



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Figuras de la experiencia en
Walter Benjamin**

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciada en Filosofía

P R E S E N T A

Isabel Camacho Rosas

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Erika Rebeca Lindig Cisneros

Ciudad Universitaria, CD.MX., 2022





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

Gracias a todos aquellos amigos y familia que ayudaron de maneras diversas a la conclusión de este sueño.

Gracias a Erika por el apoyo y guía, ayudándome a ver de nuevas maneras.

Gracias a todas y todos los profesores y profesoras que me inspiraron y apoyaron.

Este trabajo se realizó con el apoyo de una beca de titulación de la DGAPA como parte del proyecto “Retórica y filosofía en los estudios del discurso” con clave BG 400321.

Índice

Introducción	4
Capítulo I. La experiencia empobrecida	8
Capítulo II. La experiencia frente a las máquinas	22
Capítulo III. La experiencia vivida	46
Conclusiones	62
Bibliografía	69

Introducción

Walter Benjamin analizó, criticó y escribió sobre el concepto de experiencia a lo largo de su vida en distintos periodos, bajo diferentes contextos y desde diversos ángulos. En cada una de aquellas críticas muestra la gran capacidad que tenía para adentrarse en los múltiples escenarios que iban aconteciendo. Decir que Benjamin realizó una crítica significa entender que ejecutó una valoración en un momento crítico en el que una decisión debía ser tomada¹. Ante determinados escenarios de crisis a lo largo de su vida Benjamin reflexionó críticamente sobre diversos campos siendo la experiencia uno de ellos.

Para Benjamin la crisis representa un momento de peligro el cual puede expresarse en cualquier objeto o texto que permita en él la lectura de la expresión de algún fenómeno cultural de su tiempo. Hay dos aclaraciones pertinentes al respecto, la primera es que al referirse a cualquier objeto no habrá de entenderse que todo objeto permite la lectura de dichas manifestaciones, más bien habría que entender que dichas manifestaciones no se encuentran en los objetos o discursos

¹ La crítica en Benjamin es el juicio en el momento en el que es preciso tomar una decisión, es decir, en un momento de crisis. La experiencia crítica es una ocasión de cambio, es posibilidad de hacer nuevas preguntas, es posibilidad de superación de aquel momento de peligro. La crisis es la ocasión que deja a la vista la necesidad de la experiencia crítica. De esta manera, crisis y crítica, ocasión y oportunidad, develan lo aleatorio del mundo, su coyunturalidad, por lo tanto, la crítica es adoptar una postura definitiva frente a una singularidad estudiada, en otras palabras, los momentos críticos coyunturales, ya sean sociales, económicos, políticos, culturales, etc, son el médium para la reflexión crítica. Véase Martínez de la Escalera, Ana María, "Criticar la experiencia" en *El presente cautivo. Siete variaciones sobre la experiencia moderna*, México, Edere, 2004.

oficiales sino justo en el detalle de aquellos objetos ignorados o invisibilizados por su aparente poca relevancia². La segunda aclaración es referente a la afirmación de que estos objetos o imágenes se leen. La legibilidad en este contexto se refiere a la capacidad de la imagen de darse a la lectura en un tiempo determinado el cual no es el mismo tiempo de la época en la cual se originó. El indicio que señala el peligro de la crisis relaciona estos dos tiempos debido a que la lectura de la imagen no sólo refiere a la interpretación del sentido que reviste la época de su producción sino, sobre todo, a la posibilidad de resignificar dicho sentido en el tiempo de su lectura.

La relación entre estos dos tiempos, por un lado “lo que ha sido”, que es el tiempo anterior cuando surgió la imagen y que es un tiempo inacabado, y por el otro el “ahora mismo”, que es el tiempo en que se lee dicha imagen³, resulta en un

² Existe una analogía entre esta metodología benjaminiana y el “método morelliano”, llamado así por su creador Giovanni Morelli, quien propuso, ante el problema que enfrentaban los museos de distinguir entre una obra original y una copia, fijar menos atención en los detalles importantes de una obra, y por lo tanto más imitables, y fijar más la atención en los detalles menos relevantes que justo en estos aparecerán los indicios que llevarían a la revelación de la falsificación. Véase Lindig, Erika, “Imagen dialéctica e índice histórico” en *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin, México*, DCSH UAMC, 2015, p. 224.

³ Lindig hace una reflexión sobre la terminología cuidadosamente elegida por Benjamin al hablar de estos tiempos involucrados en la imagen. Benjamin escribe: “... imagen es aquello donde *lo que ha sido*[*Gewesene*] se une como un relámpago *al ahora*[*Jetztstf*] ...”, ya que la imagen no refiere a “... que *lo pasado*[*Vergangene*] arroje luz sobre *el presente*[*Gegenwärtige*]...”. Es decir, la lectura se da cuando aparece la exposición de un nuevo tiempo histórico en donde hay un hecho no consumado y un ahora mismo, dichos valores de tiempo se oponen al tiempo positivista basado en un tiempo progresista en donde existe un hecho consumado en un estado actual en tránsito y no efímero. *Ibid.*, p. 220.

choque, una instantánea en el movimiento dialéctico. Es importante señalar que la dialéctica benjaminiana no busca llegar a la síntesis, como sucede en la propuesta de la dialéctica hegeliana, sino evidenciar el conflicto y las contradicciones de ambos elementos en relación. El potencial de estas imágenes, que Benjamin llama imágenes dialécticas, radica en esta legibilidad, es decir, la capacidad del análisis de aquel elemento inacabado en un ahora en crisis que invita a la toma de una postura y acción mediante la experiencia crítica para poder superarla.

En el presente trabajo se busca dar cuenta de algunas de las figuras⁴ que Benjamin utiliza para describir ciertas imágenes dialécticas que exhiben la experiencia moderna, o mejor dicho, que exhiben la crisis de la experiencia moderna de corte capitalista y fascista que se estaba dando en occidente. Para lograr este objetivo se considera principalmente la revisión de los siguientes ensayos de Walter Benjamin: Experiencia, de 1913; Sobre el programa de la filosofía venidera, de 1918; El autor como productor, de 1934; La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, de 1936; El narrador, de 1936 y Sobre algunos temas sobre Baudelaire, de 1940. En cada uno de ellos Benjamin describe una o varias figuras que dan indicios de la crisis de la experiencia moderna occidental de su época, el peligro de un hecho no consumado aún sino

⁴ Como Lindig lo señala, la palabra alemana Bild que significa imagen y que es utilizada por Benjamin para describir a las imágenes dialécticas también significa figura. La imagen dialéctica es también una figura del lenguaje. La capacidad de producir nuevos significados a las imágenes, escribe la autora, “es un ejercicio de hallazgo y lectura de figuras de la lengua”. El mismo Benjamin escribe en el Libro de los pasajes que el lugar en donde el hombre encuentra a las imágenes dialécticas es en el lenguaje. *Ibid.*, p. 221.

más bien aconteciendo en el tiempo de su interpretación, de su lectura. Estas imágenes centradas en detalles inadvertidos dan cuenta de aquellas voces excluidas oficialmente, la experiencia crítica abre paso a la posibilidad de reapropiarse y resignificar dichas imágenes, superar la crisis y hacer justicia al pasado y al presente. La importancia de esta propuesta benjaminiana radica en la posibilidad de actualizar el ejercicio en nuestro propio tiempo de crisis ante cualquier mecanismo de dominación, exclusión y opresión actual para dar paso al planteamiento de posibilidades para cambiar la historia.

Capítulo I. La experiencia empobrecida

En 1913 Benjamin criticó el problema de la experiencia reflexionando particularmente sobre el problema del empobrecimiento de esta. El ensayo llamado “Experiencia” es uno de aquellos escritos en los que realiza una reflexión crítica sobre dicha experiencia empobrecida y se vale de una figura a la que llama los *adultos* para dibujar esta ruina. Benjamin define la experiencia de los adultos como aquella que no es más que un título que dota de autoridad intelectual y moral a los adultos por lo que facultaba el engaño de estos para presentarse como poseedores de la verdad bajo el argumento de ya haberlo vivido todo. Para nuestro autor, la experiencia de los *adultos* era inútil y vacía, no era más que una máscara que pretendía mostrar la posesión de la verdad cuando en realidad lo que se poseían era una acumulación de sinsentidos pre-aprobados socialmente. Era la brutalidad misma, falta de impulso hacia lo grande y hacia el futuro. Era una relación con lo habitual y con lo preestablecido ya que los adultos, al ser incapaces de cuestionar, eran, por lo tanto, incapaces de crear.

A su vez hay una experiencia rica en sentido que Benjamin desarrolla en la figura de los *jóvenes*. Estos están llenos de espíritu y su experiencia estaba llena de sentido pues no cesaban de buscar constantemente la verdad. A diferencia de los adultos que actuaban bajo la coerción del compromiso por conservar supuestos dados, los jóvenes no se conformaban con el conocimiento

preestablecido lleno de ideas pobres. Saben que la verdad existe y son leales a esa búsqueda aunque significara cuestionar y señalar el error de todo lo dado por verdadero, era un acto hostil “*pero también es lo más bello*”⁵ dice Benjamin. La figura de la juventud no es una descripción aplicable a algún sujeto particular o movimiento político⁶, es más bien un actuar de una comunidad orientada a la realización de una idea metafísica⁷. La búsqueda es lo que define a la juventud, y

⁵ Benjamin, Walter, “Experiencia”, en *Walter Benjamin. Obras. Libro II. Vol. 1*, Madrid, Abada editores, 2007, p. 56. Cursivas mías.

⁶ Cuando Benjamin escribió este ensayo estaba inmerso en un movimiento estudiantil (*Jugendbewegung*) en el que mostró su interés por una crítica a la cultura de la juventud pero a su vez siempre rechazó que su postura pudiese considerarse como parte del movimiento, para él ser parte de este significaba atarse a sí mismo y no permitirle al espíritu manifestarse libremente. Más que casarse con una ideología particular y rodearse de compañeros de un movimiento consideraba la necesidad de saberse en una comunidad de solitarios extraños ya que para Benjamin sólo entre ellos se logra una verdadera soledad y sólo en soledad el ser alcanza a la idea para elevarse a sí mismo. Véase Wohlfarth, Irving, “Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamin de *El Idiota*”, trad. Erika Lindig, *Revista Acta poética*, vol. 23, no. 1-2 (2002): p.143-144, 146.

