organizados de acuerdo con la estructura y valor de una obra significativa. La crítica literaria de Benjamin, se trata casi sin excepción de "indagaciones en torno del aura específica de una obra, y fundamentalmente de su aura histórica (...) examinada desde los más diversos aspectos."²³ Esta crítica le permite imprimir una mirada histórico-filosófica a una obra de arte desplegando la tensión específica que señala el emplazamiento histórico y social que determinó la producción de la obra. La crítica de arte le permite descubrir una experiencia que lee en la obra algo más que su generalidad y su belleza.

Sin embargo, el mundo estaba cambiando y el pensamiento de Benjamin no se podía mantener al margen de las transformaciones políticas y sociales. La crisis

²⁰ Sobre todo por el kantismo y neokantismo que fueron las corrientes filosóficas predominantes en Alemania durante el siglo XX.

²¹ Léase también sentimiento, interioridad, etc.

²³ Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, p. 18.

económica de la Alemania de entre guerras obligó a Benjamin a enfrentar los problemas de la burguesía alemana que se negaba a aceptar que las nociones de seguridad y de propiedad no les iban a proporcionar la estabilidad que soñaban para detener el declive y que, más que evitar la catástrofe, lo único que provocaban era una contención de los instintos de sobrevivencia que conducía a una ceguera que les impedía ver el humo del fuego que, de hecho, ya les abrazaba.

Benjamin, a través del ensayo y el fragmento, adoptando el rostro del periodista, ante el rechazo de su tesis de habilitación sobre el *Origen del drama barroco alemán* para entrar a la universidad de Frankfurt, tomó la resolución, en una labor casi arqueológica, de denunciar el terrible estado de cosas de la sociedad europea y, en particular, el de la alemana.²⁴

El problema del empobrecimiento de la experiencia ya no sólo era un problema epistemológico, era un problema político, porque bajo este concepto el hombre perdía la posibilidad de una experiencia comunicable y toda la "experiencia" se restringía a una vivencia casi solipsista que sólo recogía al acontecimiento como datos e información que no integraba a los hombres sino que los vaciaba en el silencio y el sin-sentido.

Para Benjamin, el problema era que "la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal."²⁵ Este empobrecimiento, que en gran parte se debía a la falta de comunicabilidad de la experiencia, corría paralelamente con el desarrollo de la técnica, lo que provocó que el hombre se refugiara del cansancio de la realidad en el confort y en la esperanza de un futuro mejor que les prometía la técnica, sin darse cuenta de las modificaciones hondas que implicaba este desarrollo técnico.

²⁴ "En realidad, lo que completa la soledad de Alemania (...) es la violencia, incomprensible para los de fuera y completamente imperceptible para los que están aprisionados por ella". Benjamin, "Imperial Panorama" en *One-Way Street, Op. Cit.*, p. 57.

²⁵ Benjamin, "Experiencia y pobreza" en *Discursos interrumpidos*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994, pp. 167-168.

El hombre se refugio en los sueños de grandeza de la razón, y dentro de esta estructura vivió su vida en una experiencia vacía y trivial, sin darse cuenta que “los sueños de la razón” –pueden producir– “monstruos”.²⁶ Y, mientras el hombre se cobijaba en el confort, los ideales del siglo XIX se derramaban como un espeso sueño cada vez más profundo impidiendo la recuperación del tiempo, de la historia, impidiendo activar los mecanismos de sobrevivencia.

Así, el problema de la experiencia ya no sólo era un problema de tipo académico sino que era un problema político, en el sentido que la estructura en la que se encontraba la experiencia no permitía ver más allá de la razón instrumental, pero, ¿cómo salir de esta experiencia moderna? ¿cómo enfrentar a los monstruos de la razón?

Benjamin propone afirmar la pobreza de la experiencia y comenzar de nuevo, desde el principio²⁷ al lado de esos hombres que, ante el empobrecimiento de la experiencia, resistieron con una imagen que no reproducía la realidad en un sentido mimético,²⁸ sino que creaban una imagen alegórica que tenía la fuerza de confrontar a la razón con la imagen onírica, desde la cual se abría la posibilidad de la revolución.

Las expresiones que se generaban dentro del arte permitían afirmar lo que se negaba en otros ámbitos, permitían buscar nuevas maneras de pensar al hombre alejadas de la estructura racional. Sin embargo, el arte también sufriría una transformación radical con el desarrollo de la técnica. En la época de la reproducción

²⁶ Aquí utilizamos, robamos la inscripción del cuadro de Goya para anunciar cómo el sueño de la razón, entendiendo éste como los ideales, las metas en las que racionalidad instrumental dibujó la promesa de un futuro mejor, puede producir monstruos al pervertirse ante lo monumental de su proyecto y terminar en una suerte de encantamiento que impide observar el presente sin los velos de la promesa. Nuestra interpretación del cuadro de Goya piensa al sueño de la razón como los ideales, las esperanzas que ésta construye en un grado monumental. Más adelante, en el capítulo 4 veremos cómo el sueño es susceptible de dos lecturas: la de la esperanza, el ideal y la grandeza. Y la del estrato onírico, surrealista, que rompe la estructura de la ilusión y permite la desconfianza que despierta.

²⁷ Cfr. Benjamin, “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos*, planeta-Agostini, Barcelona, 1994, p. 169.

²⁸ De rango epistemológico inferior según los lineamientos platónicos. Cfr. “El Mito de la caverna”, en *La República*.

técnica la obra de arte perdía, con el desmoronamiento del aura, su vínculo con la tradición desligándola del culto y del ritual. La praxis de la obra de arte se fundamentaba en una nueva dimensión, una dimensión pública que se relaciona necesariamente con lo político.²⁹ Esta praxis política del arte permite al hombre ya no sólo relacionarse con su subjetividad y sensibilidad sino relacionarse con el mundo en el sentido que la obra de arte es pública y, por tanto vinculante con los otros. En este sentido, el arte se convierte en puerto necesario para confrontar la experiencia empobrecida y, éste, lejos de ser ese ámbito reservado para el recogimiento se convierte, por su propia transformación, en un ámbito que posibilita, más que una experiencia estética, una experiencia política. Experiencia que por su propia fundamentación permite desconfiar de la estructura racional del mundo, que permite alejarse y distanciarse, que permite el extrañamiento necesario para pensar. Y, con una iluminación profana,³⁰ iluminación que nace del pensamiento intempestivo que no se restringe a los límites de la razón instrumental y que amplía la percepción, llevar luz a aquellos resquicios que se han convertido en los puntos ciegos de la humanidad.

Desde esta fundamentación política de la obra de arte Benjamin realizó una crítica a los escritores más importantes del siglo XIX y XX, artistas que detuvieron con su persona, “espiritual y física la experiencia empobrecida de la modernidad para darle el peso de una experiencia”.³¹ Las creaciones de artistas como Baudelaire, Proust y los surrealistas le permiten a Benjamin, a través de la crítica de arte, llevar las expresiones creadas en el ámbito del arte al pensamiento para realizar una

²⁹ Creemos que lo público necesariamente está ligado con la político en el sentido que cuando algo pertenece a la esfera de lo público pertenece también a la *polis*, a la ciudad y con ella a la ciudadanía que la conforma. Lo que es público está enmarcado dentro de la historia y temporalidad que constituye una sociedad y esto necesariamente implica lo político. Muchas veces, parece, lo político pertenece sólo al ámbito de las leyes y el Estado, olvidando que por el simple hecho de vivir con hombres y entre hombres dentro de grupos organizados, nos convierte, lo aceptemos o no, en seres políticos.

³⁰ En el capítulo 4, dentro del apartado dedicado a los surrealistas, desarrollaremos la noción de iluminación profana. Ir a pp. 118-120.

³¹ Cfr. Benjamin, “Sobre Algunos temas en Baudelaire” en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001, p. 40.

iluminación profana que permite despertar del adormecimiento de la humanidad. Para Benjamin es claro que: "El siglo XIX es un espacio-tiempo (un tiempo de sueño) en el que la conciencia individual se asegura más y más en la reflexión, mientras que la conciencia colectiva se hunde en un adormecimiento cada día más profundo. (...) Nosotros debemos seguir en su despertar para explicar al siglo XIX —en moda y publicidad, en sus edificios y en política— como el resultado de sus visones de sueño."³² Despertar de los sueños monumentales de la Ilustración y de la modernidad, que se han petrificado en los objetos, en las ciudades, en las calles, en los pasajes. La experiencia ampliada en un sentido psicológico y espiritual le permite a Benjamin ganar fuerzas para transformar la mirada e ir a lo más profundo de los sueños de la razón: a su resquicio onírico desde donde se pueden ganar fuerzas para despertar. Observar a los sueños ya no desde su estructura racional sino desde su estrato onírico, permite recuperar la experiencia de lo no controlado, de lo que emerge como fantasma para anunciar lo malogrado. Esta lectura onírica de los ideales repele la lectura simbólica y, más bien se interpreta desde la lectura alegórica. Lectura que viene desde lo que desborda, desde la ruina, desde la *facies hippocratica* de la historia, y que permite una constelación particular de fuerzas en el presente que abriría el camino para penetrar en las formas del pasado.

Los hombres bárbaros, aquellos que han comenzado desde el principio asumiendo la pobreza de la experiencia, han detenido a ésta en su persona espiritual y física sólo para darle el peso de una experiencia en la que se acepta la grandeza, la novedad y el futuro. Estos hombres han hecho experiencia y permiten una nueva manera de mirar. Esta mirada que nos enseñan los bárbaros desde una experiencia del arte de la desconfianza permite despertar del paisaje petrificado de la historia las fuerzas para la revolución, para la renovación.

Sin duda, Benjamin sabía que esta experiencia de la desconfianza sería dolorosa, sin embargo, si sabemos buscarnos en ella, no nos dejará sin esperanza.

³² Walter Benjamin, *The arcades project*, (K, 1, 4), The Belknap Press of Harvard University Press, USA, 1999, p. 389.

Capítulo 1. La experiencia empobrecida

1.1 Experiencia, la herencia kantiana

En el caleidoscópico pensamiento de Benjamin el problema de la experiencia empobrecida es trabajado desde distintas perspectivas que modifican y dotan de formas y color al problema de la experiencia. Las distintas vertientes y perspectivas llevan al lector de la obra de Benjamin por caminos que muchas veces parecen cambiar de sentido y, algunas veces, parecen dirigir a un callejón sin salida. Pero, si nos mantenemos atentos y receptivos a los textos de Benjamin sin desesperar ante los cambios de sentido, descubriremos una manera de pensar la experiencia en un sentido muy distinto al que la pensó la modernidad y la ilustración.

La primera trinchera de Benjamin para pensar el empobrecimiento de la experiencia, siguiendo un orden cronológico, es la propia teoría del conocimiento. En ella que se muestra cómo la experiencia del hombre, desde la modernidad, se ha empobrecido y ha conducido a una experiencia vacía y trivial sobre el mundo en la que el hombre reduce a éste a objeto de conocimiento y abandona cualquier tipo de relación que no forme parte de la estructura sujeto objeto.

Benjamin aborda el problema de la experiencia desde el concepto que de ésta tenía la generación que le precedía y que, a partir de su concepción de experiencia como conocimiento comprobable y verificable, los había hecho portavoces de la trivialidad de la vida. La experiencia que defienden estos "adultos" y con la que quieren erigirse como autoridad se refiere a una vivencia que otorga conocimiento y que plantea que el sentido, la verdad, la bondad y la belleza³³ son inexperimentables. Aquéllo que se experimenta es eso que puede deducirse como conocimiento y que elimina los sueños en flor; la experiencia es experimento y, desde esta manera de concebir la experiencia, ésta deviene en mera vivencia que sólo registra el acontecimiento como un cúmulo de datos e informaciones filtrados por una razón

³³ Cfr. "Experiencia" en *Metafísica de la juventud*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 44.

que busca otorgar certeza y verdad a la experiencia singular. Para Benjamin esta noción, carece de antemano, de sentido y de esperanza por que no permite tener la experiencia del acontecimiento con toda su fuerza e integridad que, de ninguna manera, puede reducirse a la pura operación epistémica de un individuo, sino que, supone una experiencia corporal, psíquica y espiritual.

La noción empobrecida de la experiencia tiene su fundamento en la herencia de la Ilustración, y dentro de la filosofía Kant aparece como el portavoz de la búsqueda frenética por querer encontrar la justificación del conocimiento en su esencia más pura. Benjamin no puede simplemente negar el pensamiento kantiano y proponer un nuevo sentido de experiencia que no tenga como sustento la teoría del conocimiento kantiana, para él "es posible mantener las más elevadas determinaciones del conocimiento que dio Kant y, no obstante, contradecir su concepción teórico-cognitiva de la estructura sobre conocimiento natural o experiencia."³⁴

Confrontar el pensamiento kantiano en el que se fundamenta la experiencia se convierte en la tarea más importante de la filosofía por-venir,³⁵ ya que sólo desde esta confrontación se podrá "extraer y hacer patentes las más profundas nociones de contemporaneidad y los presentimientos de gran futuro que sea capaz de crear, en relación con el sistema kantiano."³⁶ Y de este modo buscar una noción de experiencia ampliado en su temporalidad que permitiera la experiencia de los acontecimientos sin una reducción de los elementos que podían ser considerados generales.

Para Benjamin el concepto de experiencia que Kant relaciona con el concepto de conocimiento no tiene la riqueza que tenía el pensamiento de filósofos anteriores a él y parte de este empobrecimiento se debe a la separación radical que éste hace entre metafísica y experiencia. Para Kant la metafísica sólo puede ser afirmativa si se le considera como estructura trascendental de un individuo, es decir, como condición

³⁴ Walter Benjamin, *Sobre la percepción*, http://www.wbenjamin.org/WB_spanish.html

³⁵ Es decir, la que él y su generación tiene que realizar.

³⁶ Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía venidera*, *Op. Cit.*, p. 1.

de posibilidad para todo conocimiento posible del sujeto. En este sentido, la metafísica de la naturaleza, como afirma Benjamin, habría de designarse como constitución a priori de las cosas naturales sobre la base de las determinaciones del conocimiento natural en general. Pero esta constitución es a priori y la experiencia, aunque posibilitada por este a priori, sólo es a posteriori, es decir, sólo es de aquello que el individuo puede conocer, de aquello que afecta a la sensibilidad y no lo que la posibilita.

La justificación del conocimiento hecha por Kant lo que provoca es una concepción de experiencia científica que podríamos determinar de tipo matemática-mecánica, en la que se pretende encontrar certeza sobre lo experimentado reduciendo a aquello que afecta a la sensibilidad de un individuo a un mero objeto de conocimiento, por lo que la experiencia como algo espiritual³⁷ en la Ilustración desaparece, la experiencia para esta generación, que marca la herencia de la modernidad, es aquello que vive el sujeto a partir de una estructura trascendental, y no es algo espiritual sino, en todo caso, lo más mundano.

La experiencia a partir del pensamiento kantiano aparece como la posibilidad de otorgar certeza universal a la experiencia singular, aun a costa de su integridad, y así poder elevar ésta a conocimiento pero, para lograrlo, hay que dejar fuera toda metafísica especulativa con lo que problemas como Dios, el futuro, la grandeza, la libertad, la belleza, no son más ámbitos de los cuales se pueda tener una experiencia.³⁸ Para Kant la única metafísica que es parte del conocimiento, y esto es a priori, es la metafísica de la naturaleza y ésta funge como estructura trascendental y no como objeto de conocimiento.

Benjamin en un texto de 1917 titulado *Sobre la percepción* elabora una crítica a la noción de experiencia kantiana y se aventura a conjeturar que el problema de Kant parte de la confusión, planteada desde la metafísica especulativa, entre los conceptos

³⁷ Como habíamos apuntado lo espiritual se refiere a potencias con las que se puede tener experiencia de la grandeza, del porvenir.

³⁸ Que pueda aspirar a ser una experiencia de rango epistemológico.

de experiencia natural e inmediata y experiencia del contexto de conocimiento. Para Benjamin la experiencia no acontece en el conocimiento de la experiencia, sino que experiencia y conocimiento pertenecen a órdenes distintos que se encuentran relacionadas por la propia experiencia en el sentido en que ésta es el símbolo del contexto de conocimiento.

Benjamin afirma que “la ‘experiencia’ que experimentamos en la experiencia es la misma, idéntica, que conocemos en el conocimiento de la experiencia”.³⁹ Y sin embargo, existe una diferencia entre ambas que radica en la propia identidad de la experiencia y en el comportamiento ante ella. La experiencia natural se diferenciaría de la experiencia en el contexto de conocimiento en el sentido de que en la experiencia de conocimiento no sólo se tiene experiencia sino que ésta se deduce en conocimiento general y abstracto en el que se pierde la singularidad y por tanto, la temporalidad del acontecimiento del que se hace experiencia.

Hasta aquí sigue siendo un poco confusa la distinción hecha por Benjamin entre experiencia natural y experiencia en el contexto de conocimiento por lo que nos veremos obligados a indagar en el propio pensamiento kantiano, corriendo el peligro de no hacerle justicia en su propia complejidad al leerlo bajo la mirada que Benjamin nos enseña en su texto *Sobre el programa de la filosofía venidera*.

En este texto Benjamin sostiene que “El problema de la teoría del conocimiento kantiana, como sucede con toda teoría del conocimiento, tiene dos aspectos y sólo uno de éstos supo aclarar. En primer lugar, existe la cuestión de la certeza del conocimiento duradero; en segundo lugar, se plantea la cuestión de la dignidad de una experiencia pasajera.”⁴⁰

El interés de Kant estaba centrado simultáneamente en la vigencia intemporal del conocimiento así como en la certeza de una experiencia temporal. Con respecto al conocimiento duradero, Kant supo aclararlo mediante la metafísica trascendental pero, para poder otorgar dignidad a la experiencia singular, Kant tuvo que

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Walter Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía venidera*, Op. Cit, p. 1.

subsumirla a las categorías del entendimiento, y esta subsunción, parece, es el aspecto de la experiencia que Kant no supo aclarar.

Kant pretendió establecer la relación entre lo singular y lo general a partir de la propia metafísica, que en Kant funge como estructura trascendental que permite la existencia de las verdades *a priori*. En este sentido, la vigencia intemporal del conocimiento está fundamentada en una estructura trascendental que funge como condición de posibilidad para toda experiencia posible pero el conocimiento, en cuanto contenido, si bien es possibilitado a partir de la estructura de la metafísica natural sólo puede darse en el sujeto tras la síntesis entre la intuición sensible, tiempo y espacio, y el entendimiento que es en el que subsume la información de la sensibilidad bajo un concepto. Es decir, para que de la sensación que se aprehende en la intuición sensible del sujeto trascendental, y que podemos entender como la experiencia natural o inmediata de la que habla Benjamin, se pueda hablar de conocimiento hay que subsumir esta información a las categorías del entendimiento para de tal manera poder colocar la experiencia en un concepto que permite dar certeza a aquello que por ser singular no lo tiene. La dignidad de la experiencia singular sólo puede establecerse en el pensamiento kantiano como una dignidad dependiente de las certezas inmutables, ya que de otro modo la experiencia inmediata carecería de relación con lo universal.

Hay que tener presente que la búsqueda de Kant por la justificación del conocimiento se instaura en una época en la que se pretende encontrar en la filosofía un ámbito que genere verdades del mismo rango que las científicas, por lo que la teoría del conocimiento no buscaba una experiencia que pudiera proveer de un conocimiento singular sino que en la experiencia se buscaba una vivencia que pudiera traducirse a un conocimiento universal y válido para toda experiencia posible. Este esquema de universalidad sigue el modelo científico que buscaba leyes en las que pudiera colocarse a la naturaleza; así, en la Ilustración, no sólo la naturaleza respondía a una legalidad sino que el propio conocimiento humano se regía según unas leyes que determinaban qué se conocía y cómo. Sin embargo, según Benjamin,

Kant al partir de la experiencia singular para deducirla después como conocimiento general no fue capaz de establecer la estructura global de semejante experiencia en su singularidad temporal, y la experiencia singular sólo cobró sentido para la modernidad si se la subordinaba a un contexto de conocimiento que pudiera otorgar la certeza que se buscaba con fervor.

Para Benjamin, a partir de la distinción entre experiencia natural y experiencia en el contexto de conocimiento se cayó, en reiteradas ocasiones, en una terrible confusión que condujo a los hombres ilustrados a subsumir la singularidad de la experiencia en la experiencia de conocimiento y a negar cualquier experiencia que no fuera “llanamente primitiva y auto evidente” es decir, negar que pudiera existir experiencia de todo aquello que no pudiera deducirse en conocimiento, con lo que y por su propia concepción del mundo, los hombres ilustrados, por un lado, subsumieron lo singular a lo general y, por el otro, se negaron a la experiencia de aquello que Benjamin parece anhelar como lo más importante: la grandeza, la novedad y el futuro.

Estos dos factores resultan causa del empobrecimiento de la experiencia moderna y, lo que se ha empobrecido al asumir una experiencia regida por una racionalidad científicista es el propio hombre que todo lo que vive quiere deducirlo como conocimiento.

La generación a la que pertenece Benjamin se ve obligada a poner en cuestión la herencia de la Ilustración y buscar una nueva noción de experiencia que permita relacionarse de otro modo con el mundo, una experiencia que no busque deducir todo a partir de un sujeto fuerte que objetiviza lo que acontece. Benjamin, para romper con esta noción de experiencia de tipo científico parte de la idea de que “la más divina experiencia nunca fue deducible ni lo será.”⁴¹

Este segundo aspecto de la experiencia kantiana que puede pensarse como un abandono de la metafísica, no cómo una metafísica natural en sentido trascendental sino como de todo aquello que no puede reducirse a objeto de conocimiento, es parte

⁴¹ Walter Benjamin, *Op. Cit., Sobre la percepción*, p. 2.

de lo que Benjamin denomina la concepción del mundo Ilustrado y que se manifiesta como una renuncia a todas las nociones de la metafísica especulativa. La apuesta Ilustrada es una experiencia del mundo llanamente primitiva, auto evidente y temporalmente limitada. Para Benjamin este carácter de la experiencia Ilustrada se debe, además de las pretensiones de encontrar en la filosofía una justificación del conocimiento en su esencia más pura que correspondiera a las tendencias científicas de la época, a una carencia de autoridades espirituales, en el sentido de potencias, que fueran capaces de otorgarle gran contenido a la experiencia. Benjamin afirma que:

La consecuencia de la pobre experiencia de esa época, la razón del sorprendente ínfimo peso específico metafísico, sólo se deja entrever al comprobar cómo este ruín concepto de experiencia llegó a pesar en un sentido reductivo sobre el propio pensamiento kantiano.⁴²

El interés que cobró para la modernidad la realidad, a partir de cuyo conocimiento quiso Kant fundar el conocimiento en general sobre certeza y verdad, era una realidad de rango inferior que partía de la perspectiva con la que la Ilustración como época concebía su realidad. Esta visión de mundo de la Ilustración es caracterizada por Benjamin como una ceguera histórica y religiosa y ésta permitió erigir una teoría del conocimiento en la que se subsumía la singularidad de la experiencia singular o natural a la deducción del conocimiento dejando fuera aquello que por ser inaprehensible a la sensibilidad y el entendimiento fuera imposible de deducir como conocimiento.

Benjamin acepta que la experiencia en tiempos de Kant no requería de metafísica y que las condiciones sociales no hacían más que favorecer su eliminación, ya que los defensores de ésta eran expresión de debilidad y de hipocresía, sin embargo, al separar la experiencia de la metafísica en cuanto contenido, ésta quedó reducida a un contexto de conocimiento que terminó por empobrecer la propia noción de experiencia causando una ceguera religiosa e histórica a las generaciones

⁴² *Idem.*.

porvenir. Para Benjamin la tarea de la filosofía, tras este examen de la experiencia, es la de “establecer los prolegómenos de una futura metafísica basada en la tipología kantiana, y a través de ella hacer perceptible la ya mencionada experiencia de carácter más elevado.”⁴³

La apuesta de Benjamin en este sentido, se dirige a la integración en el espacio de la filosofía de un concepto nuevo de experiencia que se vea enriquecido a partir de la incorporación de “cierta” metafísica y una “nueva” noción de mundo.

La metafísica que se debe incorporar a la noción de experiencia no puede tener como sustento los elementos de la metafísica especulativa que el propio Benjamin considera rudimentaria, que son, en primer lugar, la concepción del conocimiento como relación entre sujeto y objeto y en segundo, la relación entre conocimiento y una conciencia empírica humana. En este sentido, es necesario eliminar de la teoría del conocimiento la estructura de un sujeto corpóreo e individual que recibe las impresiones mediante los sentidos y sobre la base de ella forma sus representaciones, ya que para Benjamin esta concepción de sujeto es mitológica,⁴⁴ es decir, el sujeto como estructura empírica que aprehende el conocimiento sobre un objeto es una estructura ficcional que proyecta sobre el objeto lo que el sujeto es y que se relaciona con las cosas en la medida en que puede manipularlas. Para Benjamin resulta imposible trazar una relación objetiva entre conciencia empírica y el concepto objetivo de experiencia, ya que: “Toda experiencia auténtica se basa en una conciencia (trascendental) teórica-cognitiva.”⁴⁵ Así, para Benjamin la experiencia no debe partir de la estructura de un sujeto empírico, sino de la propia conciencia trascendental y

⁴³ *Ídem.*

⁴⁴ Para entender a qué se refiere Benjamin con mitológica cabe señalar lo que dicen Adorno y Horkheimer: “En la base del mito la Ilustración ha visto siempre antropomorfismo: la proyección de lo subjetivo en la naturaleza. Lo sobrenatural, espíritus, demonios, es reflejo de los hombres que se dejan aterrorizar por la naturaleza. Las diversas figuras míticas pueden reducirse todas, según la Ilustración, al mismo denominador: el sujeto.” Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2001. p. 62

⁴⁵ Benjamin, *Op. cit.* p. 2.

sólo si ésta satisface la condición de ser utilizable una vez librado de todas las vestiduras del sujeto.

Un requisito indispensable para poder aspirar a una experiencia enriquecida que permita una nueva concepción de mundo es eliminar la estructura sujeto-objeto para que de tal modo ni el hombre ni Dios sean reducidos ni a objeto ni a sujeto, Benjamin afirma que: "Encontrar la esfera de neutralidad total del conocimiento respecto a los conceptos de objeto y sujeto, será el cometido de la futura teoría del conocimiento, de manera que este concepto ya no señale para nada la relación entre dos entes metafísicos."⁴⁶

La urgencia de crear una nueva noción de experiencia es determinante ante la pérdida de toda experiencia de tipo espiritual, si bien es cierto que Benjamin no está dispuesto a perder la experiencia lógica construida en la Ilustración, para él no parece imposible encontrar una nueva noción de conocimiento que remita a un concepto de experiencia derivado exclusivamente de la conciencia trascendental que permita, además de la experiencia lógica, la experiencia espiritual y religiosa.

La propuesta de Benjamin no pretende, a partir de la nueva noción de experiencia religiosa, acceder al conocimiento de Dios, lo que éste busca es posibilitar una experiencia que no sea instrumental ni reductiva. Es difícil comprender la noción de experiencia religiosa, ya que ésta parece restringirse al ámbito de la relación con Dios, sin embargo la experiencia religiosa está íntimamente ligada a la necesidad de potencias espirituales que, por un lado, posibilite la experiencia de la historicidad y temporalidad y que, por el otro, anule la relación de conocimiento de sujeto y objeto. En este sentido, creemos, la experiencia religiosa que propone Benjamin, podría permitir una relación con la singularidad temporal y con aquello que no es posible deducir sino, en el mejor de los casos, intuir.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

1.2 Filosofía del lenguaje

El proyecto de Benjamin, al respecto de la experiencia, tiene una vertiente que podríamos llamar mística que se une a la búsqueda de un pensamiento complejo que pueda responder al llano panorama de la modernidad. No hay que olvidar que el rostro de Benjamin es como el de Jano y muestra distintas caras que, aunque en apariencia se oponen, son la manifestación de distintos caminos para abordar y confrontar un problema que obsesionó a Benjamin a lo largo de su vida, el carácter de la experiencia moderna.

Gershom Scholem, compañero e interlocutor de Benjamin, nos dice, al contar su *Historia de una amistad*, que él y Benjamin hablaron mucho acerca del *Programa de la Filosofía Futura* y que en esas pláticas Benjamin le explicó el alcance de la noción de experiencia tal como se concebía en dicho escrito: "comprendía, según me dijo, la vinculación espiritual y psicológica del hombre con el mundo, y que se cumpliría en un ámbito aún no penetrado por el conocimiento."⁴⁷

Para comprender la propuesta de Benjamin sobre la experiencia en los textos de las primeras décadas del siglo XX es necesario preguntarnos por la necesidad de crear una vinculación espiritual y psicológica con el mundo a partir de la experiencia y cómo podría llevarse a cabo tal proyecto.

En principio resulta claro que la Ilustración, si bien soñaba con la razón, no contempló los propios sueños de ésta, y los monstruos que ésta engendró en sus sueños tienen el rostro del dominio, la violencia y el totalitarismo.