⁷ Es una idea metafísica en tanto que por juventud no se refiere a un grupo de personas con características particulares o específicas sino a ese lugar en donde se realiza libremente el espíritu. Véase Wohlfarth, Irving, “Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamin de *El Idiota*”, *op. cit.*, p.146. Para Benjamin la idea de la juventud correspondía a aquel lugar en donde lo rígido de las teorías era reemplazado por la formulación de nuevas preguntas y nuevas respuestas. Haciendo una comparación con su concepto de mónada en donde explica que esta es aquel objeto en el cual “*muta en vivo*” lo que en “*estado textual yacía en mítica rigidez*”, haciendo referencia al carácter histórico de una interpretación, podemos apuntar la intención benjaminiana de no quedarse con las versiones acabadas sino avanzar a la posibilidad de su actualización. Véase Lindig, Erika, “Imagen dialéctica e índice histórico”, *op. cit.*, p.217. Cursivas mías.

más que la búsqueda, la espera⁸. Esperar y percibir al espíritu⁹ en todo pensamiento por más lejano que este sea en contraposición a la atadura que representaba estar comprometido con cualquier movimiento ya que para Benjamin pertenecer, y por lo tanto servir, a un movimiento significa ser como un pilar, rígido y no libre, lugar en donde al espíritu le es imposible realizarse a sí mismo, la invitación que Benjamin hace es más bien a considerarnos a nosotros mismos como un recipiente que capta, preserva todo contenido y lo deja ir por sí mismo. Ser jóvenes es ser libres para ser el lugar en donde el espíritu se realiza libremente. La materialización de las decisiones que deben tomarse se da en nosotros si somos ese recipiente, es decir, tener la capacidad de ser el médium de nuestra propia autorrealización.

Para Benjamin el hecho de ser un médium es una cuestión importante que plantea en varias de sus reflexiones. En las “Tesis sobre la historia” presenta al materialista histórico como el médium entre el presente y el pasado, es en él en donde el espíritu se realiza, el materialista histórico es la reflexión madura de la

⁸ Benjamin se refiere a una realización que sólo se puede esperar más no realizar, una diferencia entre el *ahora* y el *aún no*, sin que por ello se deba suponer que es una espera eterna e indefinida. El Mesías todavía no llega pero ya está preconfigurado, es ese “sentimiento constantemente latente del carácter abstracto del espíritu puro”, sentimiento que justamente es la juventud. Véase Wohlfarth, Irving, “Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamin de *El Idiota*”, *op. cit.*, p. 148-149.

⁹ El espíritu al que Benjamin hace referencia es aquel de la fe judía en donde, contrario a la fe cristiana, el reino de Dios no se encuentra en otro lugar que no sea en nosotros y en donde el tiempo de la realización está por venir. *Idem.*

juventud¹⁰. En su ensayo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres¹¹”, escrito en 1916, plantea al lenguaje humano como el médium del logos. Resulta importante detenerse en esta reflexión sobre el lenguaje dado que es fundamento para otro ángulo importante de la crítica benjaminiana sobre la experiencia empobrecida.

En el ensayo anteriormente mencionado “Sobre el lenguaje en general...” Benjamin escribe que el lenguaje es toda comunicación de contenidos espirituales y que no hay acontecimiento o naturaleza animada o inanimada que no participe de la lengua “...*pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual* ¹²”. Todo ser espiritual es manifestado en un ser lingüístico, se comunica en él mas no a través de él, esto quiere decir que el ser lingüístico no es un medio para la comunicación del ser espiritual sino que es lo comunicable mismo de este ser espiritual y es la lengua quien comunica al ser lingüístico. Benjamin nos da un ejemplo utilizando la cosa *lámpara*, nos dice que el lenguaje de la lámpara no comunica a la lámpara, pues lo comunicable de la lámpara no es la lámpara en sí misma, sino la-lámpara-en-la-comunicación. En otras palabras, lo comunicable de la esencia espiritual de la lámpara no es la lámpara en-sí sino la la-lámpara-en-la-comunicación, su ser lingüístico.

¹⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹¹ Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos Escogidos*, trad. de H.A. Murena, Buenos Aires, El cuenco de la plata, 2010.

¹² *Ibid.*, p. 127. Cursivas mías.

Por otro lado, Benjamin considera a la lengua la manifestación más clara del ser lingüístico por lo que se deduce que lo que comunica la lengua es a ella misma lo cual reformula la tesis arriba mencionada: lo que en un ser espiritual es comunicable se manifiesta claramente en su lengua y es la lengua misma. Esta tesis aplicada al hombre resultaría en la afirmación de que el hombre comunica su esencia espiritual en su lengua la cual, particularmente, se expresa en palabras, por lo tanto, el hombre comunica su esencia espiritual nombrando, no a través del nombre sino en el nombre mismo. Benjamin escribe: "*El hombre nombra, y por ello vemos que habla la pura lengua*¹³ ... *la cosa es creada por el verbo de Dios y conocida en su nombre según la palabra humana*¹⁴". Ahora bien, el conocimiento de las cosas se da a través de su esencia lingüística y el hombre llega a este conocimiento al nombrarlas. Todas las cosas en tanto que se comunican se comunican en la lengua y se comunican con el hombre y por lo tanto, se comunican en el hombre, y es por ello que este puede nombrarlas y por lo tanto, conocerlas. Así, el lenguaje humano es el médium del logos. La lengua de las cosas puede pasar a ser conocimiento sólo en la traducción que se da al nombrar. Para Benjamin la traducción es un ejercicio de transformación difiriendo de la idea de que es una relación de semejanzas. La traducción de las cosas a la lengua de los hombres no se refiere a dar sonido a lo mudo, más bien significa dar nombre a lo que no tiene nombre, es transformación de una lengua imperfecta a una más perfecta resultando de este ejercicio de traducción el conocimiento mismo. La posibilidad de que el hombre sea capaz de traducir la lengua de las cosas se debe

¹³ *Ibid.*, p. 132. Cursivas mías.

¹⁴ *Ibid.*, p. 139. Cursivas mías.

a que tanto la lengua de los hombres como la lengua muda de las cosas están emparentadas con Dios.

Para Benjamin este papel fundamental del lenguaje había sido excluido en las discusiones filosóficas y de la filosofía misma de su tiempo y esto debido al pensamiento filosófico kantiano y neokantiano cuya exclusión del lenguaje y su importancia en el conocimiento aunado a la consideración de una experiencia empobrecida debido a la falta de la inclusión de la metafísica en ella resultaban en teorías epistemológicas carentes de sentido. A propósito de esta reflexión, en 1918 escribe el ensayo titulado “Sobre el programa de la filosofía venidera”¹⁵ en donde propone una serie de reflexiones y tareas para construir una nueva forma de pensar filosóficamente, partiendo del sistema kantiano pero alejándose radicalmente de él. La crítica principal se centra en la experiencia considerada por Kant, de corte puramente mecánico, Benjamin propone en su lugar la incorporación de una experiencia en donde también la religión, el arte y el lenguaje tuvieran su justo lugar.

En este ensayo Benjamin asegura que la experiencia considerada por Kant para su estudio en la obra de “La crítica de la razón pura” está reducida a su

¹⁵ Benjamin, Walter. “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Ensayos escogidos*, trad. y sel. Murena, Buenos Aires, El cuenco de la plata, 2010.

mínimo significado debido a su peso metafísico sorprendentemente bajo¹⁶ ¹⁷. Benjamin establece que una verdadera teoría del conocimiento debe atender dos partes fundamentales y el problema con la teoría kantiana se debe al hecho de que atendió, aunque de manera acertada, únicamente una de estas dos partes que es la que se refiere a la certeza del conocimiento, en otras palabras, a su justificación. Esta parte del conocimiento es su característica permanente y universal y puede ser concebida solamente bajo la consideración de una experiencia reducida al mínimo de su significado debido a que la pura certeza del conocimiento no puede otorgar valor a la experiencia, lo más que podría obtenerse bajo esta única consideración, escribe el autor, es una experiencia con un significado triste.

La segunda parte que toda teoría del conocimiento debería considerar, aquella de la que carece el trabajo de Kant y que contiene una radical importancia para Benjamin, es la parte efímera de la experiencia, la experiencia pasajera, aquella que no refiere a su certeza sino a su dignidad. Esta experiencia se hallaría llena de significado debido a que no desestimaría la presencia de fuerzas espirituales que la dotaran de contenido¹⁸. Por lo tanto, la propuesta para una

¹⁶ *Ibid.*, p. 164.

¹⁷ La razón de que Kant pudiera ver exclusivamente una parte limitada de la experiencia se debía al contexto histórico en el que escribió "La crítica de la razón pura", es decir, la época ilustrada en donde cualquier vestigio de metafísica se consideraba dogmatismo, debilidad o hipocresía. *Ibid.*, pp. 163 - 164.

¹⁸ Para Benjamin el problema con la experiencia bajo las ideas de la ilustración se debe a que la consigna de no reconocer autoridades no significó la no subordinación hacia dichas autoridades

nueva filosofía tendría por una de sus tareas buscar una nueva fundamentación epistemológica bajo la premisa de una experiencia con rasgos metafísicos¹⁹, es decir, una experiencia abarcante en donde no haya exclusividad de acontecimiento para la experiencia en su forma mecánica²⁰, experiencia que empieza y se confirma sensiblemente, sino también para otro tipo de experiencias en donde las fuerzas espirituales que la dotan de dignidad no sean reprimidas, una experiencia en donde la experiencia religiosa o la artística también tuvieran lugar para acontecer.

Benjamin plantea en este ensayo que un punto medular a resolver en este problema de la experiencia empobrecida debiera ser la aniquilación del vestigio de una metafísica estéril de la que Kant no pudo escapar y que se encuentra inherente a su epistemología y está relacionado con el sujeto trascendental. Este elemento metafísico rudimentario se debe al hecho de no haberse podido desembarazar del carácter subjetivo del sujeto. Según Benjamin, Kant logró eliminar el carácter objetivo de la cosa en sí como causa de las sensaciones, pero

sino el rechazo a toda fuerza espiritual cuya consecuencia se traduce en experiencias de peso metafísico alarmantemente bajo. *Ibid.*, p. 163.

¹⁹ *Ibid.*, p. 164.

²⁰ La consideración de una experiencia sin contenido metafísico es un problema radical para Benjamin debido a la pobreza de sentido y contenido que acontece en esta experiencia calificándola de grado inferior, de grado cero, desnuda, primitiva, de peso metafísico bajo, con un mínimo de significado, superficial, en palabras de nuestro autor. Véase Abadi, Florencia, "La ampliación del concepto de experiencia en Benjamin: De Kant al surrealismo", en *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*, cord. Naishtat, Gallegos, Escardó, DCSH UAMC, 2015, p.51.

no logró eliminar la naturaleza subjetiva de la conciencia conocedora. A pesar del carácter trascendental del sujeto aún opera un yo individual corporal - espiritual que recibe sensaciones mediante los sentidos y es a partir de estos que forma sus representaciones²¹.

Si la experiencia singular temporal kantiana resulta estéril para una experiencia valiosa en significado, el conocimiento relacionado con aquella experiencia empobrecida, donde este yo individual corporal - espiritual juega un papel fundamental a pesar de la intención de Kant de querer vincular el conocimiento fundamentalmente con el sujeto trascendental, este conocimiento resulta igualmente estéril. La razón de que se arrope con la naturaleza de sujeto a la conciencia conocedora, a pesar de su trascendentalidad, se debe a que se formó en analogía con el sujeto empírico lo cual resulta en un rudimento metafísico que vuelve a la teoría kantiana una mitología más de las muchas mitologías del conocimiento que podrían existir²². Toda experiencia auténtica debiera basarse en la conciencia pura epistemológica trascendental privada de todo rasgo subjetivo debido a que una experiencia basada en la conciencia empírica, es decir, una conciencia en relación al ser humano receptor de

²¹ *Ibid.*, p.56.

²² Según Benjamin la teoría kantiana bajo el presupuesto de un sujeto empírico involucrado hace de dicha teoría una mitología epistemológica más, equiparable a otras mitologías como aquella de los pueblos pre animistas que se identifican con animales o plantas sagradas o aquella otra donde enfermos mentales se identifican con los objetos de su percepción o como aquella donde personas afirman recibir percepciones de otros seres como si fueran suyas. Véase Benjamin, Walter, Sobre el programa de la filosofía venidera, *op. cit.*, p. 166.

percepciones, es sólo un tipo de conciencia demente²³, por lo tanto, es fundamental encontrar una esfera autónoma del conocimiento en donde ya no refiera a dos entidades metafísicas como lo son los conceptos de objeto y sujeto.

Para Benjamin el pensar en el concepto de experiencia a reconstruir en la nueva filosofía abre de manera lógica la posibilidad de la metafísica y esto es debido a que al poner el concepto de experiencia exclusivamente en relación con la conciencia trascendental hace posible no sólo la experiencia mecanicista sino también otro tipo de experiencias como la religiosa. Esta tarea está íntimamente relacionada con el lenguaje. Una de las consecuencias de que Kant asumiera al conocimiento filosófico completamente apriórico fue su equiparación con la ciencia matemática olvidando que todo conocimiento filosófico tiene su expresión en el lenguaje y no en los números²⁴, es el lenguaje el médium del conocimiento y no una herramienta de comunicación del sujeto y es en el lenguaje donde se encuentra la neutralidad respecto a la dicotomía sujeto - objeto. En este sentido la filosofía es experiencia absoluta deducida sistemática y simbólicamente como

²³ Benjamin explica que una experiencia entendida en relación al ser humano corporal - espiritual y su conciencia, es decir, la conciencia empírica, convierte a esta experiencia en un mero objeto del conocimiento real en su rama psicológica articulando a la conciencia empírica en diferentes clases de demencia de tal manera que el ser humano conocedor es un tipo de conciencia demente a la cual le corresponde un tipo de experiencia cuyo valor es el de una fantasía o alucinación. Según Abadi no debe interpretarse como un rechazo a la alucinación o a la fantasía, por el contrario, Benjamin las consideraba productivas para la ampliación de la experiencia humana, sino más bien como una crítica a aquella epistemología que sigue dependiendo de las sensaciones del sujeto corporal-espiritual. Véase Abadi, Florencia, La ampliación del concepto de experiencia en Benjamin: De Kant al surrealismo, *op. cit.*, p.59.

²⁴ Benjamin, Walter, Sobre el programa de la filosofía venidera, *op. cit.*, p. 172.

lenguaje desplazando este a la conciencia empírica como fundamento del conocimiento ²⁵.

Benjamin está hablando del reconocimiento e inclusión del conocimiento metafísico el cual conecta la totalidad de la experiencia y es que sólo en esta totalidad se encuentra la fuente de la existencia. En otras palabras, que un conocimiento sea metafísico significa que refiere a la totalidad de la experiencia, por lo tanto, refiere a la existencia misma. Cuando el hombre nombra habla la lengua, varias lenguas encierran este conocimiento metafísico, recordemos que lo que se puede decir, y por lo tanto conocer, del ser esencial es su ser lingüístico, es decir, su nombre. Sólo cuando la filosofía piense en términos de esta teoría de la totalidad de la experiencia podrá llegar a algo absoluto en relación a la existencia²⁶.

²⁵ Abadi, Florencia, La ampliación del concepto de experiencia en Benjamin: De Kant al surrealismo, *op. cit.*, p.57.

²⁶ Recordemos que la metafísica que Kant quería combatir era, a su parecer, una mezcla de misticismo, confusión y espiritualidad irresponsable, difundida principalmente por los leibnizianos de su época. La manera de reintroducir la metafísica en la historia de la razón, sin caer en dogmatismos, era aplicándole el método copernicano, mismo que guió a Kant durante todas sus críticas y que refiere a la búsqueda de los elementos que puedan confirmarse o refutarse mediante la experimentación. De esta manera, la vieja teología, y por ende la metafísica, se transformaría en saber de la razón sobre sí misma, en otras palabras, un saber sólomente de la moral, y no un saber sobre objetos de la teología o cosmología. Véase Villacañas, José L., “Estudio introductorio” en Kant, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Gredos, 2010, p. CV.

Veinte años después de escribir “Sobre el programa...”, Benjamin va a plantear otra reflexión sobre la experiencia moderna empobrecida y fascista atravesada por las secuelas de la Primera Guerra Mundial. En 1933 escribe el ensayo “Experiencia y pobreza²⁷” en donde reflexiona sobre una experiencia empobrecida que se ve reflejada en la imposibilidad de la humanidad moderna de tener experiencias transmisibles. La experiencia aquí entendida como todo aquel conocimiento generado y transmitido por generaciones, desde los más ancianos hacia los más jóvenes, por medio de la narración, ya sea en forma de consejo, proverbio o historia. La posibilidad de la transmisión del conocimiento colectivo había sido aniquilada²⁸. La humanidad se vio atravesada por una guerra que los había enmudecido dejándola completamente carente de experiencias comunicables no sólo en el ámbito personal sino también en el ámbito de las experiencias colectivas de la humanidad en general. Esta situación representa una barbarie para el humano, sin embargo, Benjamin realiza una reflexión crítica a la experiencia heredada por la guerra valiéndose de la figura del *bárbaro*, una versión positiva que es, de hecho, una versión constructiva de esta figura²⁹, una

²⁷ Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

²⁸ La comunicabilidad de la experiencia no debe entenderse en el sentido degradado de un mensaje que se transmite a alguien que lo recibe por medio de un canal determinado sino como un médium para generar conocimiento colectivo que se transmitirá de generación en generación.

²⁹ Esta figura resalta la parte positiva y constructiva del bárbaro. Recordemos que Benjamin expone la parte destructiva de la barbarie al escribir que “*No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie.*” en su ensayo “Sobre el concepto de historia” en el que expone que el trabajo del materialista histórico es criticar toda la historia cultural la cual no podrá observar sino con horror ya que no están erigidos sobre la grandeza de los genios de una cultura sino que también sobre los oprimidos contemporáneos de dichos genios. *Cursivas mías.*

versión constructiva de la barbarie, y que hace frente al enmudecimiento impuesto a la humanidad por los eventos bélicos sufridos.

El bárbaro será aquel constructor que va a comenzar de nuevo con lo poquísimo que la guerra le dejó. Este no va a abrazar las experiencias pasadas, por el contrario, va a deshacerse de ellas. El bárbaro es ese nuevo hombre moderno que quedó en pañales e indefenso “...*en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado...*”³⁰, el bárbaro no debe acumular nuevas experiencias sino borrar toda huella del pasado, librarse de todo ornamento ya que estos obligan a aceptar costumbres y saberes preestablecidos. La humanidad que carga sobre sus hombros todo el peso del pasado es una humanidad fatigada, que lo ha consumido todo y está saturada. El bárbaro no cargará con nada sino que abrazará la pobreza de su experiencia, construirá un mundo en el cual dicha pobreza es manifiesta y vigente, lugar en el que se da la realización de una existencia simple, pero grandiosa. La pobreza aquí descrita por Benjamin manifiesta su tensionalidad ya que, por un lado, la tenemos como consecuencia de algo terrible ocurrido a la humanidad y por otro lado, como potencialidad de reinención y explotación de la creatividad humana para forjar experiencias nuevas desde cero, desde las ruinas, desde la nada, desde un lugar como el vidrio³¹, en donde no es posible dejar huella, duro y liso, frío y sobrio, un lugar que

³⁰ *Ibid.*, p. 168. Cursivas mías.

³¹ A Benjamin le atrae de manera particular en este ensayo los trabajos de Paul Klee, Adolf Loos y Paul Scheerbart que desarrollan la idea de la construcción sin dejar huella y sin ornamentos del pasado. Scheerbart (Danzig, 8 de enero de 1863 - Berlín, 15 de octubre de 1915) fue un escritor

sólo le es posible al hombre de ornamentos en el ensueño³², en otras palabras, el bárbaro deberá construir un lugar sin *aura*.

alemán que retrató a sus habitantes en casas de vidrio, desplazables y móviles. Loos (Brno, Moravia, 10 de diciembre de 1870-Viena, 23 de agosto de 1933) fue un arquitecto austriaco que se pronunció en contra de todo ornamento, le habla a los hombres de sensibilidad moderna, no a los que consumen en añoranza al Renacimiento. Klee (Münchenbuchsee, Suiza; 18 de diciembre de 1879 - Muralto, Suiza; 29 de junio de 1940) fue un pintor alemán que rechazó la representación del hombre adornado con todas las ofrendas del pasado, sino que volvió la mirada hacia el hombre moderno, “...nacido en los pañales sucios de esta época.”, escribe Benjamin. Véase Benjamin, Walter, *Experiencia y pobreza*, *op. cit.*, pp. 170-171. *Cursivas mías*.

³² Benjamin plantea que los hombres que no abrazan la simplicidad de su pobreza son hombres cansados por sostener la carga de ese pasado. Sólo en el ensueño el hombre fatigado alcanza una existencia simple para la que no tiene fuerzas en vigilia. Ejemplo de esto es la creación del ratón Mickey Mouse, “... una existencia que en cada giro se basta así mismo del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja...”. Véase Benjamin, Walter, *Experiencia y pobreza*, *op. cit.*, pp. 172. *Cursivas mías*.

Capítulo II. La experiencia frente a las máquinas

¿Qué implica construir desde las ruinas un lugar sin aura? Aquí nos encontramos de frente a esta otra figura de la experiencia la cual es de particular interés e importancia para Benjamin, y que será desarrollada más ampliamente en el ensayo titulado “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”³³. Aunque, en realidad, más que desarrollar la figura del *aura* Benjamin analiza su decadencia, particularmente en el ámbito del arte.

Lo que debe entenderse por aura es “*un entretendido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar*”³⁴. Es la existencia única que dota de autoridad al objeto por su autenticidad y esta es la quintaesencia de la tradición, autoridad del objeto original frente a cualquier otra posible copia, autoridad del genio creador frente al espectador, autoridad del objeto porque nos antecede³⁵. El aura es la tradición cargada en un objeto que se transmite a través de las generaciones, es transmisión de una lejanía en el tiempo y en el espacio, es aparición en el ahora de dicha lejanía. Benjamin escribe: “*el aura que rodea a un objeto sensible corresponde*

³³ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003.