A partir de la Ilustración el hombre quiso establecer una relación con el mundo que eliminara el mito y la magia y lo hizo a través de la construcción de un sujeto que, en cuanto tal, también es un mito, pero supone una identidad autónoma y libre que puede aprehender la realidad como objeto de conocimiento que le es útil. El mundo deja de ser un en sí para transformarse en un objeto, en para él sujeto. El hombre con el rostro del sujeto ya no teme a las fuerzas de la naturaleza porque lo

⁴⁷ Scholem, *Walter Benjamin: Historia de una amistad*, Península, Barcelona, 1987, p. 70.

que acontece está regido por una legalidad que le es comprensible y predecible; el mundo es un objeto y es él quien lo controla al conocerlo *por medio* del lenguaje.

El hombre con la voz del "Yo" ha perdido toda relación no instrumental con el mundo y esto deviene en un nuevo tipo de barbarie, donde ya nada nos vincula con lo otro más que una relación de dominio, de poder. ¿Aparece la Ilustración y todo está perdido?⁴⁸ Parece que no, porque éste es sólo un rostro de la Ilustración y la totalidad del proyecto ilustrado se ve confrontado por lo fragmentario de la realidad, por esas fisuras que permiten el rompimiento y el enfrentamiento, por todo eso que desborda el pensamiento y que pone en cuestión la firmeza de nuestra construcción.

Confrontar la herencia de la modernidad y apostar por una nueva noción de experiencia que permita una relación diferente con el mundo puede hacerse desde distintas trincheras, el propio Benjamin parece mostrarnos a lo largo de su obra, diversos modos de confrontar la estructura que ha conformado dicha experiencia, la historia, por la temporalidad que implica, y el arte, por la experiencia de la grandeza son, por ejemplo, una manera y en este sentido, la metafísica⁴⁹ aparece, o al menos así nos parece pertinente leerlo, como una posibilidad para romper esta relación, para relacionarse con el mundo de otro modo, en una experiencia que no se reduzca a conocimiento sino que respete la singularidad del acontecimiento. Pero ¿en qué fundar esta nueva experiencia? La primera apuesta de Benjamin, que no la última ni la definitiva, será el lenguaje.

⁴⁸ La Ilustración no es un simple movimiento liberal ni momento histórico, sino que supone una estructura racional que enmarca la totalidad de la naturaleza. Hasta ahora podría parecer que el pensamiento de Benjamin gira en torno a una problemática teórica; sin embargo, la violencia que implica esta racionalidad instrumental no puede aislarse a un campo teórico. Los totalitarismos y barbaries, característicos del siglo XX, tienen su fundamento en este tipo de racionalidad por lo que creemos que Benjamin, al hacer una confrontación teórica a este tipo de racionalidad, comienza un ataque político e histórico que irá cobrando concreción.

⁴⁹ "Con la palabra 'metafísica' se alude a la experiencia filosófica del mundo y su realidad, y ciertamente era éste el uso que le daba Walter Benjamin." Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, *Op. Cit.*, p. 15.

En el texto de *Sobre la percepción* Benjamin señala que la experiencia absoluta —al respecto, Scholem apunta que éste se dirigía a buscar en la filosofía aquella experiencia que fuera absoluta—⁵⁰ sólo podía ser deducida como lenguaje.

Este lenguaje, donde acontece la experiencia absoluta, es entendido, por Benjamin, no como un elemento particular al hombre, para él, todo en la creación es lenguaje y el lenguaje de los hombres es sólo un lenguaje particular privilegiado, pues tiene la capacidad de nombrar. Este lenguaje “no conoce medios, ni objetos, ni dirección de la comunicación. Y significa: *en el nombrar el ser mental del hombre se comunica con Dios.*”⁵¹

Es importante subrayar que para Benjamin es necesario sacar al lenguaje de cualquier concepción instrumental por lo que, en vez de pensar que el sujeto empírico se comunica *por medio* del lenguaje, Benjamin va a proponer que *en* el lenguaje se comunica el ser mental del hombre. La idea de que el hombre se comunique *en* el lenguaje implica la imposibilidad de pensar que por medio del lenguaje el hombre se apropia de las cosas. Para Benjamin la comunicación no es una relación entre un sujeto, que por medio del nombrar, clasifica y cosifica sino que la comunicación es una relación sin dirección ni finalidad. Dios,⁵² en este sentido, es la figura para esa absoluta no dirección que libera al lenguaje de toda finalidad instrumental.

Considerar al lenguaje como parte fundamental de la crítica a la estructura del conocimiento heredado por la Ilustración parte de la tradición germana del lenguaje y de la tradición judía de la lectura de los textos en un sentido místico y cabalístico, y constituyen una respuesta a los estudios de los neo-kantianos que dominaban las universidades de Berlín y Friburgo en las primeras décadas del siglo XX. A partir de estas líneas de pensamiento Benjamin elabora una propuesta en la que pretende se valoricen los elementos del lenguaje y del conocimiento que no puedan ser reducidos a una mentalidad cientificista.

⁵⁰ Cfr., Scholem, *Op. Cit.* p. 72.

⁵¹ Benjamin, “On Language as Such on the Language of Man” en *One-Way Street*, Verso, Londres, 2000, p. 111.

⁵² Dios aparece como la entidad metafísica que da apertura a un pensamiento místico.

Profundizar acerca de la teoría del lenguaje en Benjamin, aunque podría ser importante, también parece desviarnos de nuestro propósito central, la relación de la experiencia con el arte, sin embargo, es necesario apuntar que en la relación del lenguaje con Dios como *medium* de comunicación, que no reduce lo nombrado a objeto de conocimiento, se realiza una ruptura con la racionalidad instrumental que en el nombrar al objeto pretende conocer la totalidad de éste. En Benjamin la relación con lo que se nombra no está dada en una relación sujeto-objeto, sino que está determinada en la triangulación divina, en la relación con Dios.

Hablar de Dios en la filosofía cuando éste ha muerto y nosotros somos sus asesinos⁵³ es correr el riesgo de sonar un tanto anacrónicos, sin embargo, es posible afirmar, siguiendo a un filósofo que basa su pensamiento en la figura de Dios como Levinas, que “Un cierto Dios y ciertas formas de pensar a Dios seguramente están muertos tal como se le presentan a las positivas instancias de la religión. Pero es distinto respecto a lo divino en relación con su fuerza y su omnipotencia.”⁵⁴

La sospecha que infunda ciertas alusiones místicas⁵⁵ de Benjamin debe verse mitigada desde la propia fuerza que sigue ejerciendo Dios como figura de lo sagrado y de lo espiritual que no puede reducirse a la relación dominante del sujeto. Dios sigue apareciendo como la figura que rompe con lo simétrico, que no es deducible ni reductible a conocimiento. La incorporación de la experiencia religiosa supone integrar a la estructura lógica del mundo un ámbito de singularidad que devuelve al hombre la dimensión de la experiencia espiritual. Dimensión que no somete y que permite relacionarse en un lenguaje que desborda al ser símbolo con aquello que no puede dominarse, que al comunicarse dice otra cosa y dice más que lo que el sujeto en su subjetividad proyecta sobre el mundo.

⁵³ Nietzsche, “El Loco” en *La Gaya ciencia*.

⁵⁴ Levinas, *La huella del otro*, Taurus, México, 1998, p. 101.

⁵⁵ Que no se reducen a la figura de Dios sino, más bien, se centran en las categorías de revelación y redención. Estas categorías místicas se entrelazan en el pensamiento de Benjamin con sus concepciones filosóficas y marxistas, elaborando un pensamiento que no respeta los límites dogmáticos, y más bien, entre-teje para dotarlos de un nuevo sentido que respete su fuerza original.

Así, la alusión a Dios y la necesidad de la religiosidad para la creación de un nuevo concepto de experiencia generan en el pensamiento de Benjamin un ámbito místico del cual no hay escapatoria, y que aunque hoy en día todavía la sugerencia a Dios resuena sospechosa en los dogmáticos pasillos de la filosofía parece importante abrirnos a la escucha de la mística en Benjamin ya que ésta puede representar un camino para romper con la estructura sujeto –objeto que ha conducido a un empobrecimiento de la experiencia del mundo.⁵⁶

1.3 Teoría del conocimiento y estética

Como hemos dicho, la incorporación de la metafísica, a partir de un lenguaje místico no instrumental, a la noción de la experiencia es sólo un camino para la confrontación de la experiencia empobrecida y el propio Benjamin no se limitó a ésta para su examen y crítica de la experiencia moderna. Poco tiempo después de los textos sobre el lenguaje y sobre el concepto de experiencia en Kant, Benjamin comenzó, no sin el vestido de su teoría del lenguaje, a pensar en el arte como posibilidad para la crítica y la apertura a una nueva relación con el mundo.

Benjamin encontrará en el arte un lenguaje poético que confronta la experiencia científica de la Ilustración. En el pensamiento de Benjamin la importancia del arte se encuentra justificada porque el arte, en su lenguaje, es expresión alegórica que permite la confrontación y el develamiento.⁵⁷

⁵⁶ ¿Cómo entender la figura de Dios en el pensamiento de Benjamin? Una posibilidad la encontramos en sus categorías místicas-teológicas. “La orgullosa insistencia con la que Benjamin recurre hasta al último momento a la categoría *utópica* de la religión, a la redención y a la idea mesiánica, mientras su categoría existencial (o mejor dicho, sustancial) desaparece ha de estar vinculada, me gustaría decir, a la estructura de su teología materialista.” Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, Op. Cit. p. 32. Lo que queremos mostrar es que las categorías místicas en Benjamin están articuladas en una concepción más amplia de la que estos términos normalmente supondrían.

⁵⁷ La alegoría como concepto estético es de gran importancia en el pensamiento de Benjamin pues supone, de alguna manera, la incorporación de la escritura y de la historia en la obra de arte. Sin embargo, consideramos que es necesario explicar primero la noción de crítica y, teniendo en cuenta los elementos de ésta, desarrollar la noción de alegoría. Así, la noción de alegoría se expondrá en el capítulo 2, apartado 2.3.

Pero, si bien el arte es un lenguaje más cercano al poético que al científico y, por tanto, más pertinente para una apertura a un concepto de experiencia que no esté fundamentado en una racionalidad instrumental, ¿de qué manera se debe acercar a este lenguaje poético el pensamiento filosófico? La apuesta de Benjamin será la crítica.

Dentro del pensamiento de Benjamin para confrontación a la experiencia moderna el arte fungió como centro de gravedad, ya que el arte expresaba sentidos que contenían a la temporalidad y la historia. Pero había que develar estas nociones contenidas en ella, había que llevar a la crítica a la obra para develar los posibles sentidos que se dibujaban en ella. Benjamin construyó una crítica de arte que estaba alejada de lo que a principios del siglo XX era considerada la crítica literaria. Benjamin, en su crítica, buscaba algo más, buscaba tener una imagen sobre la cual dibujar otra, y el modelo de la noción de crítica⁵⁸ Benjamin lo heredó del propio romanticismo alemán.

Desde 1915 Benjamin comenzó su labor de crítica literaria con un texto sobre Hölderlin, a partir de éste, Benjamin no cesaría de encontrar en autores como Breton, Proust, Kraus, Kafka y Baudelaire, un suelo firme que le permitiera desplegar un pensamiento disruptivo que atacaría la noción de experiencia de la modernidad.

Pero, antes de desarrollar la crítica de arte en Benjamin hay que aclarar que éste no estaba buscando en la obra de arte un objeto de reflexión sobre la belleza, sino que su pensamiento busca al arte en el sentido que éste es un ponerse en camino para conquistar significados, y éstos no podían reducirse a significados estéticos.

Benjamin no buscaba conformar una teoría estética y menos una teoría del arte, se ocupaba del arte en el sentido que éste está vinculado con la experiencia que tenemos del mundo. Para Benjamin la estética y la epistemología no eran ámbitos diferentes de la filosofía sino dos modos de aprehender el mundo; la epistemología, como estructura en la que el hombre se relaciona con el mundo a partir del

⁵⁸ La herencia romántica gira en torno de la noción de crítica ya que, el romanticismo, mantenía la idea de arte simbólico de la que, como hemos visto, Benjamin se alejó.

conocimiento, tiene que relacionarse con la estética como la estructura que permite relacionarse con las representaciones. Podemos pensar que la epistemología supone a la estética en el sentido que la estética abarca nuestra relación con las representaciones partiendo de un acercamiento sensible que nos permite emitir un juicio de placer sobre una obra de arte y éste también es modo de conocer, aunque no implique un conocimiento de tipo científico. Se ha supuesto que el hombre se relaciona con la obra de arte estéticamente porque ésta afecta la sensibilidad del hombre,⁵⁹ pero el individuo que se enfrenta a una obra puede hacerlo no sólo desde su sensibilidad sino también se puede relacionar con la obra de arte como un objeto de conocimiento. En este sentido, la estética como representación en Benjamin deja de ser este lugar inofensivo y alejado del rigor del conocimiento en el que podemos sentarnos a contemplar al mundo. La estética está enmarcada dentro de las condiciones históricas y sociales del hombre, por lo que las creaciones artísticas emergen desde las nuevas técnicas que modifican, además del objeto en cuestión, la percepción del hombre. Si la percepción del hombre se modifica, también se transforma nuestra manera de conocer y nuestra manera de hacer y concebir la experiencia.

Por eso, aun cuando el ámbito en el que gira el pensamiento de Benjamin es un ámbito predominantemente "epistemológico", éste no excluye a aquello que había sido considerado predominantemente como objeto de la "estética" y su análisis de la experiencia de la modernidad se encuentra en un marco que desdibuja las fronteras entre la epistemología y la estética. Para Benjamin la teoría del conocimiento necesita de la estética como la estética de la teoría del conocimiento para poder poner en cuestión la experiencia empobrecida de la modernidad y para poder proponer otra noción de experiencia que permita dar apertura a lo porvenir sin repetir la barbarie de la experiencia moderna.

El vínculo necesario que encontramos entre la teoría del conocimiento y la estética es la crítica de arte, a partir de ella el pensamiento filosófico puede realizar

⁵⁹ Como si la sensibilidad, lo sensible, no afectara también al conocimiento del hombre.

una iluminación, iluminación profana de tipo alegórica que permita elaborar el diagnóstico histórico de una época desde la ruina y rastrear en ella lo nuevo, lo que se abre, lo por-venir.

En el próximo capítulo intentaremos aclarar la noción de crítica de arte en Benjamin, para, de tal modo, poder avanzar hacia la reflexión más concreta de Benjamin sobre el arte en Baudelaire, Proust, los surrealistas, ya que pensamos que estos autores le permiten construir un diagnóstico de su época y entreabrir una posibilidad de otra experiencia del arte en la que se anuncia la desconfianza, una desconfianza que permite salir del marco y confrontar los lugares comunes, desconfianza que permite iluminar y ganar la posibilidad de una nueva perspectiva, de un nuevo pensamiento.

Capítulo 2: Entre la obra de arte y la filosofía: la crítica de arte

2.1 Noción de Crítica, la crítica kantiana

Para entender el papel que la obra de arte cobra en la reflexión filosófica y la manera en que ésta puede modificar la experiencia, la primera cuestión a resolver es la relación que existe entre la crítica y la obra de arte. Sabemos que el concepto de crítica es sumamente importante dentro de la filosofía ya que se encuentra cargado de sentidos configurados a lo largo de la historia del pensamiento occidental, por lo que hay que indagar en qué sentido Benjamin pensaba la crítica de la obra de arte.

Para resolver la importancia y el carácter que tiene la crítica y la relación de ésta con el arte en el pensamiento de Benjamin nos enfocaremos al texto de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* con el que obtuvo en 1919 su grado doctoral en la Universidad de Berna.

Este texto es uno de los más académicos y sistemáticos de Benjamin, en él encontramos un análisis del papel de la crítica del arte en el primer romanticismo alemán. Para explorar, y hasta cierto punto “hacer justicia”, a la crítica del arte en Benjamin debemos partir de su propia reflexión. Encontrar en Benjamin una reflexión sin estar anclada en la obra o pensamiento de otros autores es, en algunos casos, imposible, porque Benjamin, según nos dice Adorno, acogió desde joven la máxima de “no querer ponerse a pensar nunca libremente o, como él decía, ‘como aficionado’, sino siempre y exclusivamente en relación con textos ya existentes”.⁶⁰

Si bien el tema central de nuestra investigación no es el de la crítica, ésta es indispensable para entender el papel de Benjamin ante su reflexión sobre la obra de arte y para entender qué era eso que veía se posibilitaba en una experiencia del arte.

Cabe señalar que *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* es un texto complejo, por lo que intentaremos sortear con los temas que nos desvían de

⁶⁰ *Op. Cit.*, Adorno, p. 42.

nuestro objetivo, y centrarnos en la relación que existía entre la crítica y la obra de arte, según Benjamin, para los primeros románticos.

La importancia de la crítica en relación con la obra de arte es vital para los primeros románticos, Benjamin nos dice que: "En el arte romántico (...) la crítica no sólo es posible y necesaria, sino que en su teoría estética se da ineludiblemente la paradoja de una superior estimación de la crítica con respecto a la obra".⁶¹ A partir de lo anterior, es posible pensar que con la crítica la obra de arte es modificada, lo importante en ella ya no es el grado de placer que produce en el espectador, sino la posibilidad desplegarse en el absoluto.⁶²

Aquí podemos encontrar una de las consecuencias importantes de la crítica romántica y que, pensamos, es por la que Benjamin opta por la crítica para acercarse a la obra de arte. Es decir, la crítica romántica saca a la obra de arte del ámbito de la sensibilidad y de lo bello en que, por un lado, la obra de arte había sido restringida desde Baumgarten en 1750 y, por el otro lado y más importante para nosotros, es una respuesta a la estética kantiana.

En los románticos la forma en la que se expresa la obra de arte no está ligada a la belleza sino que, la forma, es la expresión misma del arte como idea. Benjamin afirma que:

el concepto de belleza debe ser sacado de la filosofía romántica (...) porque la belleza como objeto de "diversión", del agrado, del gusto, no parecía concordar con la rigurosa sobriedad que, según la nueva concepción, determinaría la esencia del arte.⁶³

En este sentido, Benjamin parece encontrar en la crítica de tipo romántica una manera de relacionarse con la obra de arte en un ámbito diferente al que había establecido

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² Benjamin define al absoluto de la siguiente manera: "En sí mismo, este absoluto se definiría con la máxima exactitud como el *médium* de la reflexión. (...) La reflexión constituye el absoluto, y lo constituye como un *médium*." Benjamin, *Ibid.*, p. 63-64. En este sentido cuando hablamos del absoluto nos referimos a la reflexión. Entendida ésta como una totalidad en la que se resuelve la obra.

⁶³ *Ibid.*, p. 150.

Kant. La importancia del pensamiento de Kant y la evidente respuesta a él por parte de Benjamin respecto a la estética, hace necesario volver a relacionar, aunque de manera muy general y con el peligro de no hacer “justicia” a toda su riqueza y complejidad, el pensamiento de Benjamin con la concepción estética de Kant.

Kant, ante las consideraciones de Baumgarten y Burke, somete la belleza a la crítica. La crítica en este autor tiene un significado de importancia capital no sólo para su pensamiento sino para todo el devenir de la filosofía occidental; la crítica es indagar la constitución universal y necesaria, en el caso de la estética del juicio de gusto, como condiciones de posibilidad de éste. Es decir, Kant con respecto a la sensibilidad realiza un examen a los alcances y limitaciones de nuestros poderes cognitivos, en el caso de la estética de nuestras posibilidades cognitivas ante el objeto estético, que es en Kant el objeto artístico o natural ante el que es posible un juicio de gusto.

El juicio, en este caso de gusto, y por tanto reflexivo, es la facultad de subsumir lo particular en lo general en donde la facultad de juzgar presenta al objeto conforme a la finalidad subjetiva y expresa el sentimiento de placer ante la armonía de la imaginación y el entendimiento. Este placer se expresa diciendo que el objeto en cuestión es bello.

El sujeto, ante la reflexión de si un objeto es bello o no -remitiendo su representación a la imaginación unida al entendimiento- lograba una experiencia estética. En pocas palabras, la experiencia estética en Kant consistía en lograr, a partir del sentimiento de placer en el sujeto, un juicio de gusto que no pretendía validarse como conocimiento universal. En este sentido, Kant afirma que:

La universal comunicabilidad de un placer lleva ya consigo, en su concepto, la condición de que no debe ser un placer del goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y así, el arte estético, como arte bello, es de tal índole, que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos.⁶⁴

⁶⁴ Kant, *Crítica del Juicio*, Porrúa, México, 1999, p. 278.

El juicio de gusto, que es el juicio estético, es completamente distinto a un juicio de conocimiento. En el juicio de conocimiento hay una subsunción de la información dada a los sentidos a las categorías del entendimiento, lo que permite un conocimiento válido y universal. En cambio, el juicio de gusto parte del libre juego de nuestras facultades,⁶⁵ y no de la subsunción y por tanto, es un juicio que, aunque no se limita a la sensibilidad del sujeto, no puede aspirar a ser un juicio de conocimiento.

Para Kant el hombre, como sujeto empírico, se encuentra por su propia naturaleza viviendo en tres diferentes ámbitos: el puro, que es el del conocimiento válido y universal; el práctico, que es el ámbito del deber moral y el del juicio, que es el del juicio de objetos estéticos, del cuales no hay conocimiento válido universalmente. Cada uno de estos ámbitos supone un diferente acercamiento y una diferente estructura. Estos ámbitos para Kant no deben ser confundidos ya que el hombre no debe, por ejemplo, comportarse a partir de su razón pura sino de su razón práctica, ni debe emitir un juicio sobre una obra de arte desde un juicio de conocimiento, sino desde uno reflexionante.

El pensamiento de Kant compone un sistema que pretende abarcar la complejidad mental del hombre y distinguir clara y distintamente el tipo de racionalidad que éste tiene que aplicar a los diferentes objetos, lo cual es una ilusión pues no parece que se pueda determinar la relación de un individuo con un objeto desde un solo ámbito.

Para el acercamiento de la obra de arte esta separación, entre los ámbitos del conocimiento y el estético, supone un problema sumamente complejo ya que implica que el hombre debe asumir frente al arte una actitud teorética o una estética. Pero la obra del arte no sólo es un objeto de contemplación estética, es también un objeto histórico y social. Ante la obra de arte sentimos la misma incertidumbre que el Sócrates de Valéry cuando descubre sobre la arena un "objeto ambiguo", ese objeto que en palabras de Sócrates era "una cosa blanca, de la más pura blancura, pulida y

⁶⁵ Cfr. *Ibid.*, parágrafo 20.

dura, suave y liviana”⁶⁶ frente al cual no sabe desde qué actitud acercarse, si desde una actitud teórica o una estética. Este Sócrates valeryano, ante la ambigüedad del objeto, termina por negar la frontera existente entre arte y naturaleza. El paradigma del *objet ambigu* permite ilustrar el problema que supone el pensar que el hombre, para relacionarse con un objeto, debe hacerlo desde un ámbito concreto que determina, por un lado, la “naturaleza” del objeto, y por el otro, el comportamiento del hombre. No parece que haya manera de que un objeto pertenezca sólo a un ámbito, y que el hombre ante él, pueda “decidir”, sin excluir otras posibilidades latentes, tomar una actitud que determinara el tipo de relación que tendrá con dicho objeto. La vida, parece, es un asunto más complejo en el que se entremezclan los ámbitos, y donde las fronteras son más una decisión, que muchas veces tiene que ver con la concepción de lenguaje que se tiene y con la tradición que se hereda, que enseñan un modo particular de pensar al mundo, que con una clara distinción de nuestro entendimiento.

Tras esta breve y peligrosa zambullida podemos volver a los románticos teniendo en mente que, tal vez, el concepto de crítica de arte del romanticismo es, además de otras cosas, una repuesta al juicio kantiano, ya que mediante la reflexión los románticos no apelan a un procedimiento reflexivo subjetivo, que es un juicio, sino que la reflexión se halla encerrada en la forma de exposición de la obra y se despliega en la crítica. Es decir, con el concepto de crítica el romanticismo plantea una nueva manera de relacionarse con la obra de arte en el que la crítica ya no es entendida en su sentido trascendental sino como despliegue, que mediante la reflexión, no se limita al juego de las facultades.

⁶⁶ Valéry, *Eupalianos ou L'Architecte*, en *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2, París, 1960, p. 118.

2.2 La crítica de arte de los primeros románticos: la apertura a un nuevo concepto de crítica

El análisis de Benjamin del concepto de crítica de arte gira en torno al pensamiento de Friedrich Schlegel y de Novalis y está enfocado a explorar las consideraciones de éstos sobre el pensamiento que se refleja sobre sí mismo en la autoconciencia.

Los primeros románticos, señala Benjamin, cimentaron su teoría del conocimiento en el concepto de reflexión porque éste les garantizaba, por una parte, inmediatez en el conocimiento y por otra parte, una peculiar infinitud en el proceso.

En esta naturaleza reflexiva del pensamiento los primeros románticos vieron una garantía del carácter intuitivo de éste. Benjamin ve en esta concepción del romanticismo un esfuerzo por recuperar la intuición de la racionalidad intelectual y relacionarla de nuevo con la experiencia. Benjamin dice:

Tan pronto como la historia de la filosofía sostuvo con Kant –aunque no por primera vez, sí de modo explícito y vigoroso–, junto con la posibilidad racional de la intuición intelectual, su imposibilidad en el ámbito de la experiencia, se hizo patente un esfuerzo múltiple y casi febril por volver a recuperar este concepto para la filosofía como garantía de sus más elevadas pretensiones.⁶⁷

Kant garantiza la intuición pero sólo como condición de posibilidad para toda experiencia posible, es decir, sólo como estructura trascendental. En esta perspectiva la intuición queda fuera de la experiencia y desde el romanticismo alemán comenzaría la búsqueda para su incorporación, por medio de la crítica, en el ámbito de la experiencia.

Benjamin afirma que el concepto de crítica había adquirido para los primeros románticos, a partir de la obra de Kant, un carácter casi mágico y absoluto. Ser crítico para esta generación significaba algo así como ser objetivamente productivo, es decir, ser creativo desde la prudencia. Benjamin afirma que “ser crítico quería decir

⁶⁷ Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 2000, p. 42.

impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras hasta el punto de que, como por encanto, a partir de la inteligencia de lo falso de esas ataduras vibre el conocimiento de la verdad".⁶⁸

En este sentido, la crítica es conocimiento del objeto por medio del *medium* de la reflexión y el arte es, en cierto sentido, sólo una determinación de este *medium*. Benjamin expone que para los primeros románticos la crítica es algo semejante a un experimento en la obra de arte en la que se estimula la reflexión, en donde la obra es elevada a la conciencia y al conocimiento de sí misma.

Para Benjamin el propio concepto de crítica es un caso ejemplar de terminología mística en el caso de los románticos, y al respecto señala que de hecho la investigación que él realiza no es una restitución de la teoría romántica sino más bien un análisis de su concepto.⁶⁹

Cabe señalar que en esta terminología utilizada por Schlegel y Novalis Benjamin ve cierta tendencia que denomina mística y nos dice que "la terminología es la esfera en la que se mueve su pensamiento, más allá de la discursividad y de la evidencia intuitiva".⁷⁰ Esto, por la propia terminología utilizada por Benjamin, hace necesario que tomemos en cuenta lo que él nos dice con respecto a la dimensión mística de la terminología. A lo largo de esta investigación nos enfrentaremos a conceptos del todo nuevos en el campo de la teoría del arte, conceptos que en nosotros también pueden manifestarse como atisbo de la tendencia mística de Benjamin, además del ámbito señalado en el capítulo anterior enmarcado por su exigencia de la incorporación de una experiencia religiosa. Un ejemplo claro de esta terminología mística es el concepto de "aura" utilizado por Benjamin en *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, por lo que creemos es importante tener presente la relación que establece Benjamin con la terminología de los románticos, ya que permite pensar que si Benjamin vio en la terminología de los románticos alemanes

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 81-82.

⁶⁹ Cfr. *Op. cit.*, Benjamin, p.81

⁷⁰ *Op cit*, Adorno, p. 77.

una tendencia mística, quizás él, al utilizar su propia terminología, intentaba mostrar algo más allá de su propia discursividad. Es posible pensar que Benjamin encontraba en la terminología mística, así como en la evocación de la figura de Dios, una forma de configurar el pensamiento filosófico alejado de los conceptos heredados que se encontraban fundamentados en una estructura que es inseparable de la del sujeto empírico de conocimiento. Cabe señalar de una vez que este espacio místico no sólo puede resultar "incómodo" para los lectores de Benjamin a principios del siglo XXI, dicha terminología y tendencia a la mística del pensamiento benjaminiano fueron criticadas por sus interlocutores más importantes como lo fueron Adorno y Brecht. Adorno veía en esta tendencia una incapacidad por parte de Benjamin de superar la nostalgia de la promesa de la felicidad y para Brecht implicaba un distanciamiento del pensamiento comunista. Pero, para nosotros, esta tendencia mística que se refleja en su terminología parece dirigir al pensamiento filosófico fuera de la esfera instrumental, y mostrar quizás la dirección a un nuevo tipo de experiencia.