³⁴ *Ibid.*, p. 47. Cursivas mías.

³⁵ Véase. *infra*. nota 83.

*exactamente a la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso.*³⁶ y la decadencia de esta era para nuestro filósofo el signo que marcaba a la experiencia moderna.

La decadencia del aura se traduce como una decadencia de la tradición transmitida, en otras palabras, decadencia de las experiencias transmisibles, y de la autoridad que la autenticidad del objeto le otorga. El hombre moderno ya no está en condiciones para experimentar al *aura*, aquel ha experimentado un cambio en su forma de percibir al mundo facilitado por la llegada de las nuevas tecnologías, es decir, por los sistemas de aparatos que habían invadido varias de los ámbitos del ser humano. La evolución de la técnica moderna había logrado que casi todos los espacios del ser humano se vieran mediados por un sistema de aparatos. La humanidad se enfrentaba diariamente a este sistema que la evaluaba constantemente durante su jornada laboral en la fábrica y la condicionaba en la dinámica de las ciudades. Esta evolución tecnológica estaba orillando a un cambio en la percepción³⁷ humana, estas innovaciones en todos los

³⁶ Benjamin, Walter, “*Sobre algunos temas en Baudelaire*” en *Ensayos Escogidos*, trad. de H.A. Murena, Buenos Aires, El cuenco de la plata, 2010, p. 49. Cursivas mías.

³⁷ Benjamin escribe en este ensayo de “*La obra de arte...*” que la percepción humana está condicionada no sólo de forma natural sino también de manera histórica. Esto significa que la percepción humana, y con ello las posibilidades de experimentar, no depende exclusivamente de lo fisiológico, sensorial o de las características inherentes a los objetos externos, sino que esta percepción se transforma también según las condiciones históricas dadas, en otras palabras, la percepción humana depende también de la situación histórica que cada época le impone y es en dichas transformaciones donde los trastornos sociales se expresan.

quehaceres humanos afectaban inclusive la industria de lo bello por lo que debía esperarse que el concepto de arte también sufriera un cambio radical. Los avances tecnológicos que abrieron paso al nacimiento del cine y de la fotografía cambiaron la importancia depositada en las autenticidad y unicidad de la obra de arte pues resulta fútil preguntarse sobre cuál fue la primera impresión de toda una serie de fotografías, o cual de todos los rollos de cierta película es el rollo original³⁸. En estas nuevas formas de arte el sentido de autenticidad se desvanece. Ya no hay un aura que las rodea, ha desaparecido aquella legitimidad cargada en la obra de arte como permanencia material única y como testimonio histórico.

Antes del surgimiento de la técnica moderna existía una primera técnica que buscaba el acercamiento y dominio de la naturaleza. Justo bajo esta primera técnica surgió la posibilidad de un arte rodeado de aura. Los objetos resultantes tenían un valor en el ritual, eran objeto de culto. Su característica artesanal exigía que el ser humano estuviera involucrado completamente y se jugaba el todo o nada debido a que la obra de arte tenía una sola oportunidad de ser hecha. Con la evolución de la técnica moderna aparece una segunda técnica caracterizada por ser una mediadora entre la naturaleza y la humanidad. Esta mediación se da a través de sistemas de aparatos, es decir, en la segunda técnica se experimenta al

³⁸ Benjamin señala el hecho de que, incluso, una producción cinematográfica es viable si y sólo si está pensada para ser reproducida en varias salas de cine. Una obra de cine no es rentable si se piensa sólo para su exhibición a pocas personas. Es decir, el cine no sólo tiene la característica de ser reproducible sino que depende de ello para su producción.

mundo a través de máquinas, es una médium técnico. Las obras de arte ya no son creadas de forma artesanal así como tampoco son únicas ni consecuencia de un genio creador, esta segunda técnica las ha dotado de la capacidad de ser reproducidas innumerables veces y mejoradas una y otra vez reflejando el acontecimiento de la decadencia del aura, ya no son más el producto del genio sino de la técnica. El fundamento para valorar las obras de arte se ha modificado, en el contexto de la primera técnica el valor de la obra de arte recaía en su valor de culto y se debían al genio creador, en el contexto de la segunda técnica su valor recaería en el valor de exhibición y se deben a la tecnología. En otras palabras, para Benjamin, en el contexto de la segunda técnica las condiciones de posibilidad de experimentar el aura de una obra se desvanecen debido a la mediación del sistema de aparatos que propician su reproductibilidad y mejoramiento.

Sin embargo, un momento crítico se presentaba debido a que, a pesar de que esta segunda técnica había sido inventada por el humano, este vivía en servidumbre frente aquella. Benjamin buscará la posibilidad de una experiencia emancipadora que diera frente a dicha experiencia servil frente a las máquinas. La pretensión era que mediante el arte³⁹ se posibilitara la adaptación de la sociedad a

³⁹ La propuesta de Benjamin se dará fundamentalmente mediante el arte porque este familiariza a la humanidad con ciertas imágenes antes de que lleguen a la conciencia además de ayudar a que mediante estas imágenes se afirmen tendencias sociales las cuales sin tal mediación serían destructivas para el humano. Véase Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, op. cit.*, p. 117.

las “*nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica*”⁴⁰ abriendo paso al momento en el que el hombre deje de estar al servicio del sistema de aparatos. Benjamin no está pensando en todas las manifestaciones del arte, aunque no las descarta abiertamente, pero en este ensayo es de su interés aquel arte recién originado gracias a la aparición de la segunda técnica: el cine, y le resulta ser la manifestación artística idónea para dicho propósito porque surge y se sirve de los mismos sistemas de aparatos que están generando en la sociedad una experiencia servil. La función social del cine será la de convertir la experiencia servil que viven las personas frente a los aparatos, como si fuese una segunda naturaleza, externos, ajenos y limitantes, en una experiencia donde los sistemas de aparatos se vivan como si fuesen una primera naturaleza. Esta intención significaba una reapropiación de los mismos sistemas de aparatos alienantes para fines emancipatorios.

Una reflexión crítica que no estuviera fundamentada en la decadencia del aura era para Benjamin un ejercicio a favor del fascismo quien estaba haciendo un uso político de la falsa intención de un arte bajo el manto del aura. En 1935 - 1936, momento en el que Benjamin escribe “La obra de arte...”, Hitler llevaba aproximadamente 4 años en el poder. Para este la relación arte - política era intensa e inseparable. Se sabe de su aprecio hacia Richard Wagner quien, como representante del movimiento romántico, aspiraba a lo absoluto y cuya encarnación ideal era el arte. Para Wagner, la sociedad debe ofrecer las

⁴⁰ *Ibid.*, p. 57. Cursivas mías.

condiciones ideales para el desarrollo del arte por lo que su interés en la política y la revolución social eran sólo en tanto que medios para lograr dicha sociedad en la que la actividad artística fuera el fin último del hombre. Cada persona sería un artista, cada oficio un arte y la sociedad en su conjunto decidiría libremente sobre su existencia desde una actitud creadora. El artista del futuro, para Wagner, será entonces el pueblo mismo⁴¹. Hitler se sentirá atraído por esta correlación política - arte en donde constantemente intercambian lugares. Así es como Hitler, quien siempre tuvo aspiraciones artísticas, interpreta su propia vida como si las circunstancias lo hubieran puesto en tal situación que debía realizar su obra más grande y totalizante: el pueblo alemán, y se siente confiado de contar con las credenciales para lograr este propósito pues él, antes que todo, se creía un artista. En su visión, el pueblo se convertiría en una masa inerte que se dejaría guiar por él, el artista - creador. La arquitectura se vuelve el arte principal debido a que transforma directamente la vida de la sociedad. Es así como Hitler convierte en estética su política, a lo que Benjamin llamará “estetización de la política”, la cual ha logrado que la aniquilación de la humanidad ejecutada por el fascismo sea vivida como una experiencia “*de goce estético de primer orden*”⁴². Hitler subordina todas las instituciones al único objetivo de crear al hombre nuevo fusionando la política y el arte: organiza marchas triunfales, grandes iluminaciones y música estrepitosa⁴³. De hecho, crea la agencia estatal llamada “Oficina para Festivales,

⁴¹ Todorov, Tzvetan, “*La experiencia totalitaria*”, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, pp., 189-190.

⁴² Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 99. Cursivas mías.

⁴³ Todorov, Tzvetan, “*La experiencia totalitaria*”, op. cit., pp., 212.

Ocio y Celebraciones” con el fin de crear eventos solemnes que pudiesen continuar aún en su ausencia⁴⁴. Benjamin ve con claridad el mecanismo de la estetización de la política y el peligro que representa para la humanidad, en 1936 escribirá la siguiente carta:

“El arte fascista es un arte de propaganda. Por tanto, su ejecución se llevará a efecto de cara a las masas. La propaganda fascista, además, habrá de abarcar el conjunto de la vida social. El arte fascista, en consecuencia, no sólo se ejecutará para las masas, sino desde las masas. De aquí a la suposición de que las masas tienen que ver consigo mismas en ese arte, de que se comunican consigo mismas, de que son como señor en su propia casa, señor en su teatro y estudio, señor en sus películas y en su producción cultural, media muy poco trecho. Todos sabemos que no es ése el caso. En esos lugares, domina, antes bien, la élite. Y ésta no desea que las masas consigan establecer comunicación consigo mismas mediante el arte, pues en ese caso tal arte habría de ser un arte de clase, un arte proletario, a través del cual la realidad del trabajo asalariado y de la explotación iría a dar con su justo destino, o sea, el camino de su final. Más con ello la élite se perjudicaría.

Al fascismo le interesa, pues, limitar el carácter funcional del arte de manera que no haya de abrigar temores [...] sobre algún posible efecto modificador de la posición de clase del proletariado. A este interés artístico y político sirve el ‘estilo monumental’. Y cumple su función de forma doble: en primer lugar, adula al régimen existente, garante del

⁴⁴ Spotts, Frederic, “Hitler y el poder de la estética”, trad. Javier y Patrick Alfaya McShane, Madrid, Fundación Scherzo, 2011, p. 130.

orden económico, con la lisonja de retratarlo de acuerdo con sus 'rasgos eternos', o sea, de retratarlo como invencible. El Tercer Reich maneja categorías de milenios.

En segundo lugar ordena, tanto al productor de tal arte como a su receptor, que se muestren a sí mismos como 'monumentales', o sea, incapaces de acciones reflexivas e independientes. El arte fortalece así las energías sugeridoras de su efectividad a costa de sus energías intelectuales e iluminadoras. La eternización de las relaciones existentes se consigue en el arte fascista mediante la mutilación de los hombres (productores o receptores) que podrían modificar tales condiciones [...]

El material que el fascismo utiliza para erigir sus monumentos, que él imagina eternos, es ante todo ese que se ha dado en llamar material humano. La élite eterniza su dominio en tales monumentos. Y sólo gracias a tales monumentos el material humano halla su conformación ante la mirada de los señores fascistas [...] la diferencia entre los esclavos que con bloques de piedra erigieron las pirámides, y las masas de proletarios que, en plazas y estadios ante su Führer, forman bloques consigo mismos, tiende a desaparecer".^{45 46}

⁴⁵ Benjamin, Walter, *Carta desde París (1936)*, en Hernández Sandoica, Elena, *Los fascismos europeos*, Madrid, Istmo, 1992. Cursivas mías.

⁴⁶ Walter Benjamin logra en esta carta hacer un ejercicio de alejamiento ante las imágenes que el tercer Reich generaba, tales como la arquitectura monumental o los bloques de personas en las marchas ante su Führer. Un alejamiento que lo hace ver los elementos en su conjunto y por lo tanto, permite la exposición de las diferencias, las contradicciones y los conflictos, por ejemplo, la contradicción de un arte que se presume monumental y eterno y que a su vez se presenta como imagen de un pueblo monumental e invariable y, por lo tanto, un pueblo irreflexivo y dependiente, que no cambia, así como las grandes marchas que pretendían exhibir la grandeza del pueblo alemán y que, desde la distancia, Benjamin las ve en analogía con los bloques de piedra de aquellos monumentos que se erigieron bajo el costo de cientos de vidas de esclavos. Este alejamiento y re-acomodo, o mejor dicho, desordenamiento, de los elementos no de manera

La urgencia por hacer frente a esta experiencia que el fascismo imponía mediante el arte lleva a Benjamin a proponer al cine, arte surgido de la segunda técnica, carente de la posibilidad de experimentarse bajo el manto del aura, según Benjamin, como una posibilidad. En primer lugar, porque hace uso de intérpretes y no de actores. Un actor es aquel que está rodeado del aura del personaje que interpreta. El aura de Macbeth, dice Benjamin, no puede separarse del actor que lo representa en vivo, el actor se sabe Macbeth al momento de la puesta en escena. Sin embargo, el cine funciona de otra manera, la persona que está en escena ante el sistema de aparatos es un intérprete. Este no actúa ni improvisa según se sienta identificado con el aura de su papel en el escenario sino que se representa a sí mismo frente al sistema de aparatos. El intérprete puede considerarse como un elemento de utilería en todo el engranaje de la producción cinematográfica así como también cualquier cosa puede fungir como un intérprete.

Además, el intérprete de cine no puede improvisar su actuación ni tiene contacto personal con el público, no existe una conexión entre ambos debido a que de un lado está este intérprete frente al sistema de aparatos, todos los relacionados con la producción cinematográfica, y por el otro lado se encuentra el público frente a otro sistema de aparatos, todos los relacionados con la

cronológica o lógica hace aparecer una historia debajo de la historia contada. Benjamin retomará el interés por este método de montaje cuando habla del cine ya que, por su naturaleza, este se basa en el montaje de imágenes presentadas según un desorden planeado al momento de la edición. Véase. Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, pp. 97 - 117.

proyección. No hay una conexión público - intérprete como sucede en el teatro. La decadencia del aura es clara al no haber un actor rodeado del aura de su personaje en conexión con un público que lo observa y admira, en cambio, el público de la proyección se presenta en la sala de cine como un calificador: el público califica al intérprete⁴⁷. Esta prueba a la que se ve sometido el intérprete de cine por parte del público es análoga a la prueba a la que es sometido cada uno de quienes conforman dicho público en lo individual frente al sistema de aparatos en su lugar de trabajo de manera sutil y oculta. Todos los trabajadores son sometidos a una prueba diaria frente a la banda mecánica de la fábrica, prueba que de no ser acreditada se procede a la desconexión del trabajador del proceso de trabajo. En el cine los papeles se invierten, es aquí en donde el trabajador sometido diariamente a dichas pruebas visita la sala de cine para ser ahora él quien califica. De esta manera, el cine exhibe lo que está oculto. Las pruebas ocultas que califican al trabajador por su capacidad alienante son, por el contrario, expuestas por el intérprete mientras se muestra a sí mismo en aquel examen continuo frente al sistema de aparatos de grabación y de sonido.

⁴⁷ Benjamin considera que todo aquel que presencia una obra cinematográfica lo hace en calidad de semi experto tal como sucede en las justas deportivas y que cualquier persona que vea una exhibición deportiva podrá discutirla posteriormente como un semi experto en el deporte en cuestión. También podemos ubicar la analogía con los lectores que se vuelven autores semi expertos en la prensa soviética en la sección del correo. De esta manera, el público que se presenta a una proyección cinematográfica se vuelve un semi experto y calificador del intérprete, del resultado cinematográfico y de los efectos que genera.

Además, el cine posibilita la representación del mundo que rodea al público y su ampliación. La posibilidad de ampliar el mundo circundante se da gracias a las posibilidades que tiene la cámara. Lo que el público experimenta al ver una escena proyectada lentamente no es la simpleza del retardo del movimiento original, es un movimiento diferente y nuevo, son “[movimientos] peculiarmente resbaladizos, flotantes, sobrenaturales”⁴⁸. Movimientos desconocidos que no generan las mismas experiencias que el movimiento rápido y conocido que ha sido retardado. En otras palabras, el cine nos da la posibilidad de experimentar lo visual inconsciente. Mucho de la realidad abstraída por el lente de la cámara se encuentra oculto a la percepción sensorial normal, Benjamin considera que es por ello que lo que se afecta al mundo óptico dentro de una proyección se equipara a las afectaciones que suceden en lo individual en estado de psicosis o en sueños, por lo tanto, el cine permite experimentar de una forma que sólo era posible hacerlo en lo individual. Es así como el cine abre una brecha para que no sólo se experimente un mundo real en común sino también un mundo onírico en común.

La recepción colectiva que se vive en la proyección de una película ha transformado la actitud que toman las masas⁴⁹ frente a una obra de arte. Uno de

⁴⁸ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 86. Cursivas mías.

⁴⁹ Benjamin esclarece que existen sólo dos clases: el proletariado y la burguesía, sin embargo, existen grupos formados bajo un mismo contexto en particular al que llama *masa*. Una masa proletaria consciente de su clase que pasa a la acción se descubre como parte de más grupos o masas dotadas de conciencia de clase a quienes une la solidaridad, en otras palabras, la conciencia de su clase funde a las masas proletarias en una sola lucha.

estos cambios es que la contemplación de la obra de arte se experimenta masivamente y ya no es una experiencia individual de recogimiento en donde la obra era expuesta sólo frente a pocos individuos, ahora es una experiencia masiva en donde el público tiene una actitud crítica frente a la proyección, como hemos dicho, de calificador, pero a su vez, de disfrute. El público frente a una proyección cinematográfica la experimenta también desde el entretenimiento, está falto de atención, en palabras de Benjamin, es un *examinador distraído*^{50 51}. Estas dos características son la recepción táctil y la recepción visual. En la obra de arte bajo el manto del aura, la recepción visual era la experiencia que importaba. Esta se caracteriza por darse mediante la contemplación y el recogimiento del objeto idolatrado. En la obra de arte bajo el manto de la reproductibilidad técnica la recepción visual no desaparece pero viene acompañada y superada por la recepción táctil caracterizada por la utilidad y el acostumbramiento⁵². El cine rompe con el choque entre recepción visual y recepción táctil haciendo que el espectador no se hunda en la obra de arte mediante la contemplación y el recogimiento. A través del cine puede ponerse en acción el acostumbramiento mediante el entretenimiento que ofrece, este es un acostumbramiento al efecto de

⁵⁰ *Ibid.*, p. 95. Cursivas mías.

⁵¹ No se necesita una actitud analítica para el acostumbramiento. La importancia de este hecho radica en que si un individuo es capaz de realizar alguna tarea mientras está distraído significa lo mucho que se le ha hecho costumbre resolverla. Para Benjamin es parte fundamental este hecho, al que llama recepción táctil, que entrena y acostumbra a las masas a una modernidad viviente de la segunda técnica.

⁵² De las obras de arte no reproducibles sólo en la arquitectura existe la ruptura entre la recepción táctil y la visual. La recepción de los edificios sucede por el uso y el acostumbramiento, por su utilidad, pero también por la percepción y la vista, es decir, el acostumbramiento y la contemplación, en otras palabras, de manera táctil y de manera visual.

shock producido por la sucesión de imágenes proyectadas en la película, equivalente a los shocks⁵³ que la ciudad impone día a día a sus habitantes. La dominante táctil del cine se encuentra en el ámbito de lo óptico y ocurre con el efecto de shock por la sucesión de imágenes debido a que sería imposible que el receptor experimente recogimiento en el cine cuando en el momento en que se presenta una imagen frente a él esta se cambia inmediatamente por otra imagen sin dejar espacio para la contemplación. Este es el efecto de shock que produce la obra cinematográfica y que corresponde a los cambios profundos en la forma de percepción de las masas. Este efecto de shock en el cine es la forma artística del efecto de shock que experimenta el público en lo individual en el día a día en el tráfico de una gran ciudad, en su trabajo frente a las máquinas o en la lucha social

54 .

⁵³ El tránsito y los señalamientos de la ciudad envuelven al transeúnte en una serie de shocks ópticos, la tecnología avanzada utilizada en el día a día de manera más o menos común en la ciudad, como el teléfono o las cámaras fotográficas, envuelven en shocks táctiles al ciudadano, a su vez, el obrero sufre una serie de shocks ahora frente a las máquinas. La técnica somete al sistema sensorial humano a un continuo entrenamiento de recepción de shocks, entrenamientos de los que no escapa ni la esfera del ocio ya que justamente el cine correspondió a esta nueva forma de recepción de shocks. Véase Benjamin, Walter, Sobre algunos temas en Baudelaire, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁴ Benjamin considera que existieron algunos otros intentos que buscaron la transformación de la percepción humana, por ejemplo el dadaísmo. Le concede a esta vanguardia el haberle dado fuerza a la recepción táctil al enfocarse más en productos inútiles y de distracción que en productos de contemplación, sin embargo, su fracaso radica en que quisieron dar cuenta de estos cambios y de la intromisión del sistema de aparatos sin hacer uso de los mismos, a diferencia del cine que hace que el intérprete se sirva de dicho sistema para ponerlo al servicio del espectador tomando con ello una especie de venganza por todos aquellos que son sometidos en su trabajo.

También es importante detenernos a reflexionar sobre la dignidad del intérprete. Su trabajo al actuar bajo el sistema de cámaras, luz y sonido, es una prueba de desempeño en la cual el intérprete se representa a sí mismo, y no a un personaje, confirmando de esta manera su humanidad frente a las máquinas. El resultado de este desempeño artístico es, entonces, además de la manifestación de las pruebas ocultas, la experiencia emancipadora del intérprete que no se ha alienado⁵⁵ sino que, por el contrario, ha afirmado su humanidad al interpretarse a sí mismo y no a un personaje con aura. Los intérpretes son personas no especializadas en actuación cuyo papel es auto-exhibirse⁵⁶. Al igual que todo hombre tiene derecho a escribir una historia, como estaba sucediendo en la prensa soviética⁵⁷, todo individuo tiene derecho a ser representado⁵⁸ y reproducido en la sala cinematográfica, principalmente, escribe Benjamin, en su proceso de trabajo.