Volviendo a la crítica, para los pensadores románticos, ésta no debe hacer otra cosa que descubrir la secreta disposición de la obra misma y ejecutar sus recónditas intenciones; en su reflexión se debe ir más allá de la obra y hacerla absoluta. Para poder elevar la obra al absoluto, los románticos abolieron la diferencia entre la crítica y la poesía y propugnaron una crítica poética, al respecto Benjamin cita a Schlegel "La poesía puede ser criticada sólo por la poesía. Un juicio artístico que no es él mismo una obra de arte...como exposición de la necesaria impresión de su devenir...no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte"⁷¹

Así, la crítica para los primeros románticos en su intención central no es juicio sino, por un lado, consumación, complementación, sistematización de la obra y, por el otro, resolución en el absoluto. La tarea de la crítica, puede decirse, es el cumplimiento de la obra. En este cumplimiento Benjamin descarta que haya en Schlegel alguna finalidad informativa o pedagógica.

⁷¹ *Ibid.*, p. 105.

Benjamin afirma que “la absolutización de la obra creada, el procedimiento crítico, constituían en su opinión el supremo cometido. Éste puede quedar bien expresado en una imagen: la chispa del deslumbramiento en la obra. Este deslumbramiento —la sobria luz— extingue la pluralidad de las obras. Es la idea”.⁷²

De manera un tanto burda hemos expuesto qué era la crítica de arte según Benjamin para los primeros románticos, analizar y exponer las justificaciones que da Benjamin para caracterizarla de este modo sería menester otro trabajo. Aquí lo que nos importa es hacer notar la relación que guarda la noción de crítica con la obra de arte para poder establecer un vínculo con la propia crítica de arte de Benjamin.

Así, podemos pensar que la crítica es una manera de acercarse a la obra de arte abierta por los primeros románticos que supone una ruptura con la noción de crítica, como condición de posibilidad propuesta por Kant, en donde la obra de arte ya no era sometida a reflexión partiendo de una subjetividad sino que partía de la obra de arte misma. Aun cuando el pensamiento de los primeros románticos es sumamente alejado del de Benjamin en temas centrales, éstos le permiten encontrar en la crítica una manera de desplegar la obra de arte. Si los románticos buscaban el absoluto, Benjamin buscaría desplegar a la obra a una experiencia que nos relacionara con el mundo y nos permitiera encontrar los condicionamientos sociales y el poder público del arte para poder pensar la obra de arte con respecto a su función social y, para esto, Benjamin tendría que ligar la crítica de arte con otro concepto: el de alegoría .

2.3 Crítica y alegoría

Si bien es cierto que la crítica de arte en el romanticismo alemán se encuentra enmarcado en un pensamiento idealista, podemos pensar que la noción de crítica de arte propuesta por los primeros románticos sirve de base a Benjamin para continuar

⁷² *Íbid.*, p. 166.

el rompimiento con la tradición estética, y nos sirve a nosotros para comprender que la crítica a la obra de arte por parte de Benjamin supone un acercamiento a la obra que rebasa la concepción común de crítica como juicio de valor sobre una obra y que, más bien, posibilita la reflexión sobre ésta en un ámbito del todo diferente al de la tradición.

Sin embargo, la crítica de arte del romanticismo todavía estaba enmarcada en una concepción de arte simbólico que impedía la incorporación de la temporalidad en la obra misma. El romanticismo consideraba que:

En la obra de arte la "manifestación" de una "idea" se considera un símbolo. La unidad del objeto sensible y el suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre la manifestación y la esencia. La introducción en la estética de este concepto deformado de símbolo fue una destructiva extravagancia romántica que precedió a la desolación de la moderna crítica de arte.⁷³

Benjamin va encontrar en la figura de la alegoría una manera de ver al arte que se contrapone a la conceptualización estética del idealismo alemán. En *El origen del Drama Barroco alemán*, ese texto incomprendido que impidió su incorporación a la Universidad de Frankfurt, Benjamin va a intentar, a partir del concepto de alegoría, romper con las especulaciones idealistas sobre la esencia y la apariencia en las que el símbolo representa la unidad y la reconciliación.

Para Benjamin, la alegoría no es un simple tropo, no es una figura que remplace una idea con otra análoga a ella. La alegoría es un concepto estético, más que retórico o poético, que alude a una visión histórica del mundo. Benjamin afirma que "la alegoría no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje y hasta la escritura."⁷⁴

Esta búsqueda de la alegoría por parte de Benjamin se debe a la necesidad de buscar un concepto que se contrapusiera a la idea del símbolo, como expresión de lo momentáneo, de lo total, de lo insondable de su origen, de lo necesario. Creuzer,

⁷³ Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 152.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 155.

como nos explica Benjamin, afirmaba que el símbolo es como un fantasma que se aparece de repente o como un relámpago que de pronto ilumina la noche oscura desde la apariencia bella. En el símbolo se da una purificación de lo figurativo, una renuncia a lo desmesurado en la que no es necesaria la mediación porque existe una relación directa con el significado, como si el símbolo descendiera del mundo suprasensible para configurar un significado mimético en este mundo terrenal.

El símbolo y, en este sentido, el arte simbólico, se dirigían a la imposición de la concepción del arte como *mimesis* de la naturaleza desde una apariencia bella. Para Benjamin la ruptura de esta concepción se tenía que hacer con otra figura que permitiera una idea de temporalidad y movilidad. La alegoría abría ese camino ya que ésta representaba una réplica dramáticamente móvil y fluida que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir. Para Benjamin es claro que:

Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera.⁷⁵

La alegoría es una figura que se relaciona con el jeroglífico, con la escritura que expresa pero que no denota un significado claro y único sino que se modifica con la historia, que se descubre y se re-inventa. La alegoría es el mecanismo que utilizó el artista barroco, producto de su ingenio e imaginación, donde un término se refiere a un significado oculto y más profundo, histórico. En la alegoría cada persona, cada cosa, cada relación puede significar cualquier otra y, por eso, la imagen alegórica, como este fragmento amorfo, se opone encarnizadamente al símbolo artístico que busca la imagen de totalidad orgánica. Benjamin afirma que “en el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, runa. Su belleza simbólica se volatiliza al

⁷⁵ *Ibid.*, p. 159.

ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue. Pues el *eidós* se apaga, la analogía perece y el cosmos contenido en ella se seca.”⁷⁶

La alegoría para Benjamin es la figura que por su desbordamiento de sentidos es ambigua y permite la ruptura definitiva con la idea de significación “*mimética*” y que, como el jeroglífico, es una escritura histórica que no se expresa desde lo bello sino desde la ruina.

La crítica de arte en Benjamin si bien tiene el modelo de los primeros románticos, en el sentido que éstos rompen con el modelo de crítica kantiana, no mantiene la concepción de la crítica como el despertar de la idea al absoluto que más bien supone la idea de un arte de tipo simbólico. Para Benjamin, “el objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de contenido histórico que constituyen el fundamento de toda obra significativa.”⁷⁷ Benjamin va a realizar una crítica de arte que en vez de buscar la resolución en el absoluto, busque, a la manera alegórica, irrumpir desde las profundidades del ser interceptando la intención de la obra desde su camino descendente.

En la crítica a la obra de arte Benjamin encontró la forma de confrontar la experiencia empobrecida, porque la crítica de arte permitía un pensamiento que iluminaba desde la expresión de sentidos del arte y, posibilitaba la experiencia con la grandeza, la temporalidad y la historia. Para realizar esta crítica de arte la trinchera de Benjamin fue la obra de Hölderlin, Goethe, Kafka, Kraus, Proust, Green, Brecht, Baudelaire y los surrealistas. Desde su crítica no sólo pensó y comentó a los poetas y escritores, a sus ojos, más importantes de los siglos XIX y XX, sino que abrió el camino a pensar el arte en su momento histórico y a partir de las modificaciones técnicas y condicionamientos sociales. Esto exigía romper con una tradición que había situado, por una parte, la reflexión del arte en el ámbito de la belleza partiendo de

⁷⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 176.

una subjetividad trascendental, y, por la otra, había fincado la producción de la obra de arte en la creación de un genio que se expresaba, como la naturaleza, en un ámbito que imposibilitaba relacionar la obra con el mundo desde su realidad histórica.

Para Benjamin bajo esta tradición estética era imposible, por un lado, pensar que la función del arte se encontraba sometida a modificaciones generadas por la evolución social del hombre. Y por el otro, que la recepción de la obra no estaba determinada a partir de una subjetividad de tipo trascendental sino que la percepción sensorial, mediante la que el hombre recibía la obra, se encontraba en constante modificación.

La crítica de arte impulsada por el primer romanticismo alemán situaba al arte en su conjunto en un ámbito que lo desligaba de la tradición de lo bello y posibilitaba una reflexión en la que se podía pensar la obra de arte en otra fundamentación. Sin embargo, ésta no era suficiente para encontrar la temporalidad e historicidad necesarias para una experiencia ampliada en un sentido espiritual, psicológico y corporal. Para poder hacer una crítica de arte que buscaba la apertura de sentidos era necesario una concepción del arte en sentido alegórico.

La crítica de arte de Benjamin iba en busca de estas obras que traen en sí, más que una apariencia bella, más que un goce estético, la posibilidad de una indagación sobre el aura específica e histórica de una obra.⁷⁸ Obras como las de Baudelaire, como las de los surrealistas y la de Proust, en las que veremos lo que Benjamin des-entierra. Pero, antes de averiguar las iluminaciones profanas que realizó Benjamin a partir de las imágenes alegóricas de estos artistas, debemos considerar el porqué de la importancia histórica y temporal de la experiencia, esta razón se encuentra inscrita en propio advenimiento de la catástrofe.

⁷⁸ Cfr. Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, Op. Cit. p, 18.

Capítulo 3: La experiencia en la época de reproducción técnica

3.1 Progreso y catástrofe

El caleidoscopio comienza a girar y el juego óptico muestra colores que se entrelazan y se mezclan en una suerte de confusión, que sólo tras mucho mirar, comienzan a cobrar forma. Así es el pensamiento de Benjamín, y sus transformaciones se mantienen unidas por un hilo muy delgado que a veces parece desaparecer. Tras el fracaso de su habilitación en el año de 1925 en la Universidad Goethe de Frankfurt con la tesis sobre *El origen del drama barroco alemán*, el pensamiento de Benjamin tomaba otra dirección, una dirección más política.

El futuro de Benjamin se dibujaba cada vez más incierto, excluido de las instituciones filosóficas, Benjamin hizo filosofía desde el margen, lo cual modificó no sólo los temas de reflexión sino también el estilo de sus textos. Más cercano al fragmento que al sistema, Benjamin encaró a la filosofía desde una crítica literaria cargada de contenido político donde se dibujaba su desconfianza por el porvenir. A partir de su exclusión de la academia alemana y de su expulsión como ciudadano judío-alemán, Benjamin se vio forzado al exilio, que muchas veces con el disfraz de viaje, dotó a su pensamiento de una nueva geografía: Moscú, Marsella, París fueron el suelo para distanciarse y poder mirar el cuadro completo de los acontecimientos que se anunciaban. No sólo la vida de Benjamin estaba sin rumbo, la propia Europa parecía estar a la deriva.

La generación que había vivido la primera guerra Mundial con el vigor de la juventud se preparaba para vivir otra guerra, sólo que esta vez ésta atacaría de frente; con la furia de un animal hambriento los totalitarismos abrían sus fauces con la intención de devorar todo aquello que se "entrometiera" en su proyecto de Estado, Benjamin era uno de ellos.

Haciendo filosofía desde fuera, Benjamin no se refugiaba bajo ningún fantasma de la identidad que lo clasificara como judío o como alemán, como místico o marxista, como filósofo o como literato, Benjamin era una conjunción de todas esas marcas, su pensamiento fluctuaba entre todos esos caminos pero siempre se mantenía un paso detrás del fervor ciego de la identidad. Benjamin, al mirar de frente su época, fue mezclando todas sus armas no con la esperanza de vencer a la bestia, sino con la esperanza de resistir, hasta el último momento, el hundimiento de Europa.

Los ojos de Benjamin estaban puestos en el estado de cosas de la sociedad europea, y la experiencia de ésta seguía siendo puerto necesario para su pensamiento. Pero, por los tiempos que corrían, la experiencia cobraba una radicalidad que ya no sólo se justificaba desde la teoría, desde la academia, sino que estaba justificada por el empobrecimiento de la experiencia que, como generación, sufrían y que les impedía toda modificación de las condiciones políticas y sociales.

Para Benjamin la cosa estaba clara y era que “la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia de la humanidad.”⁷⁹ Las condiciones sociales y económicas de la Europa de pos guerra no enriquecía a los individuos, los hombres no volvieron a sus hogares enriquecidos por su experiencia, sino que volvieron sin posibilidad de comunicar nada. La experiencia era una vivencia que ofrecía datos, pero que no constituían ni atravesaban a la persona espiritual y física, lo que impedía la transmisión de la experiencia. La experiencia con la que los hombres de la primera mitad del siglo XX conformaban su vivencia parecía fundarse en una relación trivial y superficial con el mundo, una relación instrumental y automatizada que no permitía ver el fuego que los amenazaba.

La urgencia de confrontar la experiencia empobrecida crecía ante la ceguera de la sociedad de ver cómo el sueño⁸⁰ de grandeza prometido les iba arrancando la

⁷⁹ Benjamin, *Experiencia y pobreza*, Op. Cit. P. 167-168.

⁸⁰ Aquí el sueño es la idea de progreso. Son los sueños como promesas, como ideales de la razón, que después encontrará su momento dialéctico con su estrato onírico.

existencia. La fraseología de la burguesía alemana anunciaba su estupidez al pensar que la catástrofe se detendría sólo porque "las cosas no pueden seguir así",⁸¹ sin darse cuenta del hecho de que, para el sufrimiento de los individuos y las comunidades, sólo hay un límite donde las cosas no pueden seguir: la aniquilación.⁸²

Parte de la ceguera de la burguesía, que no les permitía mirar más allá de las condiciones momentáneas, era el propio concepto de progreso. Con los ojos puestos en la promesa de mañana los hombres sacrificaban el presente; Benjamin cimentó su pensamiento en la idea de que el concepto de progreso debía fundarse en la idea de catástrofe, el que "siga así" eso es la catástrofe y, ésta no aparece en lo que se está acercando sino en la vida aquí.

El progreso tantas veces prometido parecía manifestarse como realidad en las innovaciones técnicas, a los hombres del siglo XX empobrecidos y cansados la técnica se les ofrecía como el sueño para indemnizar de la tristeza y del cansancio del día. Para estos hombres, nos dice Benjamin: "Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van a aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable".⁸³

La técnica vivida desde la experiencia empobrecida no hacía más que aparecer como la posibilidad de redención, como la posibilidad de una vida mejor, lo que no permitía ver a los hombres que el confort que prometía la técnica no impediría la decadencia que se avecinaba y en la que esperaba la guerra.

Las innovaciones tecnológicas se volvieron un aliado para movimientos que, como el fascismo, querían convencer a las sociedades de la mejoría de las condiciones de vida a partir de un relativo confort y de una estabilidad en la propiedad, pero

⁸¹ Cfr. Walter Benjamin, *One Way Street*, *Op. Cit.* p. 54.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ Benjamin, *Experiencia y pobreza*, *Op. Cit.* p. 172.

éstas, más que buscar la mejora de la vida de la mayoría, fueron utilizadas y manipuladas para su uso en campañas bélicas.

La realidad con todas las modificaciones técnicas también se fue transformando, y el arte no iba a ser excluido de dicha transformación. La investigación sobre la transformación del hombre y de su relación con el mundo a partir de las modificaciones técnicas en la obra de arte le permite a Benjamin criticar la estrecha relación que hay entre la estética y la política. La obra de arte, a partir de sus modificaciones técnicas, aparece como manifestación de las condiciones del empobrecimiento de la experiencia, ésta, en la época de la reproducción técnica, está arrancada de su contexto de tradición, sin embargo, no todo está perdido porque, como dijo Hölderlin, ahí donde crece el peligro crece también lo que nos salva, y en esta dislocación, aparece la posibilidad de lo otro, de otro tipo de experiencia del arte.

La crítica de arte le permite a Benjamin poner en cuestión desde fuera de la academia, con la estructura del ensayo y el fragmento, las condiciones y transformaciones del mundo, la crítica le permite develar que si bien el arte, a partir de los conceptos heredados de la estética puede estar a favor de las fuerzas que buscaban el mantenimiento de las condiciones sociales que permitían y favorecían la guerra, el arte, en el despliegue de la crítica, también puede estar al servicio de lo “revolucionario” al poner en cuestión eso que se creía como fundamento sólido e incorruptible.

La crítica de arte ya no busca el absoluto, el despliegue de la idea sobre sí misma, como lo buscaban los románticos, la crítica del arte, en Benjamin, busca despertar del adormecimiento de la trivialidad y del confort, busca evidenciar el shock de la modernidad, abrir los ojos para ver en la cadena de acontecimientos una catástrofe única, para identificar que esa tempestad que nos arrastra hacia el futuro es el progreso.⁸⁴

⁸⁴ Cfr. Walter Benjamin, “Tesis sobre filosofía de la historia”, en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 1999. pp. 46-47.

3.2 Pobreza de la experiencia

En un texto llamado *Experiencia y Pobreza* del año de 1933, Benjamin expone que lo que para tantas generaciones había sido la conformación del conocimiento para enfrentar el mundo, para la generación a la que él pertenecía ya no significaba más que viejas historias para invocar el sueño.

Como habíamos anunciado para Benjamin: “la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la humanidad.”⁸⁵ La guerra empobreció más la experiencia y ya no sólo como noción sino como vivencia para confrontar los acontecimientos. La experiencia que se vivía, anuncia Benjamin, se veía desmentida una y otra vez: “Jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de las trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano.”⁸⁶

El nuevo tipo de pobreza de la experiencia no estaba ligado al empobrecimiento que como noción sufrió la experiencia en el pensamiento ilustrado, sino que estaba fincado en la desilusión de la cotidianidad, y el problema más grave era que al tiempo de este empobrecimiento, se incrementaba el desarrollo de la técnica.

El mundo se estaba transformando y no había pautas que permitieran transmitirlo como experiencia ya que la estructura racional sólo comunicaba datos e información, vivencias que no transmitían la experiencia espiritual y psicológica que el individuo sufría. Esta experiencia empobrecida no podía comunicar la transformación de una generación que había ido en tranvía a la escuela, y que, ahora, se encontraba indefensa en un paisaje en el que todo había cambiado: el tranvía había sido sustituido por el auto, los cielos eran surcados por aviones, la música y la imagen

⁸⁵ Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos*, Planeta Agnostini, Barcelona, 1994, p. 167.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 168.

habían sido dotadas de ubicuidad. Una cosa queda clara y es que, como dice Valéry, para la generación a la que pertenecía Benjamin, y esto no parece haber cesado, “ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre”.⁸⁷ Y, al centro de todas esas fuerzas de transformación, se encontraba indefenso el cuerpo humano, sin ninguna experiencia espiritual que pudiera erguirse como autoridad para hacer una transformación radical.

Hemos visto cómo para Benjamin la noción de experiencia se fue empobreciendo al fundamentarla en un concepto de conocimiento deductivo, sin embargo, no fue sino hasta la primera guerra mundial que la experiencia quedó sin posibilidad de contenido, se quedó sin posibilidad de comunicación porque la experiencia se restringía a lo vivido como datos, como información.

Benjamin anuncia que: “Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo ‘actual’.”⁸⁸ La técnica con toda su innovación tecnológica aparece como lo actual y, por su presencia, el hombre renuncia a la herencia de la humanidad. La pobreza del hombre no está dada por una ignorancia o una inexperiencia sino, todo lo contrario, por la saturación, porque lo han devorado todo y están cansados, cansados de creer en la razón y la técnica es el sueño de la razón que anestesia y redime la existencia empobrecida.

La relación de la transformación técnica con la experiencia empobrecida es fundamental para poder entender la experiencia que se puede encontrar en el arte, ya que éste como objeto material y concreto de la expresión humana no se mantiene inmutable a través del tiempo, sino que su producción, reproducción y difusión se encuentran determinadas por las condiciones técnicas que, al modificarse, modifican la materialidad de la obra haciendo que ésta se transforme. Si la obra de arte se

⁸⁷ Valéry, “La conquête de l’ubiquité” en *Pièces sur l’art*.

⁸⁸ Benjamin, *Experiencia y pobreza*, *Op. Cit.*, p. 173.

transforma ¿por qué pensarla bajo los conceptos heredados de la estética? Benjamin encuentra que no sólo no es pertinente hacerlo sino que es sumamente peligroso porque el sueño y mitificación de la técnica no permite ver el fuego que se enuncia en la transformación del mundo entorno.

La experiencia se ha empobrecido, y este empobrecimiento está íntimamente ligado al desarrollo técnico, por lo que nos parece importante analizar primero la transformación del arte en su época de reproducción técnica antes que enfocarnos a la experiencia “bárbara” que posibilita el arte, esa experiencia resultado de comenzar desde el principio, a empezar de nuevo, construyendo con muy poco. Ese arte por el cual, como dice Benjamin “en sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose.”⁸⁹ El arte sobre el que gravita la visión de Benjamin se ríe pero lo hace desde una fundamentación muy diferente de la que había sido establecida. Como dice Valéry, las llamadas Bellas Arte fueron fijadas en un tiempo muy distinto a éste y “el acercamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y las costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello.”⁹⁰ El cambio era inminente pero cómo y qué implica este cambio es algo que tenemos que pensar para poder comprender desde dónde emerge la risa de los bárbaros que se preparan para resistir abriendo la posibilidad de una experiencia otra con el mundo que desconfíe de las condiciones que han sido establecidas.

3.3 Reproducción técnica de la obra de arte

Benjamin escribió, en el año de 1940, que su texto *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica* intentaba comprender determinadas formas de arte, en

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ Paul Valéry, *Op. cit.*

especial el cine, desde el cambio de función al que el arte en su conjunto está sometido en el curso de la evolución social.⁹¹ Este texto, escrito entre 1935 y 1936 durante su exilio en París, es sin duda uno de los textos más innovadores y complejos sobre el tema de la obra de arte que se escribieron durante el siglo XX ya que en él se reflexiona sobre el papel de la obra de arte desde su relación con la sociedad de la que emerge.

Benjamin parte de la idea de que existe una transformación del arte generada a partir de los cambios técnicos y de los cambios sociales lo que plantea, a sus ojos, la necesidad de valorar al arte de diferente manera y bajo otros conceptos que permitan poner en cuestión aquellos conceptos que habían sido heredados y que no sólo no dejan relacionarse con el arte desde la nueva función que tiene éste en la sociedad sino que pueden conducir a la manipulación de las fuerzas políticas que buscan en la fundamentación estética el poder de la manipulación y de la imposición de una figura de culto.

Benjamin pretende seguir las tesis marxistas que dan cuenta de las tendencias evolutivas del arte bajo las condiciones de producción en la época de reproducción técnica. Dichas tesis, nos dice Benjamin resultan altamente combativas ya que “dejan de lado una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista.”⁹² La idea de Benjamin de dar cuenta de la transformación del arte a partir de la reproducción técnica no sólo parte de una necesidad teórica sino de la necesidad de buscar nuevas trincheras para enfrentar al fascismo. Y una de estas trincheras es la de pensar al arte bajo una función política y no estética que es inútil para los fines fascistas y más bien “por el

⁹¹ Ver Benjamin, “Curriculum vitae” *Op. Cit.*

⁹² Benjamin, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Iluminaciones I*, Taurus, 1994, p. 18.

contrario, son utilizables para la formulación de exigencias revolucionarias en la política artística.”⁹³

Para la introducción de conceptos nuevos en la teoría del arte que destruyan la estructura del arte como un ámbito fundamentado en el culto y en el ritual,⁹⁴ Benjamin revisa la “historia” de lo que ha sido la obra de arte, principalmente en qué se ha basado su fundamentación y bajo qué parámetros se ha dado su recepción. Al explorar en qué sentido se han transformado estos dos aspectos, y al observar en qué situación se encuentra la obra de arte en una época de completo desarrollo técnico, Benjamin podrá proponer un nuevo acercamiento a la obra de arte que suponga otro tipo de experiencia. Con la técnica se ha transformado por completo la función social del arte y desde esta nueva praxis está la contraparte para resistir al movimiento político que buscaba en la estética a un aliado para la realización del proyecto totalitario, la experiencia que puede ofrecer el arte desde su praxis política, alejada de la estética, como la pensaba el fascismo, es la de una experiencia ampliada espiritual y psicológicamente, que permite anunciar, desmentir, desconfiar de aquellas voces que en la expresión quieren encontrar la justificación para el sometimiento.

Para abordar el problema de la transformación de la función del arte en toda su complejidad Benjamin no sólo evidenciará las tendencias evolutivas del arte bajo las condiciones de producción en la época de reproducción técnica, sino que enfatizará cómo a partir de las modificaciones técnicas se da una transformación perceptiva del hombre. Las tendencias evolutivas y la modificación del aparato sensorial son dos hechos que, para Benjamin, corren paralelos. Éste afirma que:

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo, se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente.⁹⁵

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ Estructura que sirve al fascismo para propugnar una estetización de la política que culmina en la imposición de una figura de culto: el Führer.

⁹⁵ Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, *Op. Cit.* p. 23.

Este aspecto de la crítica a la obra de arte rompe con la visión epistemológica de una estructura sensible, fija e inmutable. Si el hombre tiene una estructura trascendental ésta no está dada en la sensibilidad con la que el sujeto empírico se enfrenta al mundo, para Benjamin el "aparato" perceptivo del hombre no está dado de una vez y para siempre, éste se modifica y se organiza socialmente. Y si los cambios históricos han conducido a una modificación radical de la percepción humana, el arte, al ser un objeto de percepción, ya no puede ser concebido desde la estructura sensorial que suponía el hombre ilustrado, la contemplación como forma de percepción ya no se acomoda a la realidad del hombre y por tanto, buscar en el arte una recepción de este tipo supone una ceguera de los cambios radicales del mundo, de las modificaciones del tiempo y del espacio, de la velocidad cambiante de la realidad, de la urgencia de pensar en lo que acontece, aquí y ahora, en la emergencia de la catástrofe.

En este capítulo intentaremos mostrar los planteamientos de Benjamin bajo la propia luz del texto, para que de él pueda surgir la base que posibilite una interpretación pertinente sobre la experiencia del arte que no reduzca el pensamiento de Benjamin a una crítica sin cuartel a la técnica ni a un pensamiento que se envuelve en la nostalgia de los tiempos perdidos en los que la obra de arte era una existencia única e irrepetible. Aquí pensamos que los planteamientos de Benjamin rebasan y desbordan esas interpretaciones, mostrando algo más profundo que la añoranza de lo perdido; nos muestra cómo hoy, aquí y ahora, en este estado de cosas, el arte tiene una función que se modifica junto con el hombre. El arte no puede ser tratado como antaño porque con la introducción de la técnica el ámbito de su fundamentación se ha modificado, se mantiene cambiando y urge ser pensado en su función y relación con otros ámbitos de la existencia humana, que están conectados en esta nueva fundamentación del arte en la época de la reproducción técnica: la política y la historia.

3.4 El derrumbe de la tradición

El problema de la reproducción en la obra de arte no es algo nuevo que haya corrompido la "naturaleza" de la obra, para Benjamin es evidente que la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducción, siempre ha sido posible la imitación y la copia de ésta, sin embargo, frente a la reproducción manual, la reproducción técnica de la obra sí es algo nuevo que se impone en la historia y que se modifica con intensidad creciente hasta llegar a los métodos de reproducción técnica que han revolucionado y modificado la noción misma de arte: la fotografía y el cine.

En estas expresiones que han revolucionado la idea de arte algo ha cambiado: "Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra."⁹⁶

La pérdida del aquí y ahora, de la existencia irreplicable, deja vacío el lugar en donde la historia había fincado el curso de la perduración de la obra, el aquí y ahora del original constituía el concepto de autenticidad, que es la cifra de todo lo que, desde el origen, puede transmitirse en la obra desde su duración material hasta su testificación histórica. Ahora y a partir de la reproducción técnica el ámbito de la autenticidad está por completo sustraído, no hay manera, en expresiones como el cine y la fotografía, de pensar en el original, en el auténtico. Dichas expresiones están dadas desde una creación que no tiene un original, cada copia representa una expresión, y su valor no se cimienta en su existencia irreplicable, ni en la historia que la recorre y que le da valor en su antigüedad, el valor de la obra no está más en las "manos" que han pasado sobre ella, en los "ojos" que la han mirado. La obra de arte en la reproducción no tiene original y esto provoca un rompimiento con la conceptualización bajo la que la obra de arte había sido pensada.