⁵⁵ El hombre frente al sistema de aparatos en la fábrica es un ser alienado en tanto que debe olvidar su voluntad y volverse uno al ritmo de la máquina. Son los movimientos de los aparatos y no los suyos los que marcan ese ritmo.

⁵⁶ Para Benjamin es claro que la acción del intérprete es la autointerpretación y no la actuación. Cuando se le pide a un intérprete que se enoje, no se enoja como lo haría su personaje sino como se enoja él mismo. Benjamin da un ejemplo que ilustra muy bien este planteamiento: cuando el director quiere una toma sincera del intérprete asustado pide que alguien deje caer algo ruidoso para grabar al intérprete al momento en que este se asusta realmente. No hay actuación ahí, es pura autointerpretación.

⁵⁷ Véase. *infra*. pp. 38-39. en donde Benjamin va a desarrollar el tema de la colectivización de la prensa soviética y su valor en relación con la lucha proletaria.

⁵⁸ Benjamin afirma que al representarse a sí mismo, el intérprete abre la posibilidad de que cualquiera pueda ser filmado y reproducido ante el sistema de aparatos. En el cine la difusión masiva es sobre la humanidad del intérprete que podría representar a uno o cualquiera y no la de un personaje ficticio.



a)



b)



c)



d)

Figura 1. Fotogramas del documental “Humain, trop Humain⁵⁹” que retrata la deshumanización a la que se refiere Benjamin. En el fotograma a) vemos a una mujer que inicia el doblado de un alambre, en el fotograma b) vemos a esta mujer terminando de doblarlo, en el fotograma c) vemos un movimiento de pie que ya tiene mecanizado al hacer el último doblado, en el fotograma d) vemos iniciar la misma rutina. Una y otra vez, sus movimientos son los mismos, incluyendo el del pie.

El interés de las masas en el cine es, por lo tanto, un interés por el autoconocimiento que ahí se posibilita lo que a su vez abre la posibilidad al público de tener conciencia de su propia clase⁶⁰. El cine representa una

⁵⁹ Documental “Humain, trop Humain” de Louis Malle, Francia, 1974.

⁶⁰ Tomar conciencia o tomar posición es algo que Benjamin adopta de Brecht y de su idea del teatro épico. Interrupción de toda lógica, la creación de discontinuidades, exposición de las contradicciones, alejamiento y encuadre, todo ello perteneciente al método del montaje. Tanto en el

oportunidad para las masas de organizarse y supervisarse a sí mismas. Es esta la función revolucionaria del cine. Este afirma la humanidad frente al mismo sistema de aparatos que por otro lado aliena en las fábricas. También invierte el rol autoritario del calificador al ser el obrero quien califica a la vez que acostumbra por medio del entretenimiento, o recepción táctil, al efecto de shock que ejerce la modernidad capitalista. Otra característica a favor es que no refleja personajes envueltos en un aura⁶¹ sino que refleja a todos y a cualquiera abriendo la posibilidad de que por medio de él el público se concientice de su propia clase. Benjamin logra visualizar que estos cambios que están modificando el arte al romper con la relación forma - contenido existente en la primera técnica también están implicando un cambio en lo político y puede usarse a favor de la lucha

cine como en el teatro de Brecht. Este golpeteo de las discontinuidades o lluvia de shocks, crean intervalos que obstaculizan la ilusión del público, en otras palabras, obstaculizan la experiencia del aura y, en su lugar, preparan al espectador a la toma de una postura crítica ante las contradicciones expuestas,. Didi-Huberman, Georges, Cuando las imágenes toman posición, *op. cit.*, pp. 71-72.

⁶¹ A pesar de que el cine es un arte sin aura existen puntos de peligro que Benjamin logra visualizar, mismos que son contruidos por el fascismo para contrarrestar el carácter revolucionario de la obra cinematográfica. En primer lugar se tiene la creación de súper estrellas y la atracción en su vida privada y amorosa que genera en el público una idolatría hacia estos y hacia sus vidas individuales privadas. Se retorna al culto del que se había librado la obra en la reproductibilidad técnica. Benjamin escribe que mediante la creación de películas que combinan sadismo y alucinación impiden la maduración del público que de otra manera se daría naturalmente en el cine, tal es el caso de las películas del ratón Mickey de Walt Disney. Mediante la combinación de comicidad y bestialidad, el fascismo siembra la tendencia de aceptar la violencia como fenómeno colateral de la existencia. Ya en el ensayo de "Experiencia y pobreza" Benjamin hacía una crítica hacia el ratón Mickey Mouse por ser la forma como se lograba encubrir el agotamiento de la humanidad, el ratón se presentaba como aquel que lograr una vida prodigiosa y simple para la cual el hombre moderno no tenía las fuerzas para crearla en la realidad. Estas estrategias buscan dar expresión a las masas sin poner en peligro las relaciones de propiedad existentes, contrario al resultado esperado con la autoorganización y la concientización de la clase trabajadora.

social. Este camino es el de la politización del arte y es su propuesta ante la estetización de la política explotada por el fascismo, Benjamin escribe: “*A la violación de las masas, a las que el fascismo rebaja en el culto a un caudillo, corresponde la violación de un sistema de aparatos que él pone al servicio de la producción de valores de culto*”⁶².

En su preocupación ante el fascismo imperante Benjamin logra visualizar otro momento de peligro: el papel del escritor de izquierda. Este punto lo va a desarrollar en el discurso llamado “El autor como productor”⁶³, leído por Benjamin en 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo en París, fundado por aquellos alemanes perseguidos y expulsados por la nacionalsocialista⁶⁴. En él Benjamin reflexiona sobre la colectivización que se estaba presentando en la prensa soviética y sobre el papel reflexivo que el escritor de izquierda burgués debería adoptar como muestra de honestidad a su tendencia política.

Había surgido un nuevo grupo de escritores no especializados conformado por aquellos lectores que eran elevados al rango de colaboradores gracias a la sección del correo. Estos nuevos autores no eran especialistas sino más bien lectores expertos en el tema que les interesaba al momento de escribir, es decir,

⁶² Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 96. Cursivas mías.

⁶³ Benjamin, Walter, “El autor como productor, México, Itaca, 2004.

⁶⁴ Echeverría, Bolívar, *Presentación de El autor como productor*, en Walter, Benjamin, *El autor como productor*, op. cit., p.11.

eran autores con formación politécnica más que especializada. Gracias a esto la línea entre autor y lector se desdibujó, se pierde la autoridad del autor burgués debido a que cualquier lector podría ser autor en cualquier momento y escribir sobre cualquier tema, además, esta colectivización impulsaba la eliminación de otras posturas de autoridad en la literatura surgidas de ciertas antinomias que al parecer de Benjamin contribuyeron a la ruina de la literatura en la prensa, antinomias como la de cultura y política, ciencia y arte, crítica y producción. La socialización de la prensa en la Unión Soviética se contrapone a la prensa burguesa en donde la división entre el lector y el colaborador se protege, existe un culto a la autoridad del escritor y es la especialización de este lo que convierte en insolubles a las antinomias antes mencionadas cuando en tiempos pasados eran oposiciones que se fecundaban mutuamente, estas antinomias son superadas en la prensa soviética por la literaturización de las condiciones de vida volviéndose así un bien común.

La búsqueda de caminos para la colectivización de los medios de comunicación debiera ser el motivo que impulsa la pluma de los escritores de izquierda en la prensa burguesa. Para este propósito es necesario que estos escritores se transformen de autores a productores, en "*El autor...*" Benjamin hace una invitación a convertirse en escritores que combaten más que en escritores que sólo informan. La figura que nuestro autor utiliza aquí es la del *productor* quien es un autor que combate, este se hace cuestionamientos sobre los productos literarios que genera poniéndolos en su justo lugar dentro de las

relaciones de producción. Este autor operante debe preguntarse si lo que escribe impulsa la socialización de los medios de producción intelectual o si está descubriendo un procedimiento para organizar a los trabajadores intelectuales en el proceso de producción. El resultado del ejercicio del productor más que una mercancía debe ser un producto que contenga una función organizadora, este producto debe ser útil a quién lo comparte, mediante él se podrá guiar a otros escritores hacia la producción. Un ensayo o nota periodística por sí misma, por más que sea en apoyo a la lucha proletaria, no tiene valor alguno si no resulta en la organización o guía para otros escritores hacia la producción.

Benjamin considera que el hecho de que un autor malentienda su papel como productor se debe a que la prensa pertenece al capital y por lo tanto no es posible para el autor especializado de izquierda que escribe en la prensa burguesa sentirse como un verdadero instrumento de producción. Sin embargo, cualquier escritor burgués de izquierda que reflexione acerca de su posición en el proceso de producción se dará cuenta de que no hay otra opción que la solidaridad con el proletariado lo que significa que desde la acción de la escritura se debe combatir mano a mano con aquellos. Esto significa que este productor debe asumir el papel de traidor a su clase de origen. Este escritor privilegiado por la formación académica que la clase burguesa le otorgó no deberá corresponder recíprocamente por dicho privilegio, en cambio deberá buscar la forma de transformar y adaptar al sistema de producción literario para los fines de la revolución proletaria.

Si no se asume el papel de productor y, en cambio, el escritor decide experimentar su solidaridad con el proletariado solamente como sujeto ideológico cumplirá una función contrarrevolucionaria ya que su trabajo sólo abastecerá al aparato de producción sin transformarlo, este tipo de escritor Benjamin lo describe en la figura del *rutinero*. Los *rutineros* acumulan grandes cantidades de material revolucionario sin jamás poner en tela de juicio la existencia del sistema poseedor de dicho material. Ejemplo de ellos son los llamados *Hombres de espíritu*, definidos según sus convicciones y no por su posición en el proceso de producción. Estos hombres de espíritu buscan la renovación espiritual y no innovaciones capaces de cambiar el estado actual de las cosas, se atañen a experiencias creativas individuales y por lo tanto carentes de valor político, es decir, de pensamiento colectivo, y por lo tanto incapaces de aportar algo a la lucha debido a que *“El Espíritu que se enfrenta al fascismo confiado en su fuerza milagrosa desaparecerá. Pues la lucha revolucionaria no es una lucha entre el capitalismo y el Espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado”*⁶⁵.

Otro ejemplo de *rutinero* son aquellos adscritos a la corriente llamada *La nueva objetividad*⁶⁶ cuyo material hace de la miseria y de la lucha proletaria un

⁶⁵ *Ibid.*, p. 60. Cursivas más.