Mientras que en la reproducción manual lo auténtico conserva su autoridad, en la reproducción técnica ya no se puede hablar de ella. La reproducción técnica

⁹⁶ *Ibid.*, p. 20.

coloca a la copia en situaciones que le serían imposibles al original, en otro contexto, en distinto tiempo y espacio.

La pérdida de dicha autenticidad la piensa Benjamin bajo el concepto de desmoronamiento de aura, para éste, “en la época de su reproducción técnica lo que se atrofia es el aura de ésta (la obra)”.⁹⁷ La obra de arte en la época de la reproducción técnica lo que pierde es el aura, y con esta pérdida se desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición, lo que conduce a la conmoción de ésta.

El concepto del aura es uno de los conceptos que Benjamin pretende introducir a la teoría del arte. Éste fue utilizado por Benjamin por primera vez en 1931 en *Una pequeña historia de la fotografía*, en este texto Benjamin hace un análisis de la fotografía en relación con la técnica y la manera en que la presencia humana se modifica en esta nueva relación, tanto dentro de la obra como en el espectador. Aquí vemos expresada la noción de aura para anunciar la transformación de la obra de arte a partir de la fotografía: en la reproducción de la fotografía se da una destrucción del aura “natural”, de ese mágico distanciamiento que hace inapropiables las cosas y en cambio, produce un aura artificial, la fotografía con el retrato busca en el rostro ese distanciamiento aurático mediante la pose. En este texto Benjamin pregunta qué es el aura y responde: “una extraña manifestación (*wave*) de espacio y tiempo: la apariencia o semejanza única de distancia, sin importar que tan cerca pueda estar el objeto.”⁹⁸ En la fotografía ya no se manifiesta el distanciamiento, y parece que una de las características de la fotografía es manifestar la imagen en una cercanía que se apropia.

La noción de aura no se mantuvo inmóvil en el pensamiento de Benjamin, en *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*, la destrucción del aura ya no está unida a determinadas formas de arte en un tiempo específico sino que aparece como característica general de las artes plásticas en su reproducción mecánica. Cuatro años después del texto sobre la fotografía, la destrucción del aura aparece como

⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁸ Benjamin, “A Small History of Photography” en *One Way Street*, Verso, London, 2000, p. 250.

característica de toda reproducción técnica e implica el rompimiento con la tradición que conformaba el valor de una obra según su autenticidad. En la reproducción técnica lo que se atrofia es el aura esa “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.⁹⁹ El aura, para Benjamin, representaba la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías espacio-temporales, donde la lejanía es lo contrario a la cercanía y lo esencialmente lejano es inaproximable. Esta esencia de lo lejano, de lo inaproximable es la mayor cualidad de la imagen de culto que, aun en su apariencia material, conserva el distanciamiento.

Sin estas coordenadas espacio-temporales, lejanía en la cercanía de la imagen, no es posible establecer una relación cultural, lo cual implica que en la época de la reproductibilidad técnica el arte no permite establecer una relación fundamentada en el culto. Este rompimiento con la tradición implica una transformación total del arte y no en su materialidad sino en su función social. Algunos intérpretes han querido leer en el concepto de aura una nostalgia que anuncia la muerte del arte, y aunque es posible pensar que ciertas formas de pensar el arte sí hayan muerto a partir de la reproducción técnica de éste, parece que la intención de Benjamin no era anunciar el fin del arte sino más bien la aparición de una nueva noción del arte en el que éste aparecía fundamentado en valores que no eran culturales ni estéticos sino más bien políticos.

Al respecto de la noción de aura, Scholem señala que él criticó fuertemente el uso que Benjamin hacía de este concepto, dicho autor apunta que: “Desde un punto de vista lógico, su nueva definición del fenómeno no representaba sino una argucia que le permitía introducir furtivamente concepciones metafísicas en un marco que no les era adecuado.”¹⁰⁰

Los comentarios de Scholem sugieren que la noción de aura, que introduce el ámbito metafísico, está colocada en un contexto incorrecto que él denomina pseudomarxista y esto, para Scholem, no era lo más adecuado ni para la crítica

⁹⁹ Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Op. Cit. p. 26, nota 7.

¹⁰⁰ Scholem, *Op. Cit.*, p. 212.

marxista ni para el pensamiento metafísico. Es posible pensar que lo que molestaba a Scholem era encontrar reunidos a la metafísica con el marxismo en un discurso sobre el arte, ya que, para éste, estos ámbitos eran de distinto orden y la coincidencia hecha por Benjamin situaba su pensamiento en tierra de nadie. Hay que recordar que Scholem fue un eminente filósofo que trabajó, sobre todo, acerca de la historia de la religión judía y la cábala; su pensamiento y amistad representaron para Benjamin un punto de encuentro y discusión sobre las cuestiones judías que ambos abordaron a lo largo de su vida, sobre todo las nociones de revelación y redención. A través de su correspondencia podemos observar cómo el acercamiento de Benjamin al marxismo fue alejando poco a poco el pensamiento de estos autores, la introducción de un marxismo tan poco ortodoxo como el de Benjamin no convencía a Scholem. Sin embargo, el marxismo de Benjamin, lejos de querer conformar un pensamiento dogmático poseía una naturaleza que él mismo denominaba como heurística y experimental. Para Benjamin, la transposición de las concepciones metafísicas que había venido desarrollando a lo largo de su pensamiento, como la de Dios, aura, espíritu, Mesías, al materialismo histórico resultaban de gran utilidad desde el punto de la perspectiva marxista, dado que en ella podían desplegarse sus componentes vitales con mucha mayor fuerza que allí donde correspondían originalmente.¹⁰¹ Una vez más Benjamin recurre a la introducción de elementos metafísicos¹⁰² para la ruptura de la estructura de conocimiento, sin embargo, aquí el desmoronamiento del aura y la conmoción de la tradición están insertos en un contexto marxista en el que se busca que la experiencia del arte esté a favor de transformar las condiciones de la propiedad, por lo que la conmoción de la tradición aquí puede significar la apertura al marxismo. En el marco del pensamiento marxista, el arte tenía que dejar de estar al

¹⁰¹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰² Antes habíamos visto como Benjamin introducía al lenguaje la figura de Dios para garantizar el rompimiento de la estructura instrumental. Queremos subrayar que pensamos que la introducción de elementos metafísicos en el pensamiento de Benjamin pretende desplegar sus elementos vitales y matizar. Creando un pensamiento no estructurado en oposiciones sino en matices, en fisuras, en correspondencias de ámbitos que, tradicionalmente, han sido pensado como contrarios, como opuestos.

servicio de la burguesía para acercarse al proletariado, que era el único grupo que podía enfrentar al monstruo del capitalismo, que es uno de los rostros de los sueños monumentales de la razón.

En este sentido, es posible que si el arte aurático era parte de este gran arte que había edificado la burguesía, aun cuando garantizaba una relación no reductiva, Benjamin no buscaría la conservación de éste como modelo para la obra de arte, pues no respondía a las necesidades revolucionarias de fundamentar al arte en un ámbito político. La transformación de la obra de arte a partir de las modificaciones técnicas evidentemente representaba una conmoción de la tradición, pero esta conmoción si bien lleva al derrumbe, el derrumbe aquí podría significar la apertura a lo otro: al derrumbe de una experiencia del arte predominantemente burguesa y tradicionalista que favorecía el mantenimiento de las condiciones de la propiedad desde cierta noción de la historia y el progreso. La conmoción de la tradición, en Benjamin, parece abrir las posibilidades de lo nuevo, de lo por-venir.

Otra coordenada necesaria para pensar la noción de aura es el propio Adorno que, como amigo y medio para que Benjamin pudiera publicar sus textos, en el marco de las publicaciones del Instituto de Investigaciones Sociales que él y Horkheimer dirigían en Estados Unidos, se mantuvo en diálogo y discusión constante con nuestro autor. Ambos personajes compartían la idea de que lo aurático en la obra de arte estaba por desaparecer, pero para Benjamin el derrumbe de lo aurático implicaba desligar la obra de arte de su fundamentación en el culto, mientras que para Adorno esto significaba la autonomía del arte.¹⁰³ Adorno, en una de sus cartas, discute el texto de *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*, y en ésta le señala que: “usted ha separado el concepto de obra de arte, como construcción simbólica, tanto de la Teología como del tabú mágico. Me parece arriesgado, y aquí veo un resto muy

¹⁰³ Adorno afirma que: “En la obra de arte se cumple una vez más el desdoblamiento por el cual la cosa aparecía como algo espiritual, como manifestación del *mana*. Ello constituye su *aura*.” Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración, Op. Cit.*, p. 73. Adorno también quería derrumbar la idea de arte aurático pero sólo para el advenimiento del arte autónomo desligado de cualquier noción metafísica, religiosa y, parece, también revolucionaria, en el sentido benjaminiano.

sublimado de los temas brechtianos, que usted traslade sin más el concepto de aura mágica a la 'obra de arte autónoma', y le atribuya lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria."¹⁰⁴ Para Adorno era necesario separar al arte autónomo del arte aurático ya que, para éste el desmoronamiento del aura no sólo era a causa de la reproductibilidad técnica, sino que era parte del proceso de la propia ley formal "autónoma"¹⁰⁵ de la obra de arte.

Adorno parece desconfiar del papel revolucionario que puede tener el arte no aurático y reclama a Benjamin: "subestima la tenacidad del Arte autónomo, y sobreestima la del dependiente".¹⁰⁶ La lectura de Adorno supone que Benjamin no está proponiendo un arte autónomo como él, sino un arte dependiente de los movimientos revolucionarios y, sobre todo, de Brecht. La acusación de Adorno parece un tanto injustificada. A nosotros nos parece que el valor que Benjamin le da al arte no está en su poder referencial, sino que desde su no referencialidad, desde su autonomía, permite la creación de sentidos que pueden ser un aliado para la confrontación en un sentido político y social.

Hasta aquí lo que nos parece importante rescatar de la discusión entre Adorno y Benjamin es la interpretación que sugiere que Benjamin no tenía una nostalgia por el arte aurático sino que más bien veía en él una obstrucción a la revolución. Esto nos permite pensar que la reproductibilidad técnica no ha destruido la obra de arte sino que la ha modificando abriendo la posibilidad a otra praxis, que como casi en todos

¹⁰⁴ Adorno, *Op. Cit.*, p. 140.

¹⁰⁵ Para Adorno el arte ofrecía una emancipación tanto social como conceptual. El arte, afirma Adorno, es autónomo. El arte aunque está inscrito en un contexto cultural genera su propia estructura de sentido independiente de cualquier contenido de mundo, cualquier contenido referencial. Adorno funda su teoría del arte autónomo en la música ya que ésta se manifiesta como el arte más puro por no contener ninguna referencia directa al mundo. Con su teoría, Adorno está buscando romper con la idea de arte referencial, de arte como mimesis o copia de la realidad. El valor del arte, según estos planteamientos, estaría en la capacidad de generar nuevas líneas de sentido, nuevas estructuras de comprensión. En este sentido creemos que los planteamientos de Benjamin y de Adorno no son contradictorios, sin embargo, Benjamin quiere afirmar el poder político y social que tiene el arte, el poder que tiene de afectar al mundo aun cuando el valor del arte no esté fijado en la referencialidad.

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p. 143.

los casos, su beneficio o perjuicio estará determinado por el uso del arte en su nueva condición. Para comprender cabalmente los comentarios respecto al marxismo y la revolución hechos por Scholem y Adorno será necesario avanzar un poco más para poder justificar el por qué del papel político de la obra de arte que le posibilita el poder transformador que ambos autores sugieren hay en Benjamin.

3.5 Fundamentación y función de la obra de arte

Un aspecto necesario para comprender la transformación de la obra de arte es pensar en qué se fundamentaba el arte, es decir, desde qué ámbito surge la relación del hombre con la expresión artística y qué implicaciones tiene esta fundamentación. Benjamin ubica que la unicidad de la obra de arte había sido pensada a partir de su identificación con su participación en el contexto de la tradición y que la integración de ésta a dicho contexto encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron al servicio de un ritual, primero fue de tipo mágico y después de tipo religioso lo cual implicaba que el hombre en la obra de arte, en su creación y en su contemplación, se comunicaba con lo divino, la obra era un vínculo directo con lo sagrado.

Sin embargo, la fundamentación ritual de la obra de arte al pasar de los años se fue secularizando, haciendo, por ejemplo, de la belleza un tipo de rito profano. Esta secularización del rito mágico religioso a la belleza, que surgió desde el Renacimiento, sufrió su más grave crisis con la aparición de la fotografía y con el surgimiento del socialismo. En ese momento el arte sintió la proximidad de la crisis que después vivirían Benjamin y sus contemporáneos en la primera mitad del siglo XX, el arte ya no estaba fundamentado en el culto, ni siquiera en el de la belleza, y si la función del arte no era social, sólo podía tener una función de entretenimiento.

Benjamin afirma de manera contundente que es necesario “hacer justicia”¹⁰⁷ a estos hechos para un análisis sobre la obra de arte en su época de reproductibilidad

¹⁰⁷ Cfr., Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Op. Cit., p. 27.

técnica, ya que éstos suponen un atisbo en la fundamentación de la obra de arte. Benjamin afirma que: "por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica **emancipa** a la obra de arte de su existencia **parasitaria** en un ritual."¹⁰⁸ Parece pertinente tomar en cuenta la fuerza de las palabras utilizadas por Benjamin para entender cabalmente que aun cuando la obra de arte en su reproducción técnica pierde su aura y, con ella su autenticidad, la obra de arte se ha liberado y ha entrado en una nueva función. Es decir, en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa se trastorna la fundamentación íntegra del arte y, "en lugar de su fundamentación en el ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política."¹⁰⁹

Este señalamiento implica que a partir de la reproducción técnica la obra de arte ha perdido toda esa supuesta autenticidad que permitía fundamentar a la obra de arte en un ritual, la obra de arte, en su época de reproducción técnica, sólo se puede fundamentar en la política porque el arte, como obra, ya no mantiene esa lejanía inaproximable con la que fundamenta la relación de culto. La obra de arte en la época de reproducción técnica manifiesta, en la cercanía de la reproducción, una expresión que nos interpela a través de la cual, el hombre se relaciona con la historia, con el tiempo, con la política.

Otro factor que señala Benjamin para mostrar el cambio de fundamentación del arte es la recepción con la que se acoge la obra, ésta se ha dado bajo diferentes acentos, de los cuales destacan por su polaridad, el valor de culto y el valor de exhibición. El valor de culto está íntimamente ligado con la relación de unicidad que supone la obra de arte de tipo aurática, y el de exhibición, en cambio, está más cercano a la obra de arte que es susceptible de reproducción técnica y que permite su despliegue ante un mayor público, es decir, su valor reside, en gran parte, en el alcance que la obra puede tener. El valor de exhibición, ante el despliegue a un mayor número de espectadores, deviene en un valor que busca apoyo de la técnica para

¹⁰⁸ *Ídem*. El subrayado es mío.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 28.

lograr mayor espectacularidad, para deslumbrar, para asombrar no desde la singularidad del culto sino desde la euforia del espectáculo donde se pierde no sólo la singularidad de la obra sino la del espectador.

En este sentido, a medida que las obras de arte se emancipan del ritual aumenta la posibilidad de exhibición, y en pleno siglo XX la preponderancia absoluta recae sobre este último, lo que hace de la obra de arte una hechura con funciones totalmente nuevas, entre las que la artística tal vez resulte accesorio. En este punto entra de lleno la postura marxista del pensamiento de Benjamin, ya que si la obra por sus condiciones de reproducción tiene un alcance a miles de personas, se abre la posibilidad de una función política en la que el arte pueda servir como medio de transformación y, en este sentido, valores como la belleza, la genialidad, lo auténtico resultan accesorios a una expresión que puede llegar a movilizar a miles de personas desde una experiencia que por ser común, por involucrar al individuo no desde su individualidad sino desde la colectividad, es política. El arte, para Benjamin, en su época de reproducción técnica tiene una función que rebasa a la artística, tiene una función pública, política.

Esta función política del arte, como ya se dijo, parte de los planeamientos marxistas de Benjamin, y éstos son la herencia del contacto con y del estudio del dramaturgo alemán Bertolt Brecht.

Brecht, nos anuncia Benjamin, es un fenómeno difícil, ya que éste es uno de esos autores que se enfrentaron a la cultura comenzando de nuevo y desde el principio. Brecht "Rechaza utilizar 'libremente' su talento de escritor. Y quizás no haya un solo reproche contra su actuación literaria -plagiario, perturbador, saboteador- que no reclame títulos de grandeza para su eficiencia no literaria como educador, pensador, organizador, político, director de escena."¹¹⁰

Benjamin rescata de Brecht el pensamiento que coloca al artista y a la obra de arte dentro de la estructura de la producción, en el sentido en que se exige de los

¹¹⁰ Benjamin, "Comentando a Brecht" en *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1998, p. 49.

artistas-intelectuales que establezcan en sus obras una transformación funcional, es decir, no habilitar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en sentido socialista. Lo cual significa arrancar las imágenes del arte, del consumo y del desgaste de la moda, para poder otorgar a dichas imágenes un valor revolucionario. Para poder dotar a la obra de arte de un valor revolucionario es necesario que los artistas, junto y antes del carácter de obra, establezcan una función organizadora, que bajo ningún motivo debe confundirse con la función propagandística. La función organizadora de las obras exige del intelectual un comportamiento orientador e instructivo:

Y eso hay que exigirlo hoy más que nunca. *Un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie.* Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que, en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores.¹¹¹

Benjamin asume, al menos en los textos en los que estudia a Brecht, que se debe exigir al intelectual una obra que, por un lado, esté fundada en una función organizativa y que, por el otro, transforme el aparato de producción para que, de tal modo, pueda establecer una tendencia correcta al mismo tiempo que presenta una calidad. Este modelo parte de Brecht. Brecht es un autor que logra la modificación del aparato de producción al tiempo que presenta una calidad técnica en su obra a partir de lo que éste estableció como teatro épico. En éste, Brecht no intenta competir con los nuevos instrumentos de difusión, sino que los aplica y aprende de ellos para poder realizar una confrontación. Para esta confrontación Brecht renunció a los elementos clásicos del teatro y conformó el teatro épico bajo la idea de no representar acciones sino develar situaciones. "Se trata sobre todo de descubrir primero las situaciones (Podría igualmente decirse: se trata de extrañarlas). Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de

¹¹¹ Benjamin, "El autor como productor" en *Ibid.*, p. 129-130.

la acción.¹¹² El teatro de Brecht no pretende infundir en el público sentimientos sino enajenarlo de las situaciones en las que vive por medio de un pensamiento incesante. El teatro confronta al espectador no con el sentimiento de catarsis ni con la representación de su realidad sino con el extrañamiento de ésta. Se confronta mediante el extrañamiento y éste, lejos de buscar las lágrimas, busca la risa, risa que es ruptura y que ofrece, casi siempre, "mejores perspectivas al pensamiento que la conmoción del alma. El teatro épico sólo es opulento suscitando carcajadas."¹¹³

A partir del modelo brechtiano Benjamin propone que cuanto más adecuadamente el artista-intelectual pueda dirigir su obra a la función organizadora, más justa será su tendencia, y por tanto necesariamente más elevada será su calidad.

Las afirmaciones de Benjamin con respecto al papel del artista parecen desconcertantes al enmarcar la obra de arte dentro del aparato de producción, sin embargo, negar que la obra y que el autor con ella, están instaladas en un proceso de producción sería negar la estructura social y económica que posibilita el arte. Creemos que instalar al artista dentro del modo de producción no sólo es para Benjamin la posibilidad de pensar la obra bajo la estructura de los modos de producción sino que garantiza expulsar al arte de la tendencia espiritista en que movimientos como el fascismo quisieron situarlo. Esta tendencia del fascismo de ver al arte bajo un acento espiritual provocaba la imposibilidad de enfrentarse desde él a las transformaciones sociales y políticas. Para que el arte fuera una trinchera contra el fascismo éste debía colocarse en la lucha entre capitalismo y proletariado, porque desde el espíritu el arte no representaba ninguna fuerza. Benjamin quiere colocar al artista en la trinchera del proletariado y otorgarle al arte una de las armas más peligrosas, la transformación del aparato productor. Benjamin con sus *Tentativas sobre Brecht* busca en Brecht un modelo para conformar un arte revolucionario, es claro que dicha estructura está fincada en el marxismo y que lo que subraya del arte no es su valor estético, artístico o hasta cultural sino su valor revolucionario.

¹¹² Benjamin, "¿Qué es el teatro épico?" en *Ibid.*, p. 36.

¹¹³ Benjamin, "El autor como productor", *Op. Cit.*, p. 132.

Estos planteamientos fueron altamente criticados por Adorno, quien le recomendó a Benjamin, en una carta fechada en marzo del 36, la total liquidación de los temas brechtianos. Adorno dice que es necesario modificar en las tesis de Benjamin: "principalmente toda apelación a la inmediatez de una interrelación del tipo que sea y a la conciencia de hecho de los proletarios de hecho, que no tiene ninguna, pero ninguna ventaja frente a los burgueses, salvo el interés en la revolución, pero llevan en sí, por lo demás, todas las huellas de la amputación del carácter burgués."¹¹⁴ Lo que parece cuestionar Adorno es el papel del intelectual y del artista a favor de la revolución, para éste es claro que la labor no debe ser en el sentido de "activista", según Adorno ellos deben seguir conociendo sin hacer de la propia miseria una virtud del proletariado, tanto el conocimiento como la lucha son necesarios para hacer la revolución y no es necesario suprimir ninguno de los ámbitos. Para Adorno, "De estos cálculos sobre la relación del intelectual con el proletariado depende esencialmente, en mi convicción, la ulterior formulación del debate estético para el que usted ha hecho tan espléndido discurso inaugural."¹¹⁵ La influencia de Brecht sobre Benjamin incomodaba sobremanera a Adorno, tanto, que le expresó claramente que: "A pesar de nuestra diferencia teórica, tengo la sensación de que no es algo entre nosotros, sino que más bien mi misión es mantener firme su brazo hasta que el sol de Brecht vuelva a sumergirse en aguas exóticas."¹¹⁶

La relación de los planteamientos de Benjamin con las posturas y los temas de Brecht le sugieren a Benjamin una experiencia concreta del arte. Parece que para aquél la experiencia del arte debía ser revolucionaria, creemos que Benjamin no es tan radical y buscará en el arte, al igual que Brecht, una experiencia diferente a la que propugnaba el fascismo con un arte espiritual y completamente esteticista. Benjamin buscará en el arte una experiencia que permita al hombre enfrentarse con el mundo desde su realidad concreta y modificarlo, una experiencia que permita pensar al

¹¹⁴ Adorno, *Op. Cit.*, p. 144.

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 145.

mundo de otro modo y, en este sentido, este tipo de experiencia implicaría una experiencia política, porque relaciona al individuo con la colectividad. Independientemente de la influencia o no de Brecht en el pensamiento de Benjamin es claro que este último asume que el arte tiene, a partir de las transformaciones del mundo y del propio arte, una función política, y, aunque Benjamin no aclara en qué sentido es que entiende la función política del arte, creemos que esta función no se basa en que la obra de arte tenga un contenido político específico ya que esto implicaría propaganda y el arte así no tendría una función política, sino que estaría al servicio de ella. Parece que lo político se entiende en el sentido de lo público, de lo social, de encontrar en el arte una experiencia que posibilite el poner en cuestión la tradición y los grupos en el poder. Un ejemplo claro de la función política que puede tener el arte por su escala de exhibición es el cine.

3.6 La recepción de la obra de arte

Para entender la experiencia de la obra de arte en la época de reproducción técnica es necesario pensar en la manera en que el espectador recibe dicha obra. Para Benjamin el comportamiento de la masa con respecto al arte se expresa de una nueva manera que se manifiesta en la índole de su participación. Una clara modificación de la participación del espectador con la obra de arte se manifiesta en el cine, con él el espectador establece una relación receptiva en la que no mantiene fija la atención en una sola imagen, impidiendo así que el espectador se sumerja en la obra.

En el cine el espectador se deja llevar a partir de la sucesión de las imágenes, que es posibilitada por la técnica, y la mirada de éste se transforma: el mundo y no sólo el cine deviene imagen¹¹⁷. El hombre no puede mirar una película como mira una

¹¹⁷ En el siguiente apartado ampliaremos la idea de la imagen del mundo. Cabe señalar que esta idea está planteada por Heidegger en un texto llamado *La época de la imagen del mundo* de 1938, desconocemos si Benjamin llegó a conocer este texto, aunque suponemos que no porque en ese año Benjamin estuvo en Dinamarca y en buena parte de 1939 permaneció en un campo de trabajo. Aquí podemos observar una preocupación común entre estos dos pensadores

representación teatral, la sucesión de imágenes en el cine es más veloz y la historia es más susceptible de juegos temporales que configuran una narración no cronológica, por lo que el espectador de cine tiene que rellenar muchos de los supuestos que permiten narrar una historia cinematográfica.

Quizás ahora que el siglo XX se caracterizó por ser la era del cine nos resulte difícil pensar en la mirada que observa la pantalla y no comprende lo que ve, sin embargo la presencia del cine implicó una nueva manera de mirar, no sólo había un desprendimiento y una reproducción de la realidad como en la fotografía sino que en el cine había narración, había movimiento y tiempo. Cuentan que en las primeras proyecciones de los hermanos Lumière la gente corría al observar la imagen de un tren entrando a una estación, la percepción debía acostumbrarse antes de aceptar que la imagen de cine proyectaba en sí misma una imagen del espacio y del tiempo, la mirada del hombre tuvo que aprender a “leer” en las imágenes los símbolos, aprender a seguir el ritmo de la sucesión de imágenes.

La incorporación del cine a la vida del hombre moderno implicó una transformación en su percepción, su mirada se había transformado y era necesario cuestionar el tipo de relación que había que entablar con la obra de arte a partir de esta transformación. Al respecto parece interesante escuchar las voces de aquéllos que se enfrentaban al cine como algo nuevo. Cuando a Kafka le preguntaron si le gustaba el cine éste respondió:

La verdad es que nunca pensé al respecto. Por cierto se trata de un juguete prodigioso y sin embargo no lo soporto, quizás porque soy muy propenso a lo óptico. Soy una persona de vista muy aguda. Pero el cine perturba la visión. La velocidad de los movimientos y los rápidos cambios de las imágenes fuerzan a la gente a pasarlo todo por alto. La mirada no se apropia de las imágenes, sino que éstas se apropian de la mirada.¹¹⁸

alemanes que representan dos caminos diferentes de abordar y de hacer filosofía, podría ser interesante investigar la relación entre estos dos pensadores sobre este tema, en este trabajo, sin embargo, nos resulta imposible.

¹¹⁸ En Marcelo Burello. “Cuando se abre el séptimo sello” en *Pensamiento de los Confines*, N° 6, primer semestre de 1999, Universidad de Buenos Aires.

A partir de la respuesta que da Kafka podemos comprender que el rechazo al cine se basaba en el tipo de recepción que demandaba esta expresión. En el cine el espectador no se recoge en la obra sino que se dispersa en ella. Por ello autores como Duchamel determinaron que el cine era un pasatiempo para parias, una disipación para iletrados; el cine desde esta perspectiva es catalogado como un espectáculo que no reclamaba esfuerzo alguno, que no tenía problema, ni pasión, ni luz, ni esperanza.

Para Benjamin el rechazo al cine se debe a una comprensión superficial del problema de la recepción y a una incapacidad de modificar los esquemas cognitivos bajo los que se había pensado el arte, esta manera de caracterizar al cine se basa en la antigua queja: "las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento. Es un lugar común. Pero debemos preguntar si da lugar o no para hacer una investigación acerca del cine."¹¹⁹

Disipación y recogimiento son conceptos que se contraponen. El que se recoge ante una obra se sumerge en ella, mientras que la masa sumerge, en la disipación, en sí misma, a la obra artística. A principios de siglo XX la aparición del cine parecía romper con la antigua relación de contemplación y de recogimiento del hombre con el arte. Sin embargo, para Benjamin esta queja parte de una conceptualización tradicional del arte basada en una teoría estética de tipo kantiana que no deja ver que este tipo de relación con la obra no es del todo nueva y que la recepción de las obras arquitectónicas no ha estado nunca determinada en una recepción contemplativa.

La arquitectura, en este sentido, le sirve a Benjamin de parámetro para analizar la relación del hombre con la obra de arte (disipación o recogimiento). La historia de la arquitectura es la más antigua dada la necesidad del hombre de alojamiento, por lo que un análisis sobre el tipo de recepción que ésta necesita le sirve a Benjamin para mostrar lo falaz del argumento de que la recepción de la obra de arte implica necesariamente una actitud contemplativa.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.53.

Según Benjamin "las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por su uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente."¹²⁰ La recepción táctil, indica Benjamin, sucede por costumbre, esta costumbre es la que determina en gran medida la recepción óptica, que frecuentemente llega a tener un valor canónico. Por lo tanto, respecto a la arquitectura, la recepción de la obra no está determinada por su recepción visual, que es lo que caracteriza la recepción contemplativa, sino que se recibe en el uso a partir de una recepción corporal en la que la construcción modifica el espacio en el que habita el cuerpo humano. La recepción de la obra arquitectónica se da en un individuo pero como parte de una comunidad. Las construcciones arquitectónicas modelan y conforman el espacio urbano, y, en este sentido, su recepción es táctil y colectiva. Esta recepción colectiva es una recepción pública y es también política en el sentido que es el lugar en el que se juegan las relaciones entre los ciudadanos.

Si bien es cierto que en la recepción de la obra de arte, sobre todo la plástica, se exigía una recepción predominantemente visual en la que el espectador pudiera recogerse, este tipo de recepción es cada vez más ajeno a la realidad del hombre. Benjamin afirma que: "las tareas que en tiempos de cambio que se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la contemplación."¹²¹

A partir de lo dicho parece que Benjamin pretende mostrar que exigir del arte una obra que se exprese sólo en la recepción contemplativa, y por tanto individual y subjetiva, es no querer aceptar que no sólo el arte se modifica en el curso de la evolución social sino que la propia percepción humana es cambiante y que a partir de los cambios de ésta la actitud contemplativa ya no responde ni a las exigencias de la realidad ni a las exigencias de la obra de arte.

La percepción se ha modificado y difícilmente, por un lado, la vista podrá recibir toda la manifestación de sentidos que se expresan en una obra y por el otro, el

¹²⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹²¹ *Ibidem.*

espectador ya no se encuentra con una atención total en la obra, el espectador está disperso y necesita estarlo para poder recibir ciertas expresiones como el cine.

La dispersión del espectador es síntoma de los hondos cambios de la percepción sensorial del hombre, generados a partir de condicionamientos de orden social e histórico, por lo que no se puede exigir ni buscar en el arte una mirada con la que ya no mira el hombre el mundo. El cine, para Benjamin, corresponde a esta nueva forma receptiva que, a su vez, se relaciona con las modificaciones perceptivas del hombre.

En la dispersión del espectador y no en otra forma receptiva, el cine cumplirá su función más importante, la revolucionaria.

3.7 El Cine, la transformación de la experiencia perceptiva

Benjamin ya había anunciado que el cine era uno de los centros de gravedad para el estudio del cambio de la función del arte, que en su conjunto está sometido al curso de la evolución social. El cine se presenta como un parteaguas para pensar la experiencia del arte en la época de reproducción técnica por ser, por un lado, una expresión que revolucionó la idea misma de arte y por el otro lado, por ser la expresión que corresponde a los cambios perceptivos del hombre.

El mundo se ha modificado y la experiencia ha sucumbido en un empobrecimiento; ante la velocidad de la transformación el hombre vive en un constante shock que intenta mitigar en la alienación sin llevar a la conciencia los cambios que vive, para Benjamin:

El cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro en que los hombres de hoy vemos nuestra vida [...] El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo.¹²²

¹²² *Ibid.*, Nota 28 en p. 52.

Esta correspondencia entre el cine y la realidad, en el sentido de cómo vive y recibe el hombre contemporáneo tanto el cine como la realidad, establecida por Benjamin es una de las manifestaciones de la modificación de nuestra percepción sensorial y de cómo, a partir de estas modificaciones, se busca un arte que responda a ellos.

El cine es la expresión que corresponde a los cambios perceptivos porque se presenta como un choque, un proyectil. El hombre observa en la pantalla y se descubre a sí en el mundo en torno, el cine, con el ojo omnipresente de la cámara explora los rincones inaccesibles al ojo humano rastreando tanto los fondos marinos como la noche estelar.¹²³ El cine tiene el poder de re-significar al mundo presentando una imagen de él en la que se evidencia lo antes desapercibido: "Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por el psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional."¹²⁴ Para Benjamin una de las conquistas que ha logrado la técnica ha sido la de enriquecer nuestro mundo perceptivo, y este enriquecimiento sólo puede compararse con la repercusión que la teoría freudiana tuvo en la cotidianidad del hombre; si bien antes de la aparición de los estudios de Freud sobre la *sicopatología cotidiana* muchas de las cosas que sucedían pasaban inadvertidas, después de la aparición de estos estudios el inconsciente ya no pasaría completamente desapercibido. Para Benjamin algo similar sucedió con el cine; éste hizo que tanto el mundo óptico como el mundo acústico se evidenciaran, las imágenes y los sonidos fueron arrancados de su cotidianidad, de su contexto y, en esa extracción, se hizo patente aquello que nuestros ojos, por mirarlo tanto, habían dejado de notar:

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explotando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el

¹²³ Cfr. Edgar Morin, *Op. Cit.*, p. 182.

¹²⁴ Benjamín, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, *Op. Cit.*, p. 48.

curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme.¹²⁵

El cine, al mostrar aquello que pasaba inadvertido, puede permitir recuperar aquellos datos que al presentarse como un shock han sido reprimidos, el cine, como el psicoanálisis, recupera lo que ha quedado debajo, aquello que conforma "los traumas" de un individuo y que en la cercanía no ha podido ver, el cine provoca el alejamiento, el extrañamiento necesario para observar la realidad y descubrir las amenazas que se anuncian en ella.

Esta conquista del cine es para Benjamin quizás la más importante, sin embargo, la visión revolucionaria del cine que contribuye al enriquecimiento del mundo perceptivo por su propio mecanismo también ha contribuido a un empobrecimiento de la experiencia. Con la explotación del cine el mundo devino imagen, se impuso la idea de que el mundo es una visión, que el mundo y la realidad de éste se puede re-presentar en una imagen. El cine muchas veces olvida que es cine, que es ficción, que sólo presenta una perspectiva que no puede contener a la realidad. Nosotros olvidamos que el cine es un mecanismo, que no podemos reducir al mundo a la imagen que tenemos de él mediante un mecanismo mediático, sea cine o cualesquiera de sus manifestaciones, porque el peligro que se corre es convertir al mundo en espectáculo y a nosotros en espectadores. El peligro que se corre con la imposición del mundo como imagen es la de reducir la experiencia del mundo a la visión, a la mirada pasiva, olvidando esa experiencia enriquecida que tanto buscó Benjamin

En el cine, a partir de una serie de imágenes movimiento,¹²⁶ se presenta una narración que cuenta una historia. Aquello que nos cuenta el cine lo hace a través de la cámara que funge como intermediario entre el espectador y aquello que se

¹²⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁶ La noción de imágenes movimiento como conjunto acentrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos sobre otros es un concepto inaugurado por Deleuze en sus estudios sobre el cine para poder expresar aquello que se da en la narración cinematográfica. Cfr. Deleuze, *La imagen movimiento*, Paidós, Barcelona, 1983.

muestra, la cámara selecciona qué se muestra y cómo, y, en este sentido, al tomar esas decisiones, establece un punto de vista con el que el espectador se identifica. La cámara, como señala Deleuze, "no sólo ofrece la visión del personaje y su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja."¹²⁷

El cine, por el mecanismo que supone su producción, tiene el poder de imponer una idea del mundo como visión, es decir, el cine por su mecanismo tiene el poder de llegar a miles de personas y de mostrarles, en una serie de imágenes, una perspectiva determinada, lo cual, ante la identificación del espectador con la postura de la cámara, implica el peligro de hacer creer que la experiencia y el conocimiento pueden ser reducidos a una visión del mundo, a una representación que tiende hacia el espectáculo.

El cine, si bien ha sido considerado como una expresión que puede ser artística, no necesariamente se expresa en este sentido. La importancia del cine en el siglo XX cobró tal fuerza por ser la expresión más importante de mediación y de entretenimiento. El cine no pudo consolidarse como instrumento científico, que fue en el sentido en que se creó el kinescopio, padre del cinematógrafo; la imagen cinematográfica cobró fuerza al presentar una imagen unida al espectáculo. Desde el comienzo del cine la gente se congregaba en el Salón *Indien* para observar la entrada de un tren a una estación o la salida de una fábrica; la representación de la realidad se convirtió rápidamente en espectáculo masivo y el cine pronto encontraría su máxima expresión en la vía narrativa o novelesca en la que se consolidaría como industria.

El cine no sólo es una expresión artística sino que también es una de las industrias más importantes del mundo, y la conquista perceptiva que implica la visión que nos da el cine, siempre corre paralela al peligro de olvidar que el cine es mediático y que a través de él se activa un discurso que nunca es inofensivo.

Benjamin no fue el único en encontrar en el cine un poder revolucionario por su capacidad de alcance y de transformación de la percepción; este mecanismo que pone al actor frente a un aparato en vez de un público, por su poder mediático y

¹²⁷ Deleuze, *Op. Cit.*, p. 113.

masivo, significó la apertura a una nueva presentación de la política. Las “democracias” de principios de siglo XX encontraron en el cine un medio para mostrar a los gobernantes en persona a todos sus gobernados. El cine significó la posibilidad de acceso a más gente con un discurso que presentaba una determinada perspectiva que se imponía ante el espectador por la propia naturaleza del mecanismo mediático.

Benjamin observó cómo los medios técnicos de reproducción no sólo modificaban la industria de lo bello sino que modificaba a todo aquél que se presentara ante los mecanismos, fuera la estrella de cine o el político: “La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional sino que cambian también la de quienes como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos [...] De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine.”¹²⁸

Colocar al político ante la cámara modificó completamente la dirección de la política contemporánea, el ciudadano se convirtió en espectador y el discurso político se realizaba por la mediación de la imagen seleccionada que imponía una visión determinada y determinante del mundo. La aplicación del mecanismo del cine en la política introdujo una nueva mediación que estetizó el ámbito de lo político. La introducción del mecanismo del cine a la política sin cuestionar qué era la propia estética y cómo esta noción se había modificado a partir de las transformaciones técnicas introdujo conceptos heredados del arte aurático al mecanismo reproductivo, esto implicó asumir en la relación espectador-ciudadano actor-dictador una relación de culto, un culto pagano pero que intentaba reproducir aquello en lo que se fundamentaba la estética tradicional, una relación de culto a partir de una recepción contemplativa.

Benjamin cuestiona la relación que ha establecido la política fascista con la estética afirmando que en el cine no hay elementos que permitan establecer una relación cultural al no existir la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana

¹²⁸ Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Op. Cit., Nota 19 en p. 39.

que pueda estar. En el cine, la ausencia física de actores y de las cosas hace imposible los accidentes físicos por lo que no hay posibilidad de ceremonial, no hay posibilidad de una interacción práctica del espectador en el espectáculo. El cine no es aurático y no hay en él nada que pueda manifestarse como vínculo "sagrado" irreductible al "yo" del sujeto empírico que conserve su lejanía como garantía de la imposibilidad de reducción. Sin embargo, en el anhelo de la vinculación, del culto, por más profano que éste pueda ser, el rostro de aquél que se presenta ante los mecanismos aparece como el último resquicio para la relación de culto. En la época de la reproducción técnica lo aurático se encarna en las "estrellas", por rostros hermosos que representan los ideales de la sociedad. El espectador ante estas figuras quiere relacionarse prácticamente y sólo lo puede hacer mediante el culto a la personalidad que el rostro en la pantalla encarna, pero en esta relación no hay ceremonial, no hay vinculación. La imagen que invoca y a la que apela el espectador no es aurática, no hay en ella nada de manifestación de una lejanía por cercana que pueda estar.

Antes de la reproducción técnica lo que se manifestaba como irreplicable era la obra,¹²⁹ después de ella lo irreplicable sería aquél que se presentaba ante el mecanismo y no en un papel sino con su propia vida. Para Benjamin la creación del *star system* es la evidencia de la búsqueda frenética de mantener esa relación aurática, y el peligro de encontrar en la figura que se presenta ante el mecanismo, una figura de culto, no sólo es la de glorificar a las estrellas, que conduce a la imitación y al establecimiento de roles y patrones en la sociedad, sino que, el mecanismo del cine, al estar al servicio de las fuerzas políticas, conduce a una relación de culto con el político donde el ciudadano pierde todos sus derechos, y, bajo los parámetros de una vieja estética, se contenta con contemplar el espectáculo.¹³⁰

La contraparte de la manipulación de la política por la mediación del mecanismo cinematográfico se encuentra en el poder revolucionario que tiene el cine

¹³⁰ Un problema de la estética fascista es que intentaba convertir al mundo en una organización que fuera en sí una obra de arte. Para el fascismo el hombre se debía comportar estéticamente con el mundo porque, de hecho, buscaban constituir al mundo como tal.

de mostrar una imagen que expresa nuevos sentidos y que evidencia aquellos aspectos de la cotidianidad que hemos preferido olvidar, y no es que el cine muestre claramente lo que antes no era sino que lo presenta en una estructura que lo subraya. El cine puede ser una expresión que enriquezca a la experiencia si sabemos enfrentarnos a él desde la distancia crítica que nos permite leer una perspectiva en la que no se subsume el mundo, sino en la que hay expresión y apertura de sentidos.

Es evidente que Benjamin otorga un papel revolucionario al cine, pero parece que este papel rebasa el poder que tiene el cine para movilizar a las masas. Si bien es cierto que Benjamin esperaba que la expresión cinematográfica se manifestara a favor de la modificación de las condiciones de la propiedad, ya en el año de 1934 el cine tenía una dirección predominantemente comercial, por lo que el papel revolucionario del cine, creemos, radica mucho más en el poder de transformación perceptiva, en el poder de alejamiento y extrañamiento que produce la expresión cinematográfica. Una expresión que más que reducir al mundo a visión ofrece la posibilidad de distanciar, de desconfiar, de crear nuevas posibilidades de significación. El cine puede enriquecer el mundo en torno pero sólo si no olvidamos que éste es un mecanismo ficcional, mediático; si no olvidamos que el mundo no puede reducirse a imagen, si más bien sumamos la visión que nos permite el cine a la experiencia enriquecida de la cual nos habla Benjamin.

3.8 Entre la estetización de la política y la politización del arte: la experiencia de la desconfianza

Si la transformación de la materia y del espacio garantizaba para Valéry una profunda transformación en la industria de lo Bello, la transformación de la percepción sensorial garantiza para Benjamin la modificación de la manera en que el hombre se relaciona con el mundo. La percepción se ha modificado y los conceptos heredados de la estética y de la teoría del arte, nos dice Benjamin, ya no responden a la manera en que el hombre se relaciona con los objetos que percibe y el peligro de

seguir pensando la percepción del hombre bajo conceptos estéticos se encuentra en el poder de los grupos que, como el fascismo, manipulan los mecanismos técnicos para ponerlos a su servicio en la fabricación de valores culturales.

En la época de la reproducción técnica no sólo el arte se pensaba bajo conceptos estéticos, sino que la política utilizó los mecanismos de reproducción en su fundamento estético para acceder a las masas no como ciudadanos sino como espectadores. La política en su época de la reproducción técnica desembocó en esteticismo.

El concepto de la estetización de la política quiere señalar la relación que la política ha establecido con los ciudadanos desde los medios masivos de comunicación, desde el espectáculo. Desde esta mediación la política está estetizada su valor no reside en sus propuestas ni en la relación entre la ciudadanía y el Estado, sino que todo valor queda subordinado a la espectacularidad. En la alianza entre la política y la estética se pretende que el rostro del político sea como el de la estrella, que enamore y que consuele, que las promesas dirigidas frente a la cámara resuenen en el ciudadano como dirigidas solamente a él. La política, con ayuda de la mediación técnica, desarrolla un discurso que muestra al mundo como imagen y en ésta busca la perspectiva que mejor sirva a su proyecto de "mundo".¹³¹ Muestra el rostro del progreso pero nunca el del peligro.

La estetización de la política establece una imagen en la que el mundo se convierte en espectáculo y el ciudadano deviene espectador. La participación de él es estética, vemos el mundo y, por el modo en que éste es representado, es decir por la imagen que comúnmente se piensa como una representación de "naturaleza estética", lanzamos un juicio de gusto: "La guerra es horrible". Pero las guerras no son un mero

¹³¹ Aquí podemos ejemplificar la idea explícita en Heidegger e implícita en Benjamin de imagen del mundo. La política, al utilizar los medios técnicos, busca una imagen del mundo que sea "reflejo de la realidad" a través de la cual pueda convencer al público de esa visión. Lo que no debiéramos olvidar es que la imagen aun cuando es analógica no es reflejo sino, en todo caso, producción de realidad. La tendencia a pensar que los medios teletécnicos "representan la realidad" ha conducido a no leer entre líneas, a no saber qué nos dicen cuando nos muestran esa "imagen del mundo".

objeto de gusto, son un acontecimiento que no sucede sólo en la representación. Las guerras, como todo acontecimiento, se vive en una experiencia compleja que no puede reducirse a la visión. El hombre ante estos acontecimientos no es un simple espectador, él es partícipe de lo que sucede, es responsable de lo que pasa o deja de pasar. El hombre ha olvidado que al relacionarse con los acontecimientos sociales bajo el supuesto de que él es un ciudadano y que, como tal, es un sujeto con derechos y obligaciones, ejerce un poder distinto al que podría suponer la contemplación. En la praxis política debe asumirse la responsabilidad. ¿Ante la pantalla, en el espectáculo existe alguna participación que nos haga responsables del estado del mundo? El hecho de que de la vida social y política se emitan juicios de tipo estético devela la perspectiva desde la que concebimos nuestra relación con el mundo, y sea o no horrorizados a lo que conduce la estetización de la política es a generar espectadores, del tipo de los del cine que, en la ausencia de la participación física de los actores, no pueden establecer un ceremonial que permita la participación práctica del ciudadano con el gobierno.

A partir de la estetización de lo político la relación con el mundo se fundamenta en la imagen y lo más que puede hacer el hombre es observar el despliegue de la técnica en las guerras que suceden frente a la pantalla.¹³² Así:

La humanidad que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Éste es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.¹³³

¹³² Hoy la televisión es el escenario perfecto para la imposición del mundo como imagen. Hoy las guerras son mediáticas y cada bando muestra "la imagen del mundo" que quiere imponer. No debe sorprendernos que el gobierno de EUA prohibiera la transmisión de imágenes en las que se mostrara el rostro de los muertos y heridos, finalmente, es a través de esas imágenes que tenían que convencer a la ciudadanía que apoyara el financiamiento de la guerra. Lo que veían los estadounidenses era un hermoso juego de luces pirotécnicas mezcladas en una surte de realidad virtual que ayudaría a liberar a un pobre pueblo de la imposición de un ser maligno ¿qué mal podría haber en ello? El mundo es un espectáculo, ¿lo más que podemos hacer es horrorizarnos ante él?

¹³³ Benjamin, *La obra de arte en su época de reproducción técnica*, Op. Cit, p. 57.

Si la estética, como ese ámbito desde el cual el hombre se relaciona con un objeto desde la sensibilidad, ya no responde a la percepción modificada del hombre, entonces, la relación con el arte y con el mundo no debe fundamentarse en un acercamiento estético sino en uno político.

La propuesta benjaminiana de la politización del arte es quizás una de las más oscuras y ambiguas, esta figura es la que cierra violentamente el texto de *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica* dejando al lector con las manos abiertas para la interpretación. ¿Cómo comprender la propuesta de Benjamin de una politización del arte? ¿Se trata de un arte con una tendencia política clara que sirva de propaganda? No hay una interpretación definitiva sobre lo que dijo Benjamin y aquí sólo presentamos una interpretación posible que creemos puede ayudar a delinear en algún sentido las formas del caleidoscópico pensamiento de Benjamin.

En los primeros capítulos habíamos anotado que Benjamin establece que la epistemología debe estar cerca de la estética porque ésta representa un modo de acercarse al mundo. La estética supone un tipo de relación que es predominantemente una relación con un objeto de arte, sin embargo, no necesariamente es así. Se puede vivir el mundo estéticamente y esto supone un esteticismo, una actitud en la que los valores fundamentales son los estéticos y a ellos se subordinan todos los demás, incluyendo los morales. Esto supone, por un lado, que el individuo busque de las cosas sólo aquello que pueda responder a valores de belleza y de placer, aun en sus perversiones, y por otro y más importante, el individuo se relaciona como si las cosas sólo afectaran su sensibilidad y sólo pudiera relacionarse con ellas a partir de juicios de gusto que no tienen un valor de conocimiento.

El problema del esteticismo radica en subordinar todos los valores a los referentes de la belleza supeditando de tal manera la relación con el mundo a una primordialmente sensible, por lo que la respuesta de Benjamin ante el esteticismo es la politización, que, en contraparte, implica un modo de relacionarse con el mundo

donde el valor fundamental es el político. Con esto no queremos decir que Benjamin anunciara la muerte de la estética¹³⁴ sino que ésta no podía ser el ámbito que determinara la relación del hombre con el mundo, porque el peligro que se corría era el de la imposición de un Estado totalitario en el que los ciudadanos perderían todos sus derechos. El esteticismo no impediría el aniquilamiento que implica el totalitarismo, la politización, quizás.

La política, en su época de reproducción técnica, conduce a la experiencia de la estetización, sin embargo, no todo está perdido, porque lo político desde la experiencia del arte en su época de reproducción técnica, como la concibe Benjamin, conduce a una experiencia ampliada en el sentido espiritual y psicológico donde, tanto los individuos como las colectividades, pueden hacer experiencia con la temporalidad y la historia.

La experiencia de la obra de arte, en la época de la reproducción técnica, al estar desligada del culto y del ritual y por sus valores de recepción y exhibición posibilita una experiencia pública, una experiencia política. El arte ya no es un ámbito aislado y restringido a la sensibilidad individual, ahora, su acento está dado en lo colectivo, en lo público. El arte es un ámbito de expresiones y su valor no está subordinado a ningún referente. Las imágenes que presenta el arte son expresión que significan y que son susceptibles de interpretación. Desde ellas se puede iluminar el pensamiento para confrontar los sentidos de la racionalidad cotidiana, producto de la razón. En el arte se dibuja lo imposible, se dibuja lo irracional, lo pulsional, es decir, se abre a la experiencia de un ámbito no restringido a la razón instrumental. En la experiencia del arte en la época de la reproducción técnica es posible una experiencia con el futuro y con el por-venir, una experiencia en la que se dibuja una desconfianza por las promesas de progreso, desconfianza por la actitud de espectadores. La

¹³⁴ Entendida ésta como una relación sensible. El hombre siempre tendrá una relación sensible con lo que le rodea. Pero esta relación no puede dominar las otras relaciones como la política o la ética.

experiencia del arte nos abre a la escucha de la expresión y ésta tiene un sonido temporal e histórico¹³⁵.

Pero, ¿cómo leer la expresión del arte?, ¿cómo relacionarnos con el arte sin reducirlo a una mera sensibilidad? Una respuesta es llevar las expresiones del arte al pensamiento, realizar con ellas una iluminación profana para poder confrontar la estructura de la razón, de lo posible. Confrontar expresiones para encontrar donde estamos y, aquí, la crítica puede ser un puente entre la obra de arte y el pensamiento. Un puente que permita una lectura alegórica, intempestiva, a favor del futuro y del porvenir, que nos permita pensar la experiencia del arte, en la época de reproducción técnica, como una experiencia singular que es pública, dónde se desencadenan las fuerzas espirituales y psicológicas, tanto las del individuo como las colectivas, que permiten despertar del profundo adormecimiento que provocaron los ideales de la modernidad.

¹³⁵ Quizás se podría relacionar esta escucha de la expresión con el pensamiento de Heidegger. Ambos autores ponen el acento en lo temporal y lo histórico, su búsqueda responde a una misma crisis, pero la solución es un camino a parte, que si no se opone si nos dirige a otro lugar. Al respecto Benjamin escribió: "Es de un interés vital saber discernir un cruce de caminos en un momento dado de la evolución. El nuevo pensamiento histórico se caracteriza, de una manera general y en el detalle, por un sentido agudo de lo concreto, por el salvataje de los periodos de decadencia, por la revisión de los cortes entre periodos, se encuentra actualmente ubicado en ese cruce de caminos. Su explotación en un sentido reaccionario o en un sentido revolucionario se decide ahora. Lo que se anuncia en los textos de los surrealistas y el nuevo libro de Heidegger es una misma crisis, con dos soluciones posibles." Benjamin, *The Arcades Project* (S1,6), The Belknap Press of Harvard University Press, USA, 1999, p. 544-545.

Capítulo 4: El arte de la desconfianza

Benjamin sabía que cuando ya nada subsiste de un pasado antiguo, cuando se han derrumbado las cosas, cuando estamos solos, más frágiles, más vivos, sólo los recuerdos perduran, aguardan y esperan sobre las ruinas de todo, y soportan, sin doblegarse, el momento para emerger y recuperar el tiempo perdido.¹³⁶

Benjamin sabía que para recuperar nuestro tiempo, nuestra historia, había que ir en busca del pasado, en busca del tiempo perdido. Había que ir en busca de los ideales del siglo XIX, de esos que se habían derramado como un espeso sueño sobre Europa, que adormecían y no permitían recuperar al presente de la ilusión. El sueño que cubría al siglo XX para dejar de ser símbolo del deseo, fantasmagoría que aprisionaba en una imagen petrificada el pasado, tenía que ser interpretado desde la alegoría, esa interpretación que traslada sentidos desde la ruina, desde la historia.

Benjamin sabía que había que mirar el inventario de imágenes en la oscuridad para que, al despertar de la iluminación desde la ruina, tuviéramos en torno nuestro el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos en donde podemos leer el lugar de la Tierra en donde nos hallamos.

Benjamin busca romper con el encantamiento de los sueños de la razón en una época en la que está prohibido despertar, en la que ir en busca de la experiencia que

¹³⁶ Cfr. Proust. *En busca del tiempo perdido, Por el camino de Swan*, Alianza Editorial, Madrid, 2000. pp.13-24. La idea de recuperación del tiempo perdido podría entrelazarse con las *Tesis de filosofía de la historia*, último trabajo que se conoce de Benjamin. Sobre todo la tesis IX del ángel de la historia en que "el ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado." Benjamin, *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001, p. 46. Scholem apunta que: "De modo que el ángel de la historia es básicamente una figura melancólica que fracasa en la inmanencia histórica, ya que ésta sólo puede ser superada, no por un salto que rescate el pasado de la historia en una 'imagen eterna', sino por un salto que la desvíe de su *continuum* hacia el 'ahora' cargado de tiempo revolucionario o mesiánico." Scholem, *Walter Benjamin y su ángel, Op. Cit.*, p. 73. La recuperación del tiempo perdido como un despertar al ahora de la cognoscibilidad se puede leer también desde las *Tesis*. En este trabajo, sin embargo, no investigaremos dicho texto ya que nos llevaría a un nuevo movimiento del pensamiento de Benjamin que si bien no se contrapone con el que seguimos, si supondría un nuevo camino que investigar.

despierte la experiencia empobrecida implicaba el peligro de ser arrasado por ese huracán llamado progreso. Benjamin intentó despertar a la princesa no con el beso sino con el sonido del eco de la resonante cachetada que le dio al repostero,¹³⁷ pero Benjamin murió antes de que el estruendo sacudiera al castillo.¹³⁸

En el exilio en París Benjamin decide buscar las energías para el despertar y las busca en los sueños que provocaron el aletargamiento; decide ir en busca de los ideales que se expresan y manifiestan en las ciudades, en los pasajes. Benjamin busca estos ideales pero no para observarlos desde la promesa que conduce al adormecimiento sino para leerlos desde su rostro surrealista, desde su estrato onírico en el que duelen y despiertan las energías reprimidas. Si se quiere despertar del espeso sueño la única manera que encuentra Benjamin es iluminado la manifestación de ese sueño desde la experiencia corporal y psicológica que no se restringe a los límites de la razón, de lo posible. El sueño de grandeza, para despertar de él debe vivirse desde la experiencia no controlada que permite el futuro y el porvenir y esa experiencia puede conquistarse en el arte de la desconfianza.¹³⁹

¹³⁷ Benjamin lo cuenta así: "Me gustaría contar de manera diferente la historia de la Bella Durmiente. Está dormida entre sus espinos. Y entonces, después de tantos años, despierta. Pero no con el beso de un Príncipe Azul. Fue el cocinero el que la despertó, cuando abofeteó al pinche de la cocina; la bofetada resonó con toda la fuerza acumulada de aquellos largos años y el eco la propagó por todo el castillo [...] Corresponde despertarla al autor, en su papel de maestro cocinero. Porque ya hemos estado demasiado tiempo esperando la bofetada que debería venir de la ciencia con una fuerza que haga retumbar los oídos. Cfr. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 77-78.

¹³⁸ Aún hoy parece que ni el eco de las voces de Auschwitz y el Gulag, ni el estruendo de las bombas al caer en Hiroshima, Nagasaki, Vietnam, Israel, Palestina, Bagdad han terminado de despertar a la princesa del sueño de la razón. Ella sigue a la espera del tiempo prometido y, en lo que llega, ella prefiere no despertar.

¹³⁹ Queremos dejar en claro que no entendemos la desconfianza como un tipo de escepticismo radical, sino como una actitud de distanciamiento, de alejamiento, que permite salir del marco y cruzar fronteras. El arte de la desconfianza no se inscribe en el lamento o la queja, sino que se alza en la risa de los bárbaros que comienzan desde el principio, en la expresión de los *outsiders*, de los *not-belongers*.