⁶⁶ El movimiento Nueva Objetividad (Neue Sachlichkeit) fue uno de los más importantes en Alemania, se dio en el periodo entre guerras (1918 - 1942) y comprendió el arte del dibujo, la pintura y la fotografía. Su objetivo era lograr que las imágenes poseyeran un contenido político y social lo cual lograban buscando mostrar con la mayor objetividad y veracidad la realidad sin sacrificar la belleza de sus productos. (Colorado, Oscar, *“Nueva Objetividad y Fotografía”*, Blog: Oscar en Fotos, 25 de enero de 2020,

producto de consumo. Por medio de la moda convierten a la lucha política de una exigencia a tomar decisiones revolucionarias a un objeto de disfrute y de satisfacción contemplativa. Es decir, renuncian a su capacidad crítica por la generación de mercancía bella que abastece al capitalismo sin brindar la posibilidad de transformarlo.

Por otro lado, para Benjamin, no debería existir problema alguno entre generar obras de calidad que a su vez contengan la tendencia política correcta. En el discurso de “*El autor...*” propone una clase de reconciliación en este conflicto. La tendencia política de izquierda de una obra literaria no está desligada de la calidad de la obra sino que, por el contrario, la asegura. Se debe entender que Benjamin mide la calidad por la “*capacidad de dar muestra de los problemas técnicos que la historia de su oficio, como un proceso conectado íntimamente con el devenir del conjunto de la sociedad, le plantea en general, y particularmente en el caso de una tecnología y una sociedad modernas, enfrentadas a la inminencia de un cambio radical*”⁶⁷. La calidad de la obra está contenida en la tendencia literaria, esta tendencia literaria representa el progreso o el retroceso de la técnica literaria de la obra misma que se describe como la función de dicha obra dentro

https://oscarenfotos.com/2020/01/25/nueva-objetividad-y-fotografia/#_edn1. Consultado el 20 de noviembre de 2020). El hecho de que Benjamin utilizará de ejemplo un movimiento inclinado a las imágenes muestra que su preocupación abarcaba no sólo el trabajo literario sino el artístico en general.

⁶⁷ Echeverría, Bolívar, Presentación de El autor como productor, *op. cit.*, p.12. Cursivas mías.



Figura 2. Mosaico de fotografías de August Sander (1876 - 1964), uno de los máximos representantes de la Nueva Objetividad. a) Berlin Coal Carrier, 1929; b) Disabled Miner, 1927; c) Indian Man and German Woman, 1926; d) Man and Machine, 1926; e) The Foster Mother, 1930; f) The Last Potter of an Ancient Craft, Master Mück, 1927 ⁶⁸.

las relaciones de producción. Por lo tanto, una técnica literaria avanzada va de la mano con la tendencia política correcta, es decir, una tendencia política revolucionaria. Por lo tanto, un productor tiene la tendencia política correcta en

⁶⁸ Imágenes tomadas de la página web del Museo de Arte Moderno de N.Y, MoMA. <https://www.moma.org/artists/5145> (Consultado el 19 de noviembre de 2020)

tanto que adopta una técnica literaria avanzada al poner sus obras bajo tela de juicio sobre su función dentro de las relaciones sociales de producción de la época y las inclina hacia la transformación en favor del proletariado, asegurando con ello su calidad.

El productor de izquierda asegura la calidad si su obra tiene la tendencia política correcta que es aquella que pone en tela de juicio su producto en términos de su papel en las relaciones de producción y que logra ser una invitación para la organización y apropiación de los medios de producción, este productor aplaude la disolución de la figura de autoridad que representa frente al lector y su actuar, junto con la aparición de estos nuevos escritores en la sección del correo, presenta la oportunidad de recuperar la transmisión de experiencias colectivas, aquellas que Benjamin expone como perdidas en el ensayo de “Experiencia y pobreza”, resultando en la organización a favor de cambiar el estado de las relaciones de producción opresivas imperantes.

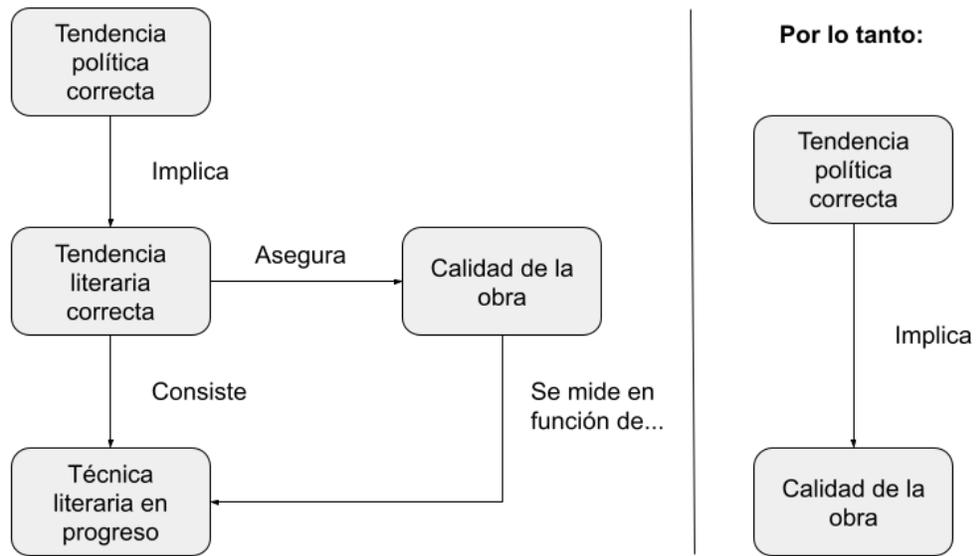


Figura 3. Diagrama conceptual sobre la postura de Benjamin sobre la relación entre tendencia política y la calidad de una obra

Capítulo III. La experiencia vivida

La lluvia de shocks ópticos y táctiles⁶⁹ que las máquinas imponían al trabajador en la fábrica venía acompañada de un ataque de shocks impuestos por las masas de personas en las grandes ciudades. Benjamin plantea una propuesta en donde se pueda resignificar la experiencia moderna de estas nuevas urbes europeas mediante el entrenamiento a la experiencia del shock de manera tal que esta nueva situación no represente un trauma en el humano, el cine, por ejemplo, responde a esta necesidad. En el ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire”, párrafo VIII, Benjamin describe cómo las multitudes causaron angustia, repugnancia y miedo a quienes las enfrentaban por primera vez. Frente a esta nueva realidad el humano se vio obligado a desarrollar un mecanismo de contención de shocks. Apoyándose en su lectura del trabajo de Freud, *Más allá del principio del placer*, Benjamin escribe cómo la conciencia sirve de protección contra estos estímulos externos, mientras más normalizada se encuentre la recepción de un estímulo o shock, menos efecto traumático dejará en la persona. El acto de concientizar implica que el shock sea captado por la conciencia sin permitir que se deje una huella mnemónica, es decir, experimentar los shocks

⁶⁹ Las innovaciones técnicas estaban sustituyendo aquellos procedimientos en donde la participación humana y la complejidad estaban en juego a cambio de gestos violentos, de esta manera, la técnica estaba sometiendo al sistema sensorial humano a un entrenamiento contra los shocks táctiles y visuales. En la dominante táctil mediante la asimilación por acostumbamiento a los avances tecnológicos y la vida bajo la segunda técnica y por otro lado, en la dominante visual al obligar al ojo humano a estar atento al movimiento del tránsito y sus señalamientos. Véase Benjamin, Walter, Sobre algunos temas en Baudelaire, *op. cit.*, p. 33.

concientemente implica impedir que se guarden en el recuerdo. Por primera vez Benjamin hace una diferenciación entre una experiencia en la que la contención de shocks es su parte fundamental, la cual corresponde a la experiencia del moderno, y que describe con la palabra alemana *Erlebnis*, a diferencia de aquella experiencia en la que la memoria y el aura juegan un papel esencial, experiencia a la que se refiere con la palabra alemana *Erfahrung*.

La *Erfahrung*, leemos en el párrafo I de dicho ensayo, son datos acumulados que afluyen a la memoria de forma, generalmente, involuntaria. Estos recuerdos son parecidos a aquellos que en Proust se encuentran definidos como *la memoria involuntaria*. Este tipo de memoria se encuentra fuera del control humano, llega a nosotros debido al estímulo provocado por cualquier objeto, no se sabe qué objeto despertará la aparición del recuerdo, no se sabe en qué momento sucederá, no se puede si quiera afirmar que alguna vez en la vida este recuerdo aparezca. Para Proust es completamente azaroso que la memoria traiga este tipo de imágenes, en otras palabras, Proust propone que la capacidad de apropiación de nuestra propia experiencia depende enteramente del azar, ya que estos recuerdos llamados involuntariamente no pueden equipararse a aquellos recuerdos que son llamados voluntariamente a aparecer y por lo tanto, no dependientes del azar, a los que llama *memoria voluntaria*, ya que estos últimos, a diferencia de los primeros, no conservan nada del pasado, son recuerdos pobres a disposición del intelecto. Es la memoria involuntaria la que corresponde al ámbito de la experiencia, imágenes que nos vienen sin aviso, y es la que

realmente guarda y conserva la información del pasado que evoca. Benjamin además señala que la dependencia de la apropiación de la experiencia al azar no es natural en el humano sino que es consecuencia de la modernidad, de la vivencia en un mundo de shocks, o mejor dicho, la vivencia en un mundo en donde se entrena a la conciencia para la contención de estos. En el mundo moderno las experiencias se viven conscientemente, la *Erlebnis* significa que la conciencia ha obtenido un éxito considerable en su labor de no permitir que los estímulos penetren en la experiencia y que no se registren en la memoria de tal manera que se elimina toda posibilidad en el futuro de volverlos a recordar y con ello la posibilidad de transmitirlos de generación en generación.

La memoria involuntaria proustiana, expuesta en los ocho tomos de "*En busca del tiempo perdido*", asume la hostilidad de la época de la gran industria en la que sólo el azar hace posible la apropiación de la experiencia. Esta obra no escapa del contexto en la que fue escrita, es decir, la época del ciudadano aislado en todos los sentidos. Proust logró entender el problema de la incapacidad de apropiación y transmisión de la experiencia para el moderno, sin embargo, Benjamin señala su omisión de extender su entendimiento hasta lo colectivo ya que no se trata de un individuo singular incapaz de recordar un evento particular o personal, sino más bien la pérdida de la capacidad de traer de la memoria un pasado colectivo debido a que no fue guardado. Esta falta de consideración hacia el pasado colectivo con miras exclusivas a un pasado individual es lo que distingue al hombre moderno, descrito por Benjamin en la

figura del *narrador moderno* como lo es Proust, de aquella otra figura en donde la memoria y la apropiación de la experiencia son la materia prima y esta es la figura del *narrador antiguo*.