El arte ha sido ese ámbito en el que emergen las imágenes oníricas, en que se dice aquello que en otro lugar no podría ser escuchado.¹⁴⁰ El arte es una expresión que conquista sentidos y éstos nos hablan e interpelan, Benjamin lo sabe y al buscar el sueño lo busca desde la voz de aquellos que le dieron un grito de espanto antes de sucumbir en el letargo, lo busca en la poesía de Baudelaire, en la narrativa de Proust, en el panfleto de los surrealistas, porque en ellos el sueño toma el rostro de lo imposible, de lo que grita, de lo que despierta.

Desde el año veintisiete Benjamin comenzó la traducción de *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (*A la sombra de las muchachas en flor*) de la obra de *A la recherche du Temps Perdu* (*En busca del tiempo perdido*) de Marcel Proust, así como algunos extractos del *Paysan de Paris* (*El campesino de París*) de Aragon, encuentro que significó la apertura al universo de la búsqueda del tiempo y de las imágenes oníricas.

Benjamin quería al sueño de grandeza desde la imagen onírica que éste proporcionaba para arrancarlo de su marco familiar, para trasladarlo a otro no habitual y transformarlo en naturaleza muerta. Benjamin quería transformar la mirada para despertar las energías revolucionarias que habitan en esos objetos petrificados. Pero, para cambiar la mirada, para transformarla había que darle a la experiencia vivida el peso de una experiencia. Había que ir a esos hombres que sufrieron la experiencia y la volcaron en sus obras. Para transformarnos había que

¹⁴⁰ "And in the waking dreams our societies permit, in our dreams, in our myths, our arts, our songs we celebrate the non-belongers, the different ones, the outlaws, the freaks. What we forbid our selves we pay good money to watch, in a play house or a movie theatre, or to read about between the secret covers of a book. Our libraries, or places of entertainment tell the truth. The tramp, the assassin, the rebel, the thief, the mutant, the outcast, the delinquent, the devil, the sinner, the traveller, the gangster, the runner, the mask: if we did not recognize in them our least-fulfilled needs, we would not invented them over and over again, in every place, in every language, in every time." Salman Rushdie, *The ground beneath her feet*, Jonathan Cape, London, 1999. p.73. Trad. "Y en el soñar despiertos nuestras sociedades permiten, en nuestros sueños, en nuestros mitos, nuestras artes, nuestras canciones celebramos a los no-pertencientes, los diferentes, los fuera de la ley, los fenómenos. Por lo que nos prohibimos pagamos buen dinero para ver, en un teatro o en un cine, o en las cubiertas secretas de un libro. Nuestras librerías, nuestros lugares de entretenimiento dicen la verdad. El tramoso, el rebelde, el asesino, el ladrón, el mutante, el vagabundo, el delincuente, el malvado, el pecador, el viajero, el gangster, el que huye, el que esconde: si no reconocieramos en ellos nuestras necesidades mínimas a llenar, no los inventaríamos una y otra vez, en todo lugar, en todo lenguaje, en todo tiempo."

hacer experiencia, había que ir al arte y gritar de espanto para poner al centro del pensamiento la experiencia del *shock*.

4.1 Experiencia y *shock*

La experiencia del hombre del siglo XX se empobreció al restringirse a la razón, a lo posible, a aquello que podía ser transmitido como conocimiento. El hombre del siglo pasado vivió grandes atrocidades y al decirlas, mediante el periódico o el cine, no comunicaba nada porque faltaba el narrador. Había información, quizás demasiada, pero no había narración, esa que “no pretende como la información, comunicar el puro en-sí de lo acaecido, sino que lo encarna en la vida del relatar, para proporcionar a quienes lo escuchan lo sucedido como experiencia. Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla.”¹⁴¹ La experiencia se empobreció porque se había olvidado de comunicar. La experiencia se pensaba como lo vivido y esto pertenece a un sistema diferente a la escritura, en la que lo que se vive no puede relatarse. Se había olvidado de buscar la experiencia de una vida interior privilegiada¹⁴² que atraviesa y constituye, esa que se vuelve parte de nosotros como individuos y como colectividad, y que se conquista al recordarla.

El hombre del siglo XX se conformó como individuo y sociedad desde la “experiencia vivida”, en alemán la palabra es “*Erlebnis*”, dejando fuera esa otra experiencia, “*Erfahrung*”, que no sólo es vivencia, sino que implica un caminar, un atravesar y ser atravesado que sólo emerge a través del recuerdo. Ambas palabras se refieren a la experiencia, pero “*Erlebnis*” tiene un sentido limitado a la vivencia del tipo de conocimiento, es decir, a la experiencia que recoge lo acontecido como datos, como información que no es transmisible mediante el relatar. Mientras “*Erfahrung*” se refiere a “hacer” experiencia, a llevarla, a portarla, a ser parte de ella como ella es

¹⁴¹ Walter, Benjamin, “Sobre algunos temas de Baudelaire” en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001, p. 10.

¹⁴² Esta es la lectura que Terry Eagleton hace de la noción de “*Erfahrung*” en *Walter Benjamin o hacia una crítica de la violencia*, Cátedra, Madrid, 1998. p. 66.

parte de nosotros, pero en un sentido casi escondido, inconsciente. La experiencia como "*Erfahrung*" tiene un sentido más amplio, un sentido que permite la experiencia de lo que desborda por no poderse colocar en la reflexión. Si bien la experiencia del hombre del siglo XX está más cerca de la experiencia vivida, por privilegiar, dentro de la estructura racional, aquello que conserva, que pasa por el filtro de la razón y que dota al acontecimiento de una exacta temporalidad en la conciencia, en su sentido psíquico. Benjamin no va a renunciar a su búsqueda de una noción de experiencia ampliada y va a buscar darle a ésta el peso de la "*Erfahrung*". No se trata de olvidar o negar la experiencia vivida, se trata de ampliarla, de tener, por un lado, la experiencia de la reflexión, de la razón, que hace del acontecimiento información, pero, por el otro lado, también de tener esa otra experiencia que nos atraviesa, y que generalmente es difícil de detener en la reflexión porque duele, porque desborda y se resiste a cualquier tipo de sistematización.

La experiencia vivida permite que el hombre adquiera conocimiento de lo sucedido, pero para hacerlo tiene que deducir la experiencia como conocimiento, eliminando la experiencia que no se deduce ni se intuye sino que conforma y constituye. Benjamin quiere buscar esa experiencia que permite recuperar los acontecimientos con toda su fuerza e integridad, esa que no pasa por el filtro de la razón, que no busca conocimiento con el cual se pueda erigir como autoridad, esa experiencia que no pretende convertirse en evangelio de filisteos para ser portavoz de las trivialidades de la vida. Benjamin quiere elevarse a la plenitud de sentido y buscar, como Zaratustra, esa experiencia que sin duda resultará dolorosa, pero que difícilmente dejará sin esperanza¹⁴³ y, para buscarla, para investigar cómo se pueden tener las dos dimensiones de la experiencia, Benjamin tiene que ir a aquéllos que dieron a la experiencia vivida el peso de una experiencia. Benjamin busca en ese ámbito del quehacer humano en el que se permite hacer tábula rasa y empezar de nuevo, desde la expresión que permite el extrañamiento. Benjamin busca en la obra de arte para dotar de gravedad a su crítica de la modernidad y la encuentra en la obra

¹⁴³ Cfr. Benjamin, "Experiencia" en *Metafísica de la juventud*, Op. Cit. p. 95.

de un escritor que sufrió la misma transformación que sus lectores, y que, sin embargo, vivió de tal forma que todo para él se convirtió en alegoría.¹⁴⁴ Benjamin para pensar el tipo de experiencia que constituye al hombre moderno se apoya en la obra del patriarca de los poetas malditos, Baudelaire.

En *Sobre algunos temas en Baudelaire*, texto que Benjamin escribe en el año de 1939,¹⁴⁵ éste vuelve a concentrar su pensamiento, a partir de la poesía de Baudelaire, en la experiencia empobrecida de la modernidad. Para Benjamin es claro que las condiciones de la recepción de la poesía lírica se han vuelto más pobres y las causas de dicho empobrecimiento “podrían deberse a que la experiencia de los lectores se ha transformado en su estructura.”¹⁴⁶ Benjamin afirma que Baudelaire deseaba ser comprendido y dedica su libro *Las flores del mal* a lectores que se le asemejan, a ellos, tanto como Baudelaire, la poesía lírica ponía en dificultades porque la estructura de su experiencia se había transformado; ellos preferían los placeres sensibles, estos lectores, según Benjamin, están entregados al *spleen*, ese sentimiento que corresponde a la sensación de catástrofe en permanencia y que anula el interés y la receptividad. La experiencia de los hombres de finales del siglo XIX se conformaba de lo que Benjamin determinó como “*Erlebnis*” esa experiencia vivida que otorgaba a los acontecimientos un lugar espacio temporal exacto en la conciencia, donde el pasado era aquello que había sido y que se podía recuperar a voluntad porque se encontraba registrado en el recuerdo, lo que permitía que el acontecimiento se constituyera como un hecho de tradición. Benjamin afirma que, “En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la vida colectiva”, sin embargo, “la

¹⁴⁴ Baudelaire, “Le Cygne”.

¹⁴⁵ Este texto es uno de los últimos escritos por Benjamin. El cuatro de septiembre de 1939 Benjamin fue enviado a Neveres, campo de trabajo para inmigrantes alemanes. Es liberado de éste el 25 de noviembre de ese mismo año gracias a la insistencia de Gisele Freund, Helen Hessel y Henri Hoppenot. Después de su retorno a París, Benjamin sólo tuvo tiempo de escribir las *Tesis de filosofía de la historia* pues se prepararía para salir, en septiembre del año 40, definitivamente de Europa hacia Estados Unidos por la vía de los Pirineos. Sin embargo, el escape fracasa por problemas de documentación en la frontera española y Benjamin se suicida el 26 de septiembre de 1940 en el puerto de Port-Bou.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.8.

experiencia no consiste en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria".¹⁴⁷

Los acontecimientos que para Benjamin pueden ser parte de la experiencia como "*Erfahrung*" son aquellos que no han sido vividos expresa y concretamente, es decir aquéllos que no han sido una experiencia vivida.

La diferencia entre ambos tipos de experiencia parece radicar en la conciencia, ésta en el sentido del sistema psíquico que censura y clasifica la información. En la experiencia vivida lo acaecido es vivido expresa y conscientemente mientras que en la experiencia no necesariamente lo acontecido tiene que pasar por la conciencia, por la razón. Benjamin, apoyado en su lectura de *Allende el principio del placer*,¹⁴⁸ texto de Freud que apareció en 1921 en el que se establece una correlación entre la memoria (en su forma inconsciente) y la conciencia, explica que el atesoramiento de las improntas perdurables como fundamento de la memoria es algo que se halla reservado a "otros sistemas" que son diferentes de la conciencia. Para Freud, nos dice Benjamin, la importancia de la conciencia no está en acoger datos mnemónicos sino en la función de servir de protección contra los estímulos.

El hombre, en su cuerpo y en su mente, se ve constantemente asediado por estímulos que provienen del exterior, estímulos que la conciencia debe enfrentar, para poder "proteger" la psique del hombre. Benjamin afirma que "La amenaza proveniente de esas energías es la amenaza de *shocks*. Cuanto más normal y corriente resulta el registro de *shocks* por parte de la conciencia menos se deberá temer un efecto traumático por parte de éstos. La teoría psicoanalítica trata de explicar la naturaleza de los *shocks* traumáticos 'por la rotura de la protección contra estímulos'."¹⁴⁹

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Que es la única lectura que seguimos ya que no pretendemos más que entender el pensamiento de Benjamin en este contexto.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

Para Benjamin el hecho de que la conciencia capte y detenga el *shock* es el que permite que, al hecho que causa dicho *shock*, se le dé el carácter de experiencia vivida. Así, “la función peculiar de defensa respecto a los *shocks* puede definirse en definitiva como la tarea de asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia. Tal sería el resultado último y mayor de la reflexión. Ésta convertiría al acontecimiento en una ‘experiencia vivida’.”¹⁵⁰

Es decir, si un individuo se encuentra por primera vez con un avión, hay que intentar imaginar la suma de estímulos que se concentran en el encuentro similar, y su conciencia puede detener el estímulo que está recibiendo (visual, auditivo, táctil, olfativo), ya sea porque había escuchado antes hablar de él o porque a su mente no le parece tan diferente ni sorprendente, va a poder incorporar su encuentro con el avión como una experiencia vivida a su cotidianidad, transformando el acontecimiento en una experiencia vivida que se diluirá en la memoria de las horas, de los días y de los años.

Sin embargo, al pretender hacer una experiencia vivida de todos los encuentros con los estímulos recibidos no sólo renunciamos al contenido del acontecimiento, sino que dejamos de sorprendernos y espantarnos sobre aquello que nos interpela en la cotidianidad.

Pero, aun deseando que la conciencia proteja de todos los estímulos, la conciencia no puede detener a todos éstos, y muchos de aquéllos que nos golpean es imposible hacerlos inocuos al dotarlos de un espacio determinado en el sistema psíquico. Quizás aquellos estímulos que golpean con más fuerza son los que jamás serán inofensivos porque pasan directamente al inconsciente desde donde operan con toda su fuerza. En el caso que la conciencia sea incapaz de proteger de los estímulos, Freud habla de un funcionamiento fallido de la reflexión y éste produce el espanto, agradable a veces, pero en general más bien desagradable, que sanciona el fracaso de la defensa contra los *shocks*.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

El hombre moderno busca que lo que acontece pase por el filtro de la reflexión así, aun lo que duele y conmociona, por ejemplo, la muerte, la guerra, la barbarie, en su sentido negativo, se incorpora como una experiencia vivida. Lo acontecido, con todos los estímulos que supone, es detenido por la conciencia y se fija el acontecimiento previniendo el horror. Pero, ¿qué pasa si la reflexión falla? ¿si el golpe es tan fuerte que la conciencia no puede detener los estímulos y se detiene al *shock* en la persona física? Se produce el horror, el espanto.

El arte no es un ámbito escindido de la realidad en el que el artista pueda sumergirse en un mundo de las ideas, al estilo platónico, en el que pueda ascender a buscar la verdad y la belleza, si éste quiere buscar dichos valores tendrá que hacerlo inmerso en una cotidianidad que le hable y que lo interpele, una cotidianidad que lo conforme y que él mismo conforme con su creación. Baudelaire también estaba sujeto a los *shocks* que supone la vida en la gran urbe, pero de ellos él no los conformaba sólo como una experiencia vivida, sino que se dio a la tarea de detener los *shocks* con su propia persona espiritual y física. Baudelaire, dice Benjamin, "Habla de un duelo en el que el artista, antes de sucumbir, grita de espanto. Tal duelo es el proceso mismo de la creación".¹⁵¹

Baudelaire es el poeta maldito que grita y arremete en su poesía en contra de lo establecido, grita de espanto y hace de la palabra la lanza para abrir la herida, es el poeta que muestra la emergencia desde el abismo, que se sumerge en el *spleen*, en el *taedium vitae* que parece envolver a los hombres de la modernidad. Baudelaire afirma que: "todo para mi se convierte en alegoría"¹⁵² y hace de la experiencia vivida una experiencia alegórica:

El genio de Baudelaire, que se alimenta en la melancolía, es un genio alegórico. Con Baudelaire, París se convierte por primera vez en tema de la poesía lírica. Esta poesía del lugar es el opuesto de toda poesía de la tierra. La mirada con la

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Baudelaire, "Le Cygne".

que el genio alegórico voltea a la ciudad revela, en su lugar, una profunda alienación.¹⁵³

Baudelaire desde el genio alegórico trastoca la experiencia vivida y habla de los hombres y de las ciudades, del choque del individuo con la multitud. En vano, nos previene Benjamin, buscaremos en Baudelaire una descripción de la población o de la ciudad; Baudelaire, afirma Benjamin, ha renunciado a éstas, y ello le ha permitido evocar a la una en la imagen de la otra. La presencia de la multitud es la que posibilita los *shocks* a los que se enfrenta Baudelaire, ésta es la que condiciona la percepción, el ritmo y el movimiento en que el hombre de la gran ciudad vive su vida. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud, entre las grandes masas ciudadanas, este hombre se sorprende y le da a esta masa un alma, este hombre es un *flâneur* que pasea por las calles de París convirtiendo la ciudad, que se abre ante él, en paisaje aun cuando ésta se cierra en torno a él como una habitación. La emergencia y crecimiento de las grandes ciudades después de la Revolución Industrial supuso una nueva manera de vivir en la que la presencia de la masa no significó la compañía de los individuos sino el ensimismamiento de los hombres, lo que condujo a una gran soledad, soledad masiva, pero al fin y al cabo, soledad. Las ciudades dejaron de tener lógica y se convirtieron en un espacio hostil en el que, para sobrevivir, había que estar alerta de las calles, de las señales de tráfico. El *flâneur* se sale de la multitud y la observa mientras las fuerzas de la multitud ejercen en él el terrible destino de la ciudad. El hombre, poco a poco, se acostumbra a los nuevos ritmos y peligros, éstos ya no sólo son un elemento que niega la naturaleza social sino que determinan la manera en que los hombres se relacionarán. Baudelaire nos muestra, en su poesía, a una que pasa como “la aparición que fascina al habitante de la metrópolis -lejos de tener en la multitud sólo su antítesis, sólo un elemento hostil- le es traída sólo por la multitud”.¹⁵⁴

¹⁵³ Benjamin, “Exposé of 1939” en *Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, USA, 1999, p. 21.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

La calle ensordecedora a mi alrededor aullaba
Alta, delgada, de luto riguroso, dolor majestuoso,
una mujer pasó de una mano fastuosa
levantando, balanceando el festón y el dobladillo;

...

Un relámpago... ¡después la noche! —Fugitiva belleza
de la cual la mirada me ha hecho súbitamente renacer,
¿no te veré más que en la eternidad?
¡En otra parte, bien lejos de aquí! Demasiado tarde! ¡Jamás quizá!¹⁵⁵

En esta multitud se da el encuentro amoroso, encuentro que por su propia naturaleza se convierte en desencuentro, la ciudad nos reúne en el espacio pero nos aleja irremediabilmente en nuestra mismidad. Benjamin ve en esta poesía cómo “El éxtasis del ciudadano no es tanto un amor a primera vista como a ‘última vista’. Es una despedida para siempre, que coincide en la poesía con el instante del encanto. Así el soneto presenta el esquema de un *shock*, incluso el esquema de una catástrofe.”¹⁵⁶

El hombre moderno, como Baudelaire y sus lectores, ha sucumbido a una experiencia empobrecida que detiene lo acontecido en la reflexión, en ésta los días no sobresalen del tiempo del recuerdo y sucumben en un tiempo homogéneo, continuo, lineal y cronológico que se recupera a voluntad, pero Baudelaire, y ésta es una de las razones que hacen que el pensamiento de Benjamin se detenga en él, logra darle a esa experiencia vivida, con el genio alegórico, el peso de una experiencia y logra liberar a los días de la homogeneidad del recuerdo voluntario.

Baudelaire como Benjamin buscan la experiencia y saben que ésta está más cerca de las imágenes oníricas que de la cotidianidad, saben que para buscar una experiencia hay que ir a esos días de la memoria que no aparecen en el recuerdo voluntario, donde la fuerza del *shock* golpea sin que la reflexión pueda otorgar a lo acontecido un exacto puesto temporal en la conciencia. Baudelaire, en la dedicatoria de *Los paraísos artificiales*, anuncia que:

¹⁵⁵ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Ediciones 29, Barcelona, 1997, pp. 74-75.

¹⁵⁶ Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Op. Cit. p. 19.

La sensatez nos dice que las cosas de la tierra bien poco existen, y que la verdadera realidad sólo está en los sueños. Para digerir tanto la felicidad natural como la artificial, hay que tener primero el valor de tragarla, y quizás sean precisamente quienes merecen la dicha aquellos a los que la felicidad, tal como la conciben los mortales, les ha hecho siempre el efecto de un vomitivo.¹⁵⁷

Charles Baudelaire, el patriarca de los poetas malditos, “descontento de todos y descontento de sí”,¹⁵⁸ encarna el conflicto de Benjamin de conformarse con la experiencia vivida que ofrece la modernidad, del descontento de conformarse con la anestesia del sueño que ofrece la razón moderna en donde lo que es posible es posible y lo que no, imposible. Benjamin, al igual que Baudelaire, buscará transformar los sueños de la razón en imágenes oníricas. Baudelaire es uno de esos “bárbaros”, uno de esos hombres a los que la pobreza de la experiencia los llevó a comenzar desde el principio, a construir con poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a sinistra,¹⁵⁹ que intentó darle, por medio de la mirada alegórica a la experiencia vivida el peso de una experiencia.

El genio alegórico de Baudelaire permite que el hombre que se enfrenta a su poesía lírica conquiste una experiencia, experiencia que ya no se limita a una experiencia de tipo estético en lo que emerge es el valor de lo bello. El arte de hombres como Baudelaire hace posible una experiencia de la desconfianza¹⁶⁰, desconfianza de la realidad, de los valores, de la estructura misma de la experiencia. La experiencia del arte se convierte en un arte de la desconfianza. Desconfianza que despliega la risa bárbara de los hombres que se disponen a sobrevivir a la cultura misma.

Benjamin buscó anclar su pensamiento en la risa de estos bárbaros, la obra de arte ya no era ese ámbito de fundamentación estética, sino que, desde la reproducción técnica, estaba fundamentado en lo político, lo que permitía a un hombre como

¹⁵⁷ Baudelaire, *Los paraísos artificiales*, Valdemar, Madrid, 2000, p. 11. El (en) es nuestro.

¹⁵⁸ Cfr. Baudelaire, *Las flores del mal*, *Op. Cit.*

¹⁵⁹ Cfr. Benjamin, “Experiencia y pobreza”, *Op. Cit.*, p. 169.

¹⁶⁰ Del *shock*.

Benjamin, buscar en la obra de arte la experiencia ampliada en la no se subordine lo espiritual y psicológico a lo epistemológico. Benjamin encuentra con la crítica de arte la posibilidad de llevar esa experiencia ampliada al pensamiento, de realizar una iluminación profana con la que se puede decir aquello que se expresa con una expresión alegórica, que permite anunciar lo que se calla porque "allí como en cualquier otra parte, no son los hechos, sino el comentario, comentario con frecuencia negro, amargo, desolado; pensamiento solitario, que aspira volar lejos de este sueño y lejos del teatro de las luchas humanas; grandes aletazos de un alma que siempre fue demasiado fácil de herir".¹⁶¹ Comentario que permite una iluminación profana que despierta y permite el momento dialéctico del ahora de la cognoscibilidad que posibilita recuperar el tiempo perdido. Benjamin busca al arte para cimentar su pensamiento en las construcciones de los bárbaros que, como él, se preparaban para resistir la modernidad. Baudelaire buscaba el en-sueño y la ebriedad, se escucha su voz que grita:

Hay que estar siempre ebrio. Todo consiste en eso: es el único problema. Para no sentir el horrible paso del Tiempo que quiebra vuestros Hombros y os curva hacia la tierra; tenéis que embriagaros sin tregua. (...) ¡Es la hora de embriagarse! Para nos ser los esclavos del Tiempo, ¡embriagaos sin cesar! De vino, de poesía o de virtud, como gustéis.¹⁶²

Pero Baudelaire no fue el único que buscó la otra dimensión de la realidad en las visiones oníricas y que encontró en ellas, como mandamiento, la ebriedad que permitía desconfiar de la fortaleza y estabilidad de la estructura racional del mundo. En el siglo XX el surrealismo continuó la investigación onírica que permitía desconfiar de la estructura que había restringido el mundo humano a un ámbito racional. En ellos Benjamin cimienta la búsqueda de la experiencia que permita mostrar el rostro alegórico, el rostro surrealista de la modernidad. Ese rostro que permite leer el sueño desde la ruina, desde la historia, desde lo que desborda y no pasa por la razón sino por el recuerdo.

¹⁶¹ Charles Baudelaire, *Los paraísos artificiales*, Op. Cit, p. 170.

¹⁶² *Ibid.* p. 208.

4.2 Del sueño monumental a la imagen onírica

Al tiempo que la experiencia se empobrecía por su restricción a los límites de la reflexión, los sueños se colocaban en la mente de las colectividades como un encantamiento, que en la promesa de un mañana mejor parecía redimir la existencia del presente. Como habíamos dicho, Benjamin afirma que: "El capitalismo era un fenómeno natural con el que un nuevo sueño se derramó sobre Europa, y a través de él se reactivaron las fuerzas míticas."¹⁶³ Los sueños de grandeza e ideales del siglo XIX cubrieron al siglo XX, con sus promesas y proyectos siempre por-venir pero nunca concretados en un profundo adormecimiento. Los sueños a la luz del siglo XX ya no mostraban la cara de la utopía sino más bien de lo sufriente de lo malogrado, por lo que el sueño ya no sólo mostraba su estructura voluntaria y reflexiva sino que también desbordaba en lo involuntario, en lo irreflexivo, como imagen no nacida de un mundo racional sino de un mundo onírico. Si el sueño cubría al siglo XX ya no lo hacía de manera simbólica sino alegórica: "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'."¹⁶⁴

Los sueños de la modernidad, a la luz de la técnica, se petrificaron en los objetos, se convirtieron en fantasmagorías de una época, en símbolos del deseo, en símbolo del proceso de producción capitalista como tal. El hombre puede encontrar el sueño de la modernidad en los objetos, pero, si no quiere vivir en la ilusión de la promesa que no permite tomar responsabilidad del tiempo tiene que despertar de ellos. Lo importante de los sueños, parece pensar Benjamin, es mirarlos ya no desde

¹⁶³ Benjamin, *The Arcades Project*, (K2a, 3), *Op. Cit.*, p. 393.

¹⁶⁴ Ibarlucía, *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 67-68.

la reflexión sino desde su estrato onírico para tomarlos como una fuente de energía revolucionaria, y así poder despertar de los siglos que nos preceden.

Ya en el año de 1925 Benjamin sabía que para no traicionarse había que trasladar al sueño a un entorno no habitual a él; en un fragmento intitulado "El salón del desayuno" Benjamin escribió que:

Una tradición popular desaconseja contar los sueños con el estómago vacío. En este estado, aunque uno esté despierto, permanece bajo la dominación del sueño. Pues lavarse sólo saca a la luz la superficie del cuerpo y las funciones motoras visibles, mientras que en los estratos más profundos, incluso durante las abluciones matinales, persiste la penumbra gris del sueño y de hecho se consolida en la soledad de la primera hora después de despertar [...] La narración de los sueños traerá calamidades porque la persona aún confabulada a medias con el mundo de los sueños lo traiciona en sus palabras y necesariamente incurre en su venganza. Expresado en términos más modernos se traiciona a sí misma. Ha salido de la protección de la ingenuidad del sueño y, al poner sus torpes manos sobre sus visiones oníricas, se entrega a sí mismo. Pues sólo desde la lejana orilla. Desde la clara luz del día, puede recordarse el sueño con impunidad. Este lado más alejado del sueño sólo puede alcanzarse mediante una limpieza análoga al lavado, pero totalmente diferente. Por medio del estómago. El hombre en ayunas cuenta su sueño como si estuviera hablando dormido.¹⁶⁵

Contar un sueño¹⁶⁶ con el estómago vacío es permanecer bajo el influjo del pasado en vez dejarlo entrar en el presente de manera productiva. "El sueño puede fructificar en la historia, pero sólo si es sometido a cierta violencia: desbaratado, desvinculado, purgado".¹⁶⁷ El sueño tiene que ser contado desde el despertar, desde la ruptura definitiva con la temporalidad del sueño, de la ilusión. El hombre tiene que despertar

¹⁶⁵ Benjamin, *One-Way Street*, *Op. Cit.* p. 45.

¹⁶⁶ Con frecuencia resulta difícil interpretar a Benjamin, ya que éste muchas veces al utilizar un concepto lo hace de manera alegórica, es decir traslada sentidos. Con esto no busca la oposición sino más bien el desbordamiento. El concepto de sueño en Benjamin es así, por un lado, se refiere a los ideales de la razón que cubren y conforman la modernidad, pero, por el otro lado, denota a la imagen onírica, al sueño inconsciente. Benjamin no piensa estos sueños como opuestos sino más bien son un solo sueño que se puede leer desde diferentes estructuras y dependiendo de la lectura que se dé conducirá a la ilusión de la utopía o al despertar del tiempo perdido.

¹⁶⁷ Eaglenton, *Op. Cit.*, p. 77.

de los sueños y una manera de llenar el “estómago” para no permanecer bajo la dominación del sueño es contarlos desde la otra orilla, es decir, desde la experiencia en su sentido amplio. Desde la experiencia espiritual, psicológica y corporal, por la que tanto luchó Benjamin, se puede llevar a la modernidad a un mundo onírico, para resquebrajar el estrato de la ilusión. Desde el mundo onírico se pueden ganar fuerzas de la embriaguez para la revolución, ésta implica irrumpir en el tiempo y abrir la posibilidad de lo por-venir.

Desde este despertar seríamos capaces de: “recordar a nuestros antepasados, entonces seríamos capaces en un instante de conmoción de activar esa desagradable memoria cuando el momento esté maduro para ello, dinamitar la continuidad de la historia y crear ese espacio vacío en el cual las fuerzas de la tradición puedan congregarse para hacer añicos el presente.”¹⁶⁸

Darle a la modernidad la mirada onírica permite romper con la promesa y leer lo que desborda, lo que esconde y emerge como fantasma en el presente.

La experiencia como vivencia limitada a los datos de la reflexión se apropiaba del sueño como el símbolo del progreso. La experiencia ampliada de Benjamin, posibilitada por su crítica del concepto de experiencia de la modernidad y por su acercamiento al arte encuentra la experiencia política, que permite cambiar la mirada y ver en los sueños de la razón un mundo onírico en el que está latente la posibilidad del despertar y, por tanto de la re-novación.

4.3 Surrealismo: el arte de la desconfianza

Benjamin, a finales de los años veinte, escribió a Hugo von Hofmannsthal que: “Mientras en Alemania me siento completamente aislado de los hombres de mi generación hay en Francia algunas manifestaciones [escritores como Giradoux y especialmente Aragon, el movimiento surrealista] en cuya obra veo aquello que

¹⁶⁸ *Ibidem.*, p. 125.

también me preocupa.”¹⁶⁹ Lo que le preocupaba a Benjamin era la búsqueda de la experiencia, de una experiencia que no se limitara a las restricciones de la reflexión, una experiencia que despertara del adormecimiento de los sueños de la razón con la que se pudiera enfrentar el ascenso de los movimientos socialdemócratas.

Benjamin buscaba un movimiento para contraponerse a la política poética del capitalismo que apoyaba el surgimiento de los totalitarismos a través de “un mal poema de primavera lleno hasta reventar de comparaciones.”¹⁷⁰ La política del capitalismo llenaba sus discursos de optimismo poético utilizando metáforas que evocaban la riqueza y la libertad, con lo que, los socialdemócratas, pretendían infundir la confianza necesaria para la organización de las masas alrededor del fascismo. Ante la estetización de la política que fomentaban los movimientos fascistas con su política y con la utilización que hacían de la poética, que entremezclaban para confundir la política con la moral, Benjamin buscaba aliados que permitieran contraponerse a estos movimientos para acceder al puro ámbito de lo político expulsando toda metáfora moral. Benjamin necesitaba de la imagen pura sin censura de la conciencia, necesitaba la ebriedad y la dislocación de la modernidad y, esto lo encontró en el surrealismo.

El surrealismo para Benjamin no era arte, en el sentido de expresión estética que afectaba la sensibilidad, el surrealismo trataba de: “manifestación, de consigna, de *'bluff'*, de falsificación si se quiere, pero sobre todo no de literatura.”¹⁷¹

Breton, uno de los fundadores del movimiento surrealista, definió en el *Manifiesto*:

SURREALISMO: s.m. automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.¹⁷²

¹⁶⁹ Ibarlucía, *Op. Cit.* p. 15.

¹⁷⁰ Benjamin, “El surrealismo, La última instantánea de la inteligencia europea” en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1998, p. 19.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷² Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.

El surrealismo era un movimiento que, a partir de un inventario psíquico, presentó los sueños sin interpretarlos con el propósito de reunir los materiales para la configuración de una fenomenología onírica que permitiera una revolución a la idea moderna de hombre. El surrealismo quería mostrar la estructura que escapaba de los dominios de la razón y mostró el rostro onírico tal como lo encontraban sin pretender embellecimientos que facilitaran la contemplación estética ni justificaciones morales que validaran al movimiento frente a la sociedad. El verdadero fin del surrealismo, nos dice Ibarlucía, en su investigación sobre Walter Benjamin y el surrealismo, “no era la de 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”.¹⁷³ El surrealismo, como movimiento, pretendió enfrentar el empobrecimiento de la experiencia en la búsqueda del en-sueño, a través de la escritura automática, el hipnotismo, y el uso de drogas, el surrealismo encontró otra vía de acceso a aspectos cruciales de la conciencia moderna que permitieran escapar de los límites de la razón. El surrealismo buscaba la experiencia donde “la vida parecía que sólo merecía la pena de vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa”.¹⁷⁴ Su búsqueda estaba en encontrar la experiencia en la que el sonido y la imagen se interpenetraban con exactitud automática, para encontrar el ámbito en el que no quedara ningún lugar para el sentido, que era, a fin de cuentas, el resultado de un pensamiento fundamentado en una estructura racional que intentaba suprimir lo irracional, lo inconsciente. La búsqueda del surrealismo, al menos como lo pensó Breton, estaba en encontrar una imagen que tuviera precedencia al sentido y, la encontraron, en la imagen onírica.

La imagen descubierta por el surrealismo tenía la impronta no sólo de preceder al sentido sino que precedía al propio “yo” de la individualidad. Las visiones oníricas provocan ebriedad, saturaban al hombre y vaciaban el sentido, relajaban al yo y

¹⁷³ Ibarlucía, *Op., Cit.*, p. 55.

¹⁷⁴ Benjamin, *El surrealismo, La última instantánea de la inteligencia europea*, *Op. Cit.*, p. 45.

afloraba el inconsciente, conquistando la experiencia de amplio alcance espiritual, corporal y psicológico.

Es posible dejarse llevar por la idea de que las experiencias surrealistas se reducen a la ebriedad o a los éxtasis producidos por las drogas, pero para Benjamin la verdadera superación creadora no estaba en los estupefacientes. Ciertamente Baudelaire, los surrealistas y el propio Benjamin buscaron en las drogas, principalmente en el hachís, una manera de romper con la razón para acceder a una percepción más viva de las cosas, para tener una experiencia que debilitara la censura de la conciencia limitada por la tradición, sin embargo, las drogas no son, para estos autores, el acceso a una embriaguez prodigiosa que abre las puertas a un mundo extraño y trastornado. Baudelaire afirma que:

no encontrarán en el hachís nada milagroso, absolutamente nada más que lo natural en exceso. El cerebro y el organismo sobre los que el hachís opera no provocarán sino fenómenos cotidianos, individuales, aumentados, ciertamente, en cuanto número y energía, pero siempre fieles a su origen. El hombre no escapará a la fatalidad de su temperamento físico y moral: el hachís será, para las impresiones y los pensamientos familiares del hombre, un espejo de aumento, pero un puro espejo.¹⁷⁵

La experiencia de las drogas no representaba para los surrealistas ni para Benjamin el acceso a otro mundo que despertara la imaginación por medio de las alucinaciones, las drogas eran una simple herramienta para debilitar la fuerza de la conciencia como sistema psíquico represor, para ver en un espejo de aumento aquello que se había empequeñecido, para iluminar.

Benjamin aseguraba que el comedor de opio era un iluminado y esto es porque las drogas permiten ver más, porque la percepción se modifica, sin embargo, las drogas no son, para Benjamin, sino la escuela primaria de la iluminación. Para Benjamin la iluminación más importante es la que se conquista con el pensamiento y la lectura y éstas tienen la ventaja de ser profanas, de iluminar no en el éxtasis religioso sino en el mundano, en el terrenal. Para Benjamin el pensamiento, no

¹⁷⁵ Baudelaire, *Los paraísos artificiales*, Op. Cit., p. 25.

entendido de manera lógica sino como el pensamiento que de pronto descubre un sentido nuevo, diferente, es la droga más poderosa y, por tanto, el instrumento más esencial que el hombre tiene para iluminarse, para ver de repente, en un instante, algo que no podía ver, para darse cuenta de aquello que hasta entonces no concebía. La noción de iluminación profana es ciertamente un oxímoron, ya que la palabra "iluminación" alude a la revelación de corte místico, mientras que la palabra "profana" significa tanto terrenal como mundana. Con ella Benjamin quiere garantizar que la conquista del pensamiento que ilumina desde la oscuridad, no está restringido al éxtasis religioso ni al de estupefacientes, lo cual tampoco quiere decir que las drogas impidan iluminar, simplemente para Benjamin: "el lector, el que piensa, el holgazán, el *flâneur*, son tipos de iluminados al igual que consumidor de opio, el soñador, el extasiado. Y más profanos. Para no hablar de la más terrible de las drogas -nosotros mismos- que tomamos en soledad".¹⁷⁶

La iluminación profana es un concepto necesario para no quedarse en el la ebriedad que provocan las imágenes, para no quedarse inmerso en las fantasmagorías. Aquél que se ilumina, ya sea por el pensamiento, por la soledad o por el consumo de drogas, gana en la iluminación profana fuerzas de la ebriedad para transformar ésta en acción. La iluminación profana es la que permite llevar la revuelta de la embriaguez a la revolución, revolución que no implica la lucha armada, sino una transformación en la comprensión. La iluminación profana es la que nos permite pensar de otra manera, porque en ella vemos cosas que no habíamos podido ver por la oscuridad que nos cegaba.

El surrealismo era un movimiento que al ser heredero de dos grandes revueltas del siglo XIX, el anarquismo y el esteticismo, estaba en el centro de la embriaguez, pero siempre bajo el inminente peligro de ser seducido por su propia herencia esteticista y confundir la euforia revolucionaria con la praxis política genuina. Benjamin no pretendía que los surrealistas abandonaran el espíritu de la revuelta, la opción no debía estar en decidir entre espontaneidad o disciplina, ebriedad o acción

¹⁷⁶ Del texto en inglés, Benjamin, *Surrealism*, Op. Cit., p. 239.

política, revuelta o revolución. Más bien se trataba de ganar fuerzas de la intoxicación para la revolución mediante una iluminación profana. Benjamin en su crítica a los surrealistas muestra cómo el en-sueño y la embriaguez que provoca caminar fuera de la razón no es suficiente para la transformación. Benjamin apuesta una vez más por el pensamiento, pensamiento que se apoya en la embriaguez de lo oníricos, pero que no se detiene en su furor sino que va más allá, va hacia la crítica, hacia la puesta en cuestión, hacia el desenmascaramiento.

Conquistar la ebriedad para la revolución era un paso necesario que tenía que ganar la revuelta surrealista, y esta conquista implicaba oponerse a la política poética que propugnaba el fascismo, y suponía acercarse a la respuesta comunista sobre la relación entre la política y la moral, lo cual significaba:

Pesimismo en toda línea. Así es y plenamente. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero, sobre todo desconfianza, desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél.¹⁷⁷

Benjamin desconfiaba del optimismo de los socialdemócratas, y ésta era la única manera de salvarse de la anestesia que provocaba el discurso lleno de optimismo, la única manera de contraponer la confianza que cegaba a los hombres con la promesa del progreso era desconfiar de él, la única manera de no caer presa de los fanatismos totalitarios era desconfiar, y Benjamin hace de su pensamiento un arte de la desconfianza. En su desconfianza, ve en el surrealismo un pesimismo que se opone al sueño del progreso, que vuelve su rostro hacia la existencia surrealista de la realidad. El surrealismo, así como el comunismo, organizaban el pesimismo, y esto para Benjamin no significaba caer en un nihilismo que negara toda posibilidad de acción positiva.

Benjamin desconfía y ello le permite buscar un ámbito que no esté contaminado por la confianza a ojos cerrados que propugnaban grupos políticos como el fascismo. Benjamin no es un pensador pesimista que paralice su pensamiento

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 60.

en una desconfianza miedosa y atemorizada que se llena de rencor y confusión, Benjamin no sólo se sale del marco sino que su salida anuncia la entrada a una nueva frontera. La organización de la desconfianza en Benjamin tiene un objetivo: “expulsar la metáfora moral de la política para descubrir en la acción política una esfera reservada cien por ciento para las imágenes”.¹⁷⁸ La desconfianza permite que

En el insulto, en el malentendido, allí donde una acción sea ella misma la imagen, la establezca de por sí, la arrebatada y la devore, donde la cercanía se pierda de vista, es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética en el que no hay ‘aposento noble’ en una palabra, el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior, la psique, el individuo (o lo que nos de más rabia) según una justicia dialéctica (esto es, que ni un solo miembro queda sin partir). Pero tras esa destrucción dialéctica el ámbito se hace más concreto, se hace ámbito de imágenes: ámbito corporal.”¹⁷⁹

La desconfianza destruye la metáfora moral que envuelve el ámbito político instaurado por la socialdemocracia en su estetización de la política, destruye ese halo de belleza y de figuras simbólicas con las que el fascismo quiso conquistar la confianza de la sociedad para su proyecto totalitario. La desconfianza expulsa la moral y posibilita el despertar. Un despertar en una experiencia psíquica y corpórea en el individuo, en la colectividad. Benjamin afirma que “cuando cuerpo e imagen se interpretan tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto comunista* exige.”¹⁸⁰ La imagen, libre de toda metáfora moral, provoca la ebriedad, muestra el rostro de la existencia que despierta en el individuo la desconfianza de la experiencia empobrecida que vive en el optimismo. Sólo el

¹⁷⁸ La traducción del texto en español nos pareció confusa, así que optamos por la edición en inglés. Benjamin, “Surrealism” en *One-Way Street*, Verso, Londres, 2000, p. 238. La expulsión de la moral que propone Benjamin debe leerse como esa moral que mezclaba el fascismo en su discurso político a través de la estetización de la política.

¹⁷⁹ Benjamin, “El surrealismo, La última instantánea de la inteligencia europea”. *Op. Cit.*, p. 61.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 62.

surrealismo, dice Benjamin, ha comprendido la exigencia: "Uno por uno dan su mímica a cambio del horario de un despertador que cada minuto anuncia sesenta segundos."¹⁸¹

4.4 El interior del sueño: los pasajes

El movimiento surrealista representaba, para Benjamin, una conquista contra la experiencia empobrecida, representaba la búsqueda de un ámbito libre de concepciones morales que adormecen al hombre de los peligros que acechan su existencia. El surrealismo había continuado la búsqueda de una experiencia que no estuviera restringida al control de la razón y había encontrado la posibilidad de debilitar la conciencia como aparato represor a partir de las imágenes oníricas.

Los surrealistas eran herederos de Baudelaire y, como él, sabían que los sueños de los hombres están "llenos de su vida ordinaria, de sus preocupaciones, de sus deseos, de sus vicios, se combinan de forma más o menos extraña con los objetos entrevistados durante la jornada, que indiscretamente se han fijado sobre la amplia tela de su memoria".¹⁸²

Los imágenes oníricas son una manifestación de las excitaciones psíquicas donde el hombre encuentra las imágenes que ha perdido por la represión de la conciencia; son las imágenes que no podemos producir a voluntad. En los sueños aparecen sin control las imágenes, ideas, conceptos, energías que han pasado directamente al inconsciente y que encuentran su salida a la hora de dormir, donde la conciencia no tiene tanto poder sobre la mente. Lo fascinante y a la vez temible de las imágenes oníricas, a diferencia de los sueños de la razón que son voluntarias y nacen de la reflexión, es que ellas aparecen sin posibilidad de evitarlas, sin manera de impedir que aflore lo que duele y lo que calla la razón a toda hora del día. En la

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² Baudelaire, *Los paraísos artificiales, Op. Cit.*, p. 24.

noche, en la vulnerabilidad del descanso, en la soledad más absoluta,¹⁸³ lo más odiado, lo más amado aparece ante nosotros, aparece aquello que nos ha interpelado, aquello que ha pasado más allá del filtro de nuestra reflexión, y que se aparece para denunciar eso que no es vivido sino que es constitutivo de lo que somos.

Las imágenes oníricas para Benjamin no sólo son una excitación nerviosa en la que aflora la psique reprimida de un individuo. Este tipo de soñar para Benjamin sugiere Ibarlucía, “no es un fenómeno intemporal, naturalmente dado en el hombre, sino una forma de experiencia históricamente construida. Los sueños están inmersos en la historia: su forma, contenido y función difieren según la época a la que pertenecen”.¹⁸⁴

Benjamin escribió en 1925 un pequeño texto conocido como *Onirokitsch*, en él Benjamin asegura que: “La historia del sueño aún está por escribirse, y abrir una perspectiva en ella significaría asestar un golpe decisivo a la superstición de su encadenamiento a la naturaleza mediante una iluminación histórica. El soñar participa de la historia.”¹⁸⁵

En este texto Benjamin quiere dejar claro que “el sueño ya no abre la azul lejanía”,¹⁸⁶ como lo hizo para Novalis y Jean Paul, en su tiempo, el sueño abre el camino a la banalidad y lo hace porque su tiempo es, de hecho, banal. Una historia del sueño establecería aquello que ha sido reprimido por los hombres, significaría un inventario de los objetos que conforman la cotidianidad del hombre, esos que durante la vigilia, y por la protección de la conciencia contra los estímulos, pasan desapercibidos pero que en el en-sueño aparecen, revelando el impacto que tuvieron en el individuo. Las imágenes oníricas no son tratadas por Benjamin en su origen

¹⁸³ “But the true leaks out in our dreams; alone in our beds (because we are all alone at night, even if we do not sleep by our selves), we soar, we fly, we flee.” Salman Rushdie, *The ground beneath her feet*, p. 203. Trad. “Pero la verdad se escurre en nuestros sueños; solos en nuestras camas (porque estamos completamente solos de noche, aun si dormimos acompañados), despegamos, volamos, huimos”.

¹⁸⁴ Ibarlucía, *Op. Cit.* p. 29.

¹⁸⁵ Benjamin, “OniroKitsch” en Ibarlucía, *Onirokitsch, Walter Benjamin y el surrealismo* Op. Cit., p. 111.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

psicológico, sino en relación con las advertencias proverbiales —presagios, presentimientos y señales— que se dirigen sobre el mundo de la vigilia. En la concepción de Benjamin “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”.¹⁸⁷ En los sueños, como había dicho Baudelaire, aparecen los objetos con los que se encuentra el hombre durante su jornada, pero el objeto en este estado se transforma completamente.

Desde esta fundamentación se revoca la imagen externa de las cosas, y si se anula lo externo ¿qué lado ofrece el objeto al sueño? Benjamin afirma que: “Es el lado desteñido por el hábito y adornado baratamente de frases hechas. El lado que la cosa ofrece al sueño es el *kitsch*.”¹⁸⁸

En la fenomenología onírica lo que emerge en el sueño es el mundo de objetos de la técnica cuya quintaesencia es el *kitsch*. Este término, nos dice Ibarlucía, viene de *Kitschen* que en español significa “chapucear” o “farfullar”, y de la palabra en alemán *Kitsch* que significa “baratija”, “imitación” o “cursilería”. El *kitsch* por tanto designa toda manifestación de “mal gusto”, cultivada o no, en arte, cine, publicidad, moda, mobiliario y objetos cotidianos. El objetivo básico del *kitsch* es la estetización, lo decorativo, el efecto bello. Según Ibarlucía, históricamente, su irrupción, tiene lugar hacia 1870, con lo que Benjamin llamó la época de reproducción técnica de la obra de arte. En esta época el objeto de “arte” tiene una difusión masiva en un mercado cada vez más amplio, lo que provoca el desmoronamiento del aura.¹⁸⁹

Para Benjamin la búsqueda de las imágenes oníricas en los surrealistas no está en el camino de buscar, en el en-sueño, la huella del alma, los surrealistas saben que la técnica ha modificado su relación con las cosas y que en el sueño puede buscar la huella de las cosas. Por eso hay que ir a ellas, para rastrear las huellas. La búsqueda del sueño le permite a Benjamin rastrear el tiempo, la historia.

¹⁸⁷ Ibarlucía, *Op. Cit.*, p. 79.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 33.

El objeto surrealista, onírico, es un objeto *depaysé*, un objeto sacado de su marco familiar y trasladado a otro no habitual, siniestro. Los objetos desde la mirada surrealista no son susceptibles al símbolo sino a la alegoría. La mirada surrealista saca al objeto de la singular fundamentación de las cosas como comodidades, y pasa a segundo plano su valor de uso. Despojadas de su valor de uso, las cosas no resultan más que notas recordatorias de aquellos objetos sobre los cuales, en otro tiempo, se ha posado el deseo.

Del mundo siniestro de las cosas, que aparece en el genio alegórico de Baudelaire y en las imágenes oníricas de los surrealistas, emerge el más soñado de sus objetos, la misma ciudad de París. Benjamin afirma que tenía que ser París, donde los muros, los muelles, el asfalto, las colecciones, los escombros, las verjas, las plazas, los pasajes y los quioscos enseñan un lenguaje único que, en esa soledad que envuelve, en ese mundo objetivo, las relaciones humanas alcanzan la profundidad de un sueño en el que está esperando la visión que revelará el auténtico rostro, el surrealista. La ciudad, París, se convierte para los surrealistas y para Benjamin en objeto, se sueña con ella y en él aparece el verdadero rostro surrealista, es el pequeño mundo en el que se entrecruzan los caminos, "en el que centellean espectrales las señas de tráfico y están a la orden del día analogías inimaginables e imbricaciones de sucesos".¹⁹⁰

En el trabajo que Benjamin realiza sobre los surrealistas descubre un mundo de objetos que constituyen y conforman la existencia del hombre moderno, descubre un mundo de fantasmagorías en la que los objetos se convierten en símbolos del deseo, de los ideales. Descubrir el sueño monumental del siglo XIX y leerlo desde el rostro alegórico, surrealista, donde se debilita el sentido empírico y emerge la historia desde la ruina es para Benjamin la única manera de despertar de él.

En el interior de las fantasmagorías se abren los pasajes y el pensamiento de Benjamin se pierde en la búsqueda de la prehistoria. Benjamin se pierde en los pasajes y nosotros en él.

¹⁹⁰ Benjamin, *El surrealismo*, Op. Cit., p. 51.

Desde el año de 1927 Benjamin ideó una investigación que correría paralelamente a todas sus preocupaciones, el proyecto fue llamado *Passagen-Werk*, en él Benjamin buscaría expresar el sentimiento de vértigo que caracterizó la concepción de la historia del siglo XIX, y que “corresponde a un punto de vista de acuerdo al cual el curso del mundo es una serie infinita de hechos congelados en la forma de cosas.”¹⁹¹ Por eso, Benjamin va a buscar el carácter expresivo de los primeros productos industriales, de las primeras construcciones en hierro, de las primeras máquinas, de las primeras tiendas y afiches, es decir, de los objetos con los que la modernidad dominó al mundo con sus fantasmagorías. El proyecto de los *Pasajes* acompañó a Benjamin más de diez años, éste se convirtió en su proyecto más grande y esperado por todos sus allegados. Mucho se ha especulado sobre la suerte de este texto, se cuenta que en septiembre de 1940, cuando Benjamin trataba de escapar de Francia por la ruta de los Pirineos, éste cargaba un portafolios en el que el mismo Benjamin aseguraba se encontraba un trabajo que resultaba más importante que llegara a Estados Unidos que su propia vida. Tras el suicidio de Benjamin en la ciudad de Port-Bou, en Septiembre de 1940, y ante el inminente fracaso de su escapatoria, el portafolio desapareció y nadie sabe si en él se encontraba una versión definitiva o terminada de los *Pasajes*. Sin embargo, algo queda del imposible trabajo de Benjamin, lo que se conoce como *Passagen-Werk* fueron los manuscritos que Benjamin dejó escondidos en la Biblioteca Nacional de París y que salieron a la luz, gracias a Bataille, mucho tiempo después del final de la segunda Guerra Mundial.

Los *Passegen-Werk* es un trabajo de montajes, un trabajo que recoge los sueños monumentales de la razón que se manifiestan en los objetos y que hereda la mirada de los surrealistas.¹⁹² Benjamin sostenía que “la Filosofía no sólo debía recoger el

¹⁹¹ Benjamin, *Exposé of 1939, Op, Cit.*, p. 14.

¹⁹² Sin esta herencia surrealista sería imposible establecer la mirada onírica que Benjamin le imprime a los objetos, que como tales son el resultado de los sueños voluntarios y reflexivos del siglo XIX. El que Benjamin afirme que la filosofía debe ser ella misma surrealista nos permite interpretar su exposición de los sueños como una búsqueda de la experiencia no controlada de la que emerge lo fallido de la historia, en la que emerge el acontecimiento no desde lo vivido por la reflexión sino desde el recuerdo, desde la huella. Sabemos que nuestra

surrealismo, sino ser surrealista ella misma".¹⁹³ Y esto quiere decir buscar en los sueños su estrato onírico y no su estrato de promesa de ideal, para encontrar el sentido que no deja aposento noble, para que desde ahí pudiera emerger la historia que había sido sepultada por la fantasmagoría del progreso. Adorno afirmó que Benjamin, con el trabajo de los *Pasajes*, "pensaba construir la idea de una época, en el sentido de una prehistoria de la modernidad".¹⁹⁴ Y esta construcción tenía como material los sueños de grandeza del siglo XIX, los sueños de ésta eran la prehistoria en la que había que buscar al siglo XX. Benjamin tenía que ir en busca de los sueños del siglo que le precedió, y tenía que buscarlos en lo que quedaba de ellos, en sus construcciones, en sus imágenes. Los sueños del siglo XIX, los sueños monumentales y de grandeza, representaban para Benjamin la cristalización objetiva de los ideales de la razón y la única manera de despertar de ellos era confrontándolos con las imágenes de esos sueños otros que no emergen sino del relatar, del recordar.

El proyecto de Benjamin era dialéctico: había que ir al sueño para darle el peso de la visión onírica, había que desconfiar pero sólo para salir del marco, para cruzar la frontera y poder despertar. A partir de las arcadas de París, esas construcciones de hierro que florecieron durante el reinado de Louis Philipe, y que sufrieron su declive en el siglo XIX, Benjamin quiere mostrar "el conocimiento todavía-no-consciente de lo que ha sido".¹⁹⁵

El argumento que parece delinearse en el texto de los *Passagen* es que "por debajo de una racionalización creciente, articulado a un nivel onírico inconsciente, el mundo social ha sido plenamente reencantado. En la ciudad moderna, que el *flâneur*

interpretación es arriesgada, que la relación entre el sueño como resultado de la reflexión y el sueño como visión onírica resultado de una experiencia no controlada es susceptible de confusión. Lo que aquí intentamos rastrear es en qué sentido puede ser la filosofía surrealista, cómo este ser modifica la mirada. Sabemos que ésta no es la interpretación "habitual" de los sueños, sin embargo, parece un puente interesante del porqué de la búsqueda de los sueños y sobre todo de cómo despertar de ellos. Tampoco queremos reducir a Benjamin a esta visión, ésta es sólo una interpretación posible que esperamos arroje luz o permita pensar lo ya dicho de otro modo.

¹⁹³ Adorno, *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Benjamin, "Materials for the Exposé of 1935" en *Arcades Project, Op. Cit.* p. 907.

surrealista recorre como un sonámbulo, el 'amenazador y fascinante' rostro del mito le sale al encuentro en todas partes".¹⁹⁶ La modernidad con su racionalidad ha restituido, a partir de sus grandes urbes con calles infinitas, el sueño de la antigüedad: el laberinto. Benjamin demuestra con la captura los sueños monumentales del siglo XIX, a partir de las imágenes que dejaron grabadas en la fisonomía del siglo XX, que la modernidad no expulsó al mito con la razón sino que lo ocultó en los ideales. El mito para Benjamin emerge en las arcadas, en esas construcciones que fueron el sueño del capitalismo en las que las mercancías están suspendidas y amontonadas entre sí en tan estrecha confusión que parecen sacadas de los en-sueños más incoherentes. La ciudad se abre en las arcadas como un paisaje primitivo de consumo. Lo que Benjamin quiere anunciar es que la cultura de masas moderna encuentra, en la divinización de los poderes de la técnica, su correspondencia con el mundo simbólico de los mitos. Y aquí está el peligro, el hombre ha construido su realidad sobre la base de los ideales de la razón que se manifiestan en los sueños de progreso que despiertan las fuerzas míticas, aunque éstas sean negadas en su propia estructura racional. La captura de las imágenes del siglo XIX en los *Passagen* no tiene como intención la creación de un museo para ver lo que ha sido, Benjamin está buscando la imagen dialéctica del pasado en la que se muestra lo que somos. Las imágenes que permiten ir más allá de la desconfianza y generar una nueva comprensión son las imágenes del recordar, del en-sueño que embriagan y que permiten ganar fuerzas para la revolución, para el giro copernicano del recordar que nos permite darnos cuenta, que permite iluminar, es decir pensar. La iluminación de Benjamin permite despertar del sueño del pasado y posibilita el encuentro con un pasado no de lo que ha sido, sino con el pasado de lo que es en el ahora de la cognoscibilidad.

Benjamin sabe que hay que despertar, que la desconfianza es un paso necesario para poder distanciarse y poner en cuestión, pero que hay que poner todas las armas de la experiencia para transformar la mirada y recuperar el estrato onírico de los

¹⁹⁶ Ibarlucía, *Op. Cit.* p. 66.

sueños para llevar la ebriedad de la revuelta a la revolución de la comprensión, para transformar-nos.

El proyecto de los *Passagen* nos envuelve en un montaje confuso, en un proyecto que sale de todo esquema filosófico y que, justo por eso, es de vital importancia para la filosofía. Benjamin buscó al sueño de la razón sólo para despertar de él, para poder recuperar el tiempo perdido en el que tenemos en torno nuestro el curso de las horas, de los días y de los años. Benjamin con los *Passagen* abre un nuevo camino para la filosofía, este camino fue propuesto por una crítica de arte que llevó a una obra a la reflexión. La teoría, si es que podemos llamarla así, del despertar¹⁹⁷ surge del *Tiempo Perdido*, de esa obra infinita de Marcel Proust. Una vez más la obra de arte sirve de centro de gravedad para que el pensamiento de Benjamin lleve la expresión del arte al pensamiento, ahí donde se puede realizar una iluminación profana que permite ver más, ver de-otro-modo.

4.5 Proust y el despertar: el tiempo recuperado.

Benjamin fue un lector atento de *En busca del Tiempo perdido*, en 1926 tradujo el libro de *Sodome et Gomorrhe*, y en 1927 el libro de *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, es decir el cuarto y segundo libro de los siete volúmenes que conforman esta obra. *En busca del tiempo perdido*, obra que se ha constituido como una de las obras cumbres de la literatura universal, no fue tan aclamada en la época de Benjamin. André Gide, famoso editor y conocido de Benjamin, se negó a la publicación de dicho libro porque le parecía que era el relato banal de la vida del propio Proust. Sin embargo, Benjamin pudo ver en la obra de Proust un aspecto que representaba un problema de la sociedad moderna: el pasado. Benjamin quería recuperar el pasado y sabía que por medio de la voluntad sólo se recuperaría un pasado seleccionado, que escondía más

¹⁹⁷ Pensamos que el despertar es el paso que sigue a la desconfianza. Se desconfía y se extraña, se confronta, se busca una nueva noción de experiencia que permita emerger lo inconsciente, lo involuntario, el recordar y así se puede despertar recuperando el tiempo, la historia perdidos.

de lo que daba. Benjamin ve en la obra de Proust el trabajo de un autor reminisciente en el que lo que importa no es lo que éste ha vivido sino lo que ha recordado. La labor de Proust la compara Benjamin con la de Penélope pero éste en vez de por la noche deshacer todo lo que tejido durante el día, teje por la noche aquello que el día deshace.

Cuando un hombre está durmiendo tiene en torno suyo, como un aro, el hilo de las horas, el orden de los mundos. Al despertarse, los consulta instintivamente y, en un segundo, lee el lugar de la Tierra en que se halla, el tiempo que ha transcurrido desde su despertar.¹⁹⁸

En el sueño el hombre tiene a su alrededor el hilo de las horas y de los mundos, pero en el día, "Cada mañana despiertos, la mayoría de las veces débiles, flojos, tenemos en las manos no más que un par de franjas del tapiz de la existencia vivida, tal y como en nosotros las ha tejido el olvido".¹⁹⁹ En la mañana, despiertos, el único recuerdo al que podemos llamar es aquél que se ha quedado grabado y que ha borrado todo lo demás, un recuerdo que selecciona una hora, un instante y que ocupa todo el espacio de nuestra memoria. Este recuerdo habita en lo que Proust llamó la memoria voluntaria, que es la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto del pasado no conservan de él nada más que aquello determinado por la voluntad. La memoria voluntaria no puede recuperar el pasado porque ha seleccionado sólo un instante de él, un fragmento. La voluntad sólo puede recuperar lo que se ha quedado grabado en la memoria, lo que se ha conformado como una experiencia vivida y tiene un puesto exacto en el tiempo del recuerdo, ese que homogeniza el pasado y da orden y continuidad a los acontecimientos. La memoria voluntaria conserva muy poco de nuestro pasado y más que darnos una imagen de lo que fue puede engañarnos al darnos una imagen de lo que nosotros decidimos que fuera. Y por más que nos esforcemos y busquemos nuestro pasado en nuestra razón no hay manera de encontrarlo.

¹⁹⁸ Proust, *Por el camino de Swann*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 13-14.

¹⁹⁹ Benjamin, "Una imagen de Proust" en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, Taurus, España, 1998, p. 18.

Proust en *En busca del tiempo perdido* habla de la pobreza con la que al narrador se le había ofrecido el recuerdo la ciudad de Combray, ciudad que visitaba en su infancia, lo único que éste recordaba de ella era la oscuridad de la escalera en la que se unían los dos pisos de su casa, oscuridad en la que veía la llegada del señor Swann, y que anunciaba la proximidad del acontecimiento más triste de su jornada: la inevitable separación de su madre. Por mucho tiempo nuestro narrador sólo recordó de Combray esa terrible hora, las siete de la tarde. Si alguien le hubiera preguntado si no existía en Combray otra cosa que esa hora, él hubiera respondido que seguramente sí, pero como lo que él recordaba era llevado por la memoria voluntaria, el resto del tiempo de Combray estaba perdido para él.

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) y que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no le encontremos nunca.²⁰⁰

Fuera de esa hora de oscuridad que era el recuerdo que había fijado el narrador en su memoria todo el pasado estaba perdido, sin embargo, sólo basta un golpe del azar y el tiempo perdido aparece ante nosotros. Para que emerja la memoria involuntaria, esa que no controlamos ni podemos llamar a voluntad, sólo se necesita el encuentro con un objeto que despierte el recuerdo, no de la mente sino el que habita en el cuerpo. Ante la sensación de un objeto perteneciente a épocas antiguas, el cuerpo, por semejanza despierta la sensación que guardó por ese objeto en otro tiempo, se despierta la sensación y comienza a despertar la memoria involuntaria.

Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de madalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray. (...) En cuanto reconocí el sabor del pedazo de madalena mojado en tila que mi tía me daba (...) la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto y vino como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín que detrás de la fábrica principal se había construido para mis padres, y en donde estaba ese truncado lienzo de casa que yo únicamente recordaba hasta entonces; y con la casa vino el pueblo,

²⁰⁰ Proust, *Op. Cit.* p. 61.

desde la hora matinal a la vespertina y en todo tiempo, la plaza donde iba a hacer recados, y los caminos que seguíamos cuando hacía buen tiempo. (...) así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfas de Vivonne y las buenas gentes de su pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té.²⁰¹

El narrador de *En busca del tiempo perdido*, por el sabor de la madalena, comienza a recobrar los recuerdos que creía perdidos, comienza la narración de todos los días, de esos días cualquiera “y así utiliza ochenta páginas, que resultan tan irresistibles, que creemos ser no ya quienes escuchan sino quienes sueñan despiertos”.²⁰² En la narración del *Tiempo perdido* escuchamos como quienes sueñan despiertos y, en esta escucha, Benjamin encuentra el puente sobre el cual debe apoyarse toda interpretación sintética de Proust: el sueño.

Una de las puertas que permite dejar sin aposento noble a las imágenes es la de la semejanza. El recuerdo pobre y seleccionado del narrador de *En busca del tiempo perdido*, por una suerte del azar, encuentra en el sabor de la madalena el recuerdo de otra madalena, la semejanza entre ellas, entre su sabor, es lo que permite emerger el recuerdo de la memoria involuntaria: “la semejanza de lo uno con lo otro, con la que contamos y que nos ocupa despiertos, juega alrededor de otra más profunda, la del mundo de los sueños, en el cual lo que ocurre nunca es idéntico, sino semejante: emerge impenetrablemente semejante a sí mismo”.²⁰³ Proust se sumerge en un mundo tergiversado en el estado de semejanza, en este estado es en el que surge el verdadero rostro surrealista de la existencia. “A ese mundo pertenece lo que sucede en Proust y el modo cuidadoso y distinguido en que todo emerge. A saber nunca aisladamente, patéticamente, visionariamente, sino anunciándose, apoyándose mucho, sustentando una realidad preciosa y frágil: la imagen.”²⁰⁴ El mundo de semejanza, que es en el que emerge el recuerdo, sustenta su aparición en la imagen.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 65.

²⁰² Benjamin, *Una imagen de Proust, Op. Cit.*, p. 21.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 21-22.

²⁰⁴ *Ibidem.*

La imagen puede darse a partir del encuentro con un objeto, en el que, por semejanza, recordamos un objeto similar del pasado o por la imagen del en-sueño, por la cual también podemos establecer semejanzas que conectan los tiempos, en los que la memoria involuntaria emerge y sacude el polvo que esparció sobre las ruinas el pasado recordado.

La imagen onírica evoca un mundo de semejanza, un mundo del recuerdo, tergiversado sí, pero con la capacidad de recuperar el tiempo perdido. La imagen onírica no es una imagen hecha sólo de la imaginación, en ésta opera lo inconsciente, lo que constituye al individuo y que sólo encuentra su salida en el momento en que la reflexión descansa. Como había dicho Baudelaire: en los sueños el hombre se encuentra con su vida ordinaria, con sus deseos, miedos, obsesiones que se entrelazan a los objetos vistos durante la vigila. Las imágenes vistas en el en-sueño evocan las semejanzas, y al recordar la imagen de un objeto visto en un en-sueño, uno no puede más que compararlo con aquél que ve en la cotidianidad y ciertamente, se produce una duda, una confrontación entre ambas imágenes. La semejanza une a esos dos objetos, el onírico y el "real", pero también los confronta, los hace incómodos, y, a nosotros, su enfrentamiento nos hace dudar. El objeto de la imagen onírica ha trastocado el sentido común del objeto y al despertar cuando nos enfrentamos al objeto diurno, por semejanza, recordamos el sueño, pero ahora el objeto se ve distinto, hay algo que nos dice, que nos habla y que nos confronta.²⁰⁵

Benjamin sabe del poder de la imagen onírica y sabe que para recuperar el tiempo pasado que ha quedado capturado por la memoria voluntaria hay que buscar en los objetos que amueblan nuestros sueños, pero siempre cuidando de no interpretar desde la razón, desde el símbolo, sino desde la alegoría.

²⁰⁵ Desconozco si la influencia de los sueños en los hombres siempre ha tenido este poder, puedo creer que sí, (desde la antigüedad decisiones de vital importancia eran tomadas a partir de los sueños, guerras, muertes, matrimonios, venganzas han sido decididas a partir de los sueños). Pero ciertamente desde la popularización de la teoría psicoanalítica los sueños han dejado de ser inocuos y sabemos que éstos dicen y hablan aquello que nosotros no queremos escuchar, aquello que queremos callar.

Benjamin, en el *Passagen-Werk* también va a realizar una labor de Penélope, pero él destejerá en el siglo XX aquello que se tejió en el siglo XIX. Benjamin, encuentra que lo que ha experimentado Proust, en el fenómeno del recordar, como individuo directamente es necesario que lo experimenten indirectamente como generación. Es necesario experimentar el recuerdo con respecto del siglo XIX, estudiando la moda, los afiches, las construcciones, las letras, para poder despertar de la pereza que le impedía al siglo XX tomar posesión de sí mismo. Benjamin necesita recordar para despertar del sueño que ha cubierto al mundo con la reproducción técnica, para despertar de la memoria voluntaria que ha escrito un pasado seleccionado que ha olvidado más de lo que ha conservado. Benjamin quiere el tiempo perdido para que el siglo XX despierte del sueño del siglo XIX para lo que necesita la interpretación alegórica, dada desde el en-sueño, para desenterrar la historia, no desde la fantasmagoría del progreso sino desde la alegoría de la ruina.

Benjamin parte de Proust, pero se dirige a otro lado, él se dirige al despertar de nuestra historia olvidada. La búsqueda del tiempo perdido no tiene como objetivo perderse en la ebriedad que producen las imágenes oníricas, ni ahogarse en la melancolía, ni quedarse contemplando las ruinas del pasado. Si Benjamin busca el tiempo perdido es para recordar y que la imagen de ese recuerdo, por semejanza, permita el despertar, porque para Benjamin: "acordarse y despertarse son estados que están íntimamente ligados. Despertarse es, a saber, el dialéctico giro copernicano del recuerdo".²⁰⁶ Despertar es un proceso gradual, que existe tanto en la vida del individuo como en la vida de las generaciones, del cual el dormir es el estado inicial. El siglo XX, para Benjamin, estaba dormido y había que despertarlo y, para ello, tenía que recordar. Benjamin asegura que Proust sólo pudo parecer un fenómeno sin precedentes para una generación que había perdido toda ayuda corporal y natural para recordar. El pasado para esta generación empobrecida se convirtió en un mundo de infancia que quedó aislado y disperso. Lo que Benjamin pretende hacer en sus

²⁰⁶ Benjamin, *The Arcades Project*, *Op. Cit*, Convult K (K 1, 3) p. 389.

Pasajes es un “experimento en la técnica del despertar. Un intento de caer en cuenta (become aware) del dialéctico-copernicano-giro del recordar”.²⁰⁷

Lo que Benjamin intenta es que el recuerdo no sea sólo una remembranza sino un despertar, ese sería el giro que Benjamin pretende darle al recuerdo que, como tal, había propuesto Proust. El giro copernicano implicaba para Benjamin una revolución en la percepción histórica porque, según Benjamin:

Formalmente se ha pensado que un punto fijo ha sido encontrado en “lo que ha sido”, y uno veía el presente comprometido, concentrando las fuerzas del conocimiento, en este suelo. Ahora esta relación va a ser volteada y, lo que ha sido se convertirá en el reverso dialéctico —el flash de la conciencia despertada—. La política alcanza primacía sobre la historia. Los hechos se convierten en algo que nos pasa por primera vez, que por primera vez nos golpean; de hecho, despertarse es el mejor ejemplo de la memoria: la ocasión que nos es dada para recordar lo más cercano, lo gastado, lo más obvio.²⁰⁸

Recordar para Benjamin supone la posibilidad de renovar las fuerzas del pasado, en no considerar lo sucedido como algo lejano que ya no afecta, el recordar el pasado como se recuerda en el despertar garantiza volver a ser golpeado por él, reencontrar el pasado no desde el pasado sino desde el propio presente.

Y no es que el pasado encuentre su luz en lo que está presente, o lo que está presente encuentre su luz en lo que es pasado, más bien, es la imagen en la que lo que ha sido se junta, en un flash, con el ahora para formar una constelación. La imagen del pasado que entra en el mundo de semejanza con el presente se convierte para Benjamin en la imagen dialéctica. La relación del pasado con el presente no es progresiva sino que se detiene en la imagen que de pronto emerge. Para Benjamin sólo las imágenes dialécticas son genuinas, esto es, no arcaicas, y éstas evocan el recuerdo que despierta. Para Benjamin “cada día presente es determinado por las imágenes que le son sincrónicas: cada ‘ahora’ es el ahora de una reconocibilidad particular”.²⁰⁹

²⁰⁷ *Ibid.*, (K1,1) p. 388.

²⁰⁸ *Ibid.*, (K1,2) pp. 388-389.

²⁰⁹ *Ibid.*, Convult N, (N3,1), p. 463.

Lo que Benjamin busca en los pasajes de París, esas construcciones que provienen de los sueños de grandeza del siglo XIX y que se despliegan como fuerzas míticas en una suerte de encantamiento, es la imagen que pueda convocar al estado de semejanza, es la imagen onírica que permite recuperar fuerzas para confrontar, para recordar y despertar.

Así como Proust empieza la historia de su vida con un despertar, así, con un despertar, debería comenzar cada representación de la historia; de hecho ésta no debería de tratar de nada más. Ésta, por consiguiente, trata de despertar del siglo XIX.²¹⁰

Benjamin lucha por encontrar el tiempo perdido desde una experiencia que no se limite²¹¹ a la experiencia de lo vivido, de la reflexión; busca despertar de los ensueños del progreso con una experiencia que hable desde lo que atraviesa, desde lo que conforma. Él desconfía de la experiencia empobrecida y busca en el rostro surrealista de la existencia para ganar fuerzas de la intoxicación y despertar del sueño. Benjamin nos propone despertar del encantamiento para asumir nuestra historia, para pensar, para iluminar desde el tiempo recobrado.

²¹⁰ *Ibid.*, (N4,3), p 464.

²¹¹ No limitarse a la reflexión no significa excluirla sino ir más allá de ella.

Conclusiones

La complejidad del proyecto de Benjamin es palpable. Siguiendo como premisa la obra de Proust, Benjamin busca el tiempo perdido a través de un montaje que recoge los sueños. Rastreando en ellos el estrato onírico, Benjamin busca llevar la ebriedad de la revuelta surrealista a la renovación, a la revolución que permite el despertar del sueño y así recuperar el tiempo perdido para re-encontrarlo en el ahora de la congoscibilidad. Esta propuesta da un giro a la manera de entender el pasado y la manera de relacionarse con él; para Benjamin, con el pasado hay que relacionarse desde el despertar y no desde el sueño y, para lograrlo, hay que avanzar lentamente en la oscuridad, hay que conquistar la experiencia ampliada.

El texto inacabado de los *Pasajes* se convierte en un montaje enigmático, un laberinto hecho de citas que nos sumergen en la imagen del siglo XIX pero que imprime la mirada que anuncia la catástrofe del XX. Elaborar una interpretación que respete la complejidad del proyecto de los *Pasajes* requeriría una investigación profunda, lo que implicaría el comienzo de otra búsqueda. Aquí, lo que quisimos mostrar fue cómo la crítica de arte en Benjamin abre un nuevo camino para establecer una relación entre el arte y la filosofía en la que ninguno de los ámbitos supone una preeminencia, sino que más bien posibilitan un encuentro en el que se puede llevar una expresión a una iluminación profana que despierta en nosotros la desconfianza por el mundo en torno. La desconfianza no tiene que llevar al escepticismo ni al pesimismo, simplemente es una manera de salir del cuadro que nos enmarca y que conforma nuestros puntos ciegos.²¹² La desconfianza, al menos planteada en el sentido que le da Benjamin, permite el extrañamiento que se requiere para poner en cuestión, y la puesta en cuestión que emerge de las imágenes oníricas permite ganar

²¹² "The only people who see the whole picture are the ones who sep out of the frame",
Rushdie, *Op. Cit*, p. 203

fuerzas para llevar esa duda a la confrontación que despierta, que mueve a la acción y a la transformación.

Benjamin, en el análisis de la experiencia moderna, conformó un pensamiento que se pensó a sí mismo, Benjamin desconfió de los sueños de la modernidad y desde esta desconfianza desplegó un pensamiento intempestivo a favor del porvenir. Benjamin buscó a sus aliados no en la ciencia, ese ámbito de verdades, sino en el arte, en un ámbito que se había transformado en la modernidad con la entrada de la reproducción técnica y que, ante la necesidad de combatir los peligros que traicionaban a la sociedad, era necesario fundamentar desde una praxis política. Desde esta fundamentación el arte deja de ser un ámbito de pura sensibilidad y se convierte en un ámbito que ofrece, desde lo público, la posibilidad de relacionarse con el mundo.²¹³

El arte posibilita una experiencia que rompe, por un lado, con los límites de la experiencia como mera vivencia de la reflexión y, por otro, con los límites de la subjetividad. Esta ruptura permite recibir al acontecimiento desde la mente pero también desde la piel; desde el recuerdo voluntario pero también desde el involuntario; desde la razón pero también desde lo pulsional; desde lo individual pero también desde lo colectivo, desde donde se desatan las fuerzas de la temporalidad y de la historia.

Si bien a veces parece que la modernidad representó para ciertos pensadores el advenimiento de la catástrofe, y el mismo Benjamin parece enfrentar una lucha frontal contra ella, creemos que la riqueza de Benjamin radica en buscar las fisuras, los matices para pensarnos de otro modo, este otro modo no se opone a la modernidad pero sí busca ir más allá de ella, busca otros modos de comprensión.

²¹³ Mundo aquí implica relacionarse con la temporalidad y la historia; con los otros y, también con nosotros mismos.

Sabemos que no es posible²¹⁴ renunciar a la razón, pero Benjamin nos enseña, es posible aunar a ésta a una experiencia que no se restrinja a los límites de la racionalidad instrumental para poder descubrir todos esos ámbitos negados por la tradición que permiten una experiencia donde la integridad del acontecimiento se vive en la persona espiritual y física. Vivir los sueños de la modernidad desde la experiencia ampliada permite mirarlos desde su estrato onírico y descubrir en ellos las energías revolucionarias que permiten el despertar. Los sueños e ideales de las épocas que nos anteceden cubren nuestro tiempo con el manto de sus esperanzas que se petrifican ante la des-esperanza. Poder salir de los límites de la razón implica salir del marco y ver, en una instantánea, el panorama completo, implica ser receptivo de lo que desborda al pensamiento lógico y que sólo tiene sentido en el lenguaje alegórico; implica sufrir al centro de nuestra experiencia el *shock* de nuestro tiempo y sentir desconfianza. *La experiencia del arte: Walter Benjamin y el arte de la desconfianza* intenta descubrir en el arte una noción de experiencia que no se restrinja a los límites de la razón instrumental, sino que asuma al individuo y a la colectividad en un ámbito donde lo que acontece atraviese a la persona espiritual y física despertando en él distintas fuerzas que permiten desconfiar de lo que siempre se ha creído, que permite poner en cuestión, que permite indagar y buscar otros sentidos y modos de comprensión; una desconfianza que permite cruzar fronteras y ganar fuerzas de la intoxicación para despertar. El arte de la desconfianza, desde el que Benjamin nos habla, parte de una experiencia ampliada, una experiencia que rompe con el pensamiento binario y sistemático, que busca lo fragmentario. Sin duda es una experiencia dolorosa, porque no hay voz que calle lo que duele, pero es una experiencia que permite recuperar el futuro desde lo perdido, que permite la entrada de lo por-venir desde lo que somos, sin mentiras, sin velos, con toda su hermosura y toda su crueldad.

²¹⁴ Ni tampoco deseable. La razón, si bien tiene una vertiente instrumental no se reduce a ella. Una vez enfatizamos que Benjamin no es un pensador que va contra la razón sino, más bien, busca ampliarla, busca pensarla no desde lo instrumental sino desde lo que ilumina.

Benjamin nos enseña a despertar del pasado y, siguiendo su mandato, llegará el punto en el que incluso tengamos que despertar de él, de los sueños de su generación. Hoy también debemos escuchar el pensamiento de Benjamin para pensarnos a nosotros mismos y despertar del siglo XX, despertar y confrontar las imágenes del siglo XX con las que ahora vivimos para poder cambiar de dirección, para asumir nuestra responsabilidad. Hoy, más que ayer, debemos defender la realidad en contra del esteticismo político para poder asumir la responsabilidad absoluta sobre nuestro tiempo, y el arte nos enseña a contrarrestar nuestra experiencia empobrecida y reducida; el arte unido al pensamiento nos muestra un camino para pensar-nos, para presentarnos dentro del mundo de otro modo, rebasando la actitud de espectadores en espera de satisfacer nuestras necesidades perceptivas. La experiencia del arte posibilita una experiencia en la que, la novedad y el futuro son constitutivos. Una experiencia que no se hunde en el pensamiento que mira a lo eterno sino que se detiene en lo concreto, en la mirada de los hombres que, como Benjamin, han decidido darle a la experiencia vivida el peso, doloroso sí pero con esperanza, de la experiencia.

Así, el pensamiento de Benjamin permite no sólo despertar del siglo XIX, como él mismo intentó, sino que sirve para pensar la experiencia en los albores del siglo XXI. Para preguntarnos ¿qué es hoy la experiencia? Y ¿cómo podemos transformarla en una estructura compleja que no sucumba en la reducción binaria?

La transformación innegable de la realidad y de los ámbitos con los que la hemos constituido necesita de un pensamiento que no se congele en la cultura y la tradición. La experiencia corre paralela a los cambios que vivimos día con día. Si bien el pensamiento de Benjamin pensaba a la experiencia en la época de la reproducción técnica, ahora tenemos que pensar qué pasa con ésta en la época de lo "teletecnológico". ¿La noción de experiencia se ha enriquecido con la ubicuidad espacio-temporal de los medios o más bien ha perdido la posibilidad de transmisión,

de comunicación? No tengo respuesta para esa pregunta,²¹⁵ pero me parece que el pensamiento de Benjamin me pone en camino para pensar en una noción de experiencia que no se limite a un tipo de racionalidad. El pensamiento de Benjamin me pone en el camino de buscar un pensamiento de matices y no de contrarios, y, confieso, realmente resulta difícil. El pensamiento de Benjamin me pone en el camino de buscar en el arte esas expresiones que se manifiestan desde una experiencia que enriquece y que cuestiona, que permite ver lo que antes no veía, que permite iluminar y caer en cuenta. No sé cómo responder a muchas preguntas sobre la experiencia hoy, lo que sí sé es que el pensamiento de Benjamin me pone en el camino de pensar, de buscar, de enfrentarme a los sueños²¹⁶ y leerlos desde una mirada que los cambie de lugar y los haga siniestros²¹⁷, me pone en el camino de desconfiar, tan sólo un momento, tan sólo para recobrar fuerzas y seguir buscando.

²¹⁵ Cambio de persona para asumir la primera persona del singular: el "yo". Para aceptar la responsabilidad absoluta de mi pensamiento, que si bien habla desde los que han constituido mi pensamiento, sólo puede asumir la responsabilidad de mi palabra, de la que conjuro para intentar comunicarme, para intentar decir y llegar a otros, a ustedes otros que me interpelan con su mirada sobre mi palabra.

²¹⁶ Dando voz a otra de las huellas que me hacen buscar el estrato onírico para tener una experiencia que de voz a lo que calla: "I had a dream (...). I guess it was a dream. Either that or some act akin to dreaming. What, you may ask, is an 'act akin to dreaming'? I don't either. But it seems it does exist. Like so many other things we have no name for, existing in that limbo beyond the fringes of consciousness." Murakami, *Dance, Dance, Dance*.

²¹⁷ "Let me sleep, she thought. Just let me sleep. And wait for the dream to come." Murakami, *After the quake*.

Bibliografía de Walter Benjamin

- Benjamin, Walter. *Baudelaire: poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1993.
- _____. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 2000.
- _____. *Discursos interrumpidos. T.1 Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1992.
- _____. *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, D.F., 2001.
- _____. *Escritos autobiográficos*, Alianza Universidad, Madrid, 1996.
- _____. *Historias y relatos*, Península, Barcelona, 1997.
- _____. *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, 1971.
- _____. *Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1993.
- _____. *La metafísica de la juventud*, Paidós, Barcelona, 1993.
- _____. *One-Way Street*, Verso, London, 2000.
- _____. *Origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1991.
- _____. *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1990.
- _____. *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, United States of America, 1999.
- _____. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" en *The Continental Aesthetics Reader*, Routledge, London, 2000.
- _____. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1991.

_____. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*.
Monte Ávila, Caracas, 1970.

Bibliografía secundaria

Adorno, Theodor, y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2001.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, Ediciones 29, Barcelona, 1997.

_____. *Los paraísos artificiales*, Valdemar, Madrid, 2000.

_____. *Spleen de París*, Visor, Madrid, 1998.

Brecht, Bertolt. *Diario de trabajo I 1938-1941*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.

Breton, Andre. *Los manifiestos del surrealismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.

Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento*, Paidós, Barcelona, 2001.

Kant, Emmanuel. *Crítica del Juicio*, Porrúa, México, 1999.

Levinas, Emmanuel. *La huella del otro*, Taurus, México, 2000.

Martínez Marzoa, Felipe. *Releer a Kant*, Anthropos, Barcelona, 1992.

Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona, 2001.

Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Valery, Paul. "Eupalianos ou L'Architecte" en *Ouvres*, Biliothèque de la Pléiade, Vo. 2, Paris, 1960.

Bibliografía Comentaristas

Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995.

Barck, Karlheinz. "Du Surréalisme" en *Magazine Littéraire*, N°408, Abril 2002, pp. 34-35.

Crépon, Marc. "L'art et la politique" en *Magazine Littéraire*, N°408, Abril 2002, pp. 40-42.

Derrida, Jacques, "Force of Law" en *Acts of Religion*, Routledge, United States of America, 2002.

Eagleton, Terry. *Walter Benjamin o Hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1998.

Forster, Ricardo. *Walter Benjamin y el problema del mal*, Altamira, Buenos Aires, 2001.

Ibarlucía, Ricardo. *Onirotitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires, 1998.

Marcuse, Herbert. "Revolución y crítica de la violencia en Benjamin" en *Confines*, N°6, Primer semestre de 1999, pp. 173-175.

Richard, Lionel. "Sur les traces d'un flaneur" en *Magazine Littéraire*, N°408, Abril 2002, pp. 18-21.

Rochlitz, Rainer. "L'autoréflexion de la société dans le médium de l'art" en *Magazine Littéraire*, N°408, Abril, 2002, pp. 36-39.

_____. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press, United States of America, 1996.

Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin: Historia de una amistad*, Península, Barcelona, 1987.

_____. *Walter Benjamin y su ángel*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

Vitiello, Vincenzo. "Sobre Benjamin: Lengua y traducción" en *Confines*, N°6, Primer semestre de 1999, pp. 181-191.

Wolfharth, Irving, *Hombres del extranjero: Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, Taurus, México, 1999.