En “Experiencia y pobreza” ya vemos adelantado el planteamiento de la existencia de un momento de crisis: al moderno se le había arrebatado su capacidad de tener experiencias memorables y transmisibles dadas generalmente en forma de narración. Para entender la figura del narrador debemos traer a nuestra reflexión el ensayo titulado “El narrador”⁷⁰ de 1936. En este ensayo Benjamin nos describe al narrador como aquel que de forma artesanal teje sus experiencias de vida junto con las experiencias de los demás para narrar una historia. La transmisión de la experiencia se presenta como una comunicación de carácter artesanal en donde, tal como sucede en el trabajo de cualquier artesano, la artesanía resultante trae consigo siempre la huella de este, su experiencia está adherida a la artesanía, de la misma manera que la huella del narrador está adherida a su historia narrada. El narrador es aquel que pasa de boca en boca las experiencias que sirven de consejo para el que escucha los cuales a veces vienen en forma de moraleja, en forma de consejo práctico o en ocasiones en forma de proverbio.

⁷⁰ Benjamin, Walter, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminación IV*, trad. de Roberto Blatt, España, Taurus, 2001.

Lo característico de este consejo es su utilidad que no se agota en el tiempo determinado en el que se da, la narración es capaz de provocar sorpresa y reflexión aún cuando ha pasado bastante tiempo desde que fue narrada por vez primera, es decir, no es un narración acabada en el tiempo que se dice. El consejo, lejos de ser la respuesta clara y certera que responde a alguna pregunta definida, es una propuesta que bien puede encajar en cualquier historia que ya está en curso. La historia narrada no es sólo la historia pura en sí misma, está impregnada de la experiencia del narrador, que trae en su vivencia su experiencia misma y la ajena que le ha sido transmitida para volver a transformarla en experiencia para los que escuchan. El oyente que escuchó la narración y la grabó en su memoria, tarde o temprano, la volverá a narrar adhiriendo su propia experiencia. Benjamin describe a esta experiencia transmitida como “...*sabiduría entretrejida en los materiales de la vida vivida*”⁷¹. El narrador sirve de imagen a la experiencia colectiva ya que es una experiencia compartida que se apropia de la experiencia de los demás y la transmite para ser re-apropiada por quién escucha.

Para Benjamin, la narración, y por lo tanto la facultad de dar consejo, estaba siendo aniquilada por los cambios tecnológicos, la aparición de las ciudades y el ascenso del fascismo. Un síntoma claro de ello se podría rastrear en el papel decisivo que jugaba la información, forma de comunicación que el capitalismo avanzado usaba como una de sus principales herramientas, aplicada principalmente en la prensa, cuyas características fundamentales son cercanía y

⁷¹ Benjamin, Walter, *El narrador*, *op. cit.*, p. 115. Cursivas mías.

verificabilidad, llena de explicaciones, es lo concreto, lo abreviable, lo acabado y su valor radicaba en la novedad, contrario a la narración cuya noticia siempre es lejana, geográfica o temporalmente y no exige que la historia contada sea corroborada para darla por válida, el consejo que da es tan útil en el momento que se origina la historia narrada como después de que haya sido transformada por toda una cadena de narraciones lo que implica que nunca está acabada sino siempre en proceso. La posibilidad que abrió la prensa de recibir continuamente información sobre cualquier parte del mundo no había librado a la humanidad de la pobreza de sus historias ya que le seguían siendo negadas aquellas historias que son libres de explicación y que son memorables. La facultad inalienable, dice Benjamin, la más segura de todas, la facultad de intercambiar experiencias, les estaba siendo retirada y la prensa era una expresión de ello.

El periódico, que fue capaz gracias a la invención de la imprenta, tenía por finalidad el lograr que el individuo se llenara de información sin que la asimilara en su propia experiencia. Al respecto, en el párrafo II de "*Algunos apuntes sobre...*" Benjamin asegura que el propósito de la prensa era excluir rigurosamente los acontecimientos que pudiesen obrar sobre la experiencia del lector mediante principios como la novedad, la brevedad, la inteligibilidad y la falta de conexión entre noticias, estos principios lograban que la información no formara parte de la tradición. Además, la impresión de periódicos en grandes tirajes eliminaba la posibilidad de que alguien tuviese algo que contar pues todo ya había sido informado y ampliamente distribuido. La prensa soviética representó

una oportunidad de tomar estas nuevas formas de comunicación de la modernidad y usarlas a nuestro favor mediante la socialización de la vida común que se daba en la sección del correo. El cine también contribuyó al expropiar las máquinas para la autoproyección de las masas proletarias, estos indicios fueron para Benjamin una esperanza de reapropiación de la experiencia colectiva.

La crítica de Benjamin hacia este presente en donde la experiencia dominante ya no era aquella en donde la tradición era fundamental, es decir, cuando era posible la experiencia del aura, la *Erfahrung*, no tenía por intención añorar o proponer una forma de hacerla volver, en “Experiencia y pobreza” nos dice justamente que hay que dejar de cargar ese pasado como humanidad para construir un futuro digno el cual sólo puede concebirse bajo la *Erlebnis*⁷². En este sentido, para Benjamin, Baudelaire fue un gran poeta moderno, autor de las “Las flores del mal⁷³”, fue capaz de saberse y asumirse como un hombre moderno, retrató a la *Erlebnis* en su desnudez y no pretendió hacerla pasar por *Erfahrung*. Para Baudelaire el poeta lírico clásico, con aureola, es cosa del pasado, es un

⁷² No se debe interpretar esta búsqueda por la reapropiación de la memoria colectiva como una nostalgia por aquella experiencia no moderna descrita bajo la figura de la *Erfahrung*. Lo que Benjamin está intentando es una propuesta que construya nuevas experiencias colectivas desde la modernidad. Una propuesta que planteé traer el pasado muerto al presente es para Benjamin un camino que no construye nuevas experiencias dignas ni transmisibles.

⁷³ *Las flores del mal* (título original *Les Fleurs du mal*) es la colección de casi la totalidad de poesía que Charles Baudelaire escribió entre los años 1840 y 1857.

anticuado⁷⁴, escribe. La disolución del aura a través de la experiencia del shock es ley en su poesía, nos dice Benjamin, esta ha sido concebida bajo la premisa de la modernidad. Baudelaire sabe que no puede ser aquel poeta lírico de tiempos anteriores cuando se podía experimentar el aura de las palabras⁷⁵. El proceso de su creación artística es de derrota ante los shocks, sucumbe ante ellos a la vez que los provoca, grita de desesperación y de espanto, este mismo espanto creativo es el que provoca la falta de contención de shocks en la modernidad, ese

⁷⁴ “- ¿Cómo? ¿Usted aquí, mi amigo? ¡Usted en un lugar de mala fama! ¡Usted, el bebedor de quintaesencias! Realmente, me sorprende.

- Amigo mío, usted conoce mi terror por los caballos y los coches. Hace poco, mientras atravesaba la calle a toda prisa, saltando en el fango, a través de ese caos en movimiento donde la muerte llega al galope desde todas partes al mismo tiempo, mi aureola, a causa de un movimiento brusco se me deslizó de la cabeza al fango del asfalto. No tuve la valentía de recogerla. He considerado menos desagradable perder mis insignias que hacerme romper los huesos. Y además, me he dicho, la desdicha tiene utilidad. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer acciones bajas y entregarme a la crápula como los simples mortales. ¡Heme aquí, tal como me ve, idéntico a usted!

- Debería por lo menos colocar un anuncio sobre esa aureola o hacerla reclamar por el comisario.

- ¡Hombre! No. Me encuentro bien aquí. Sólo usted me ha reconocido. Además la dignidad me aburre. Y pienso con alegría que algún mal poeta la recogerá y se la pondrá en la cabeza impudicamente. Hacer a alguien feliz, ¡qué alegría! ¡Y sobre todo a alguien que me hará reír! ¡Piense en X o en Z! ¿Eh? ¡Qué graciosos será!

Prosa de Baudelaire “*Pérdida de la aureola*”, título original, *Perte d’aureole*, tomada de Benjamin, Walter, Sobre algunos temas en Baudelaire, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁵ No debiera entenderse a la experiencia de la decadencia del aura en la modernidad como una *Erlebnis* que triunfa sobre la pasada *Erfahrung*. Didi-Huberman plantea muy bien la cuestión al decir que hablar en términos de cosas muertas o renacimiento es hablar de un tiempo consecutivo que no responde a “la indestructibilidad, transformabilidad y el anacronismo de los acontecimientos de la memoria”. El aura se imponía en tanto que su procedimiento era secreto e inalcanzable, lejano y ajeno, la aparición de una lejanía, dice Benjamin, sin embargo su decadencia no significa desaparición sino desviación. Véase Didi-Huberman, Georges, “*La imagen-aura. Del ahora, del otrora y de la modernidad*” en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2011.

es el proceso artístico baudelairiano, se asume como un hombre moderno derrotado antes los shocks así como también asume a la gran ciudad parisina. La relación que existe entre la poesía de Baudelaire y la *masa* de la gran ciudad es íntima. La masa siempre está inscrita en sus poemas aunque nunca de manera explícita, siempre la evoca, imprime su imagen más que anunciarla en su totalidad directamente. La poesía baudelairiana no puede entenderse sino es bajo el velo de los shocks que experimentan los modernos en la masa de las grandes ciudades europeas.

Para Baudelaire la masa no es algo externo que se pueda determinar, vivir en la multitud era algo intrínseco para los parisienses por lo que nuestro poeta no puede describirla como si estuviera observándola desde afuera. Engels y Poe lograron captar una imagen de la masa porque la veían como algo externo a ellos. Benjamin cita en los párrafos V y VI parte de las descripciones que estos dos autores hicieron. Engels describe en "*Situación de las clases trabajadoras en Inglaterra*" a la masa londinense como desconcertante, concentración colosal de personas que han debido sacrificar la mejor parte de su humanidad para que la vida civilizada en la ciudad se realice. Le es desagradable visualizar como aquellas personas que tenían tanto en común, como el interés de ser felices, se comportaban como si no tuvieran que ver el uno con el otro más allá de la convención de caminar por su lado derecho para no chocar con la parte de la masa que viene en contrasentido. Para Engels lo ofensivo de la indiferencia de cada uno de los individuos, volcado en sus propios intereses, se encuentra en

proporción al tamaño de dicha multitud. Por otro lado, Poe relata en el cuento "*El hombre de la multitud*" a un hombre que se encuentra atraído por la masa ubicada afuera del café donde aquel se encontraba. Una experiencia de contemplación y goce por los ríos de transeúntes que corrían frente a él a tal grado que lograron hacerlo olvidar por completo de lo que acontecía a su alrededor dentro del café para dejarse llevar por la fascinación de aquella escena externa, una multitud confusa y heterogénea tanto en ellos como individuos como en ellos como colectividad articulada en la masa, Poe los describe como hombres todos ligeramente calvos con la oreja derecha separada ligeramente de sus cráneos por la pluma que sostienen en ella durante la jornada laboral, con el entrecejo fruncido como si lo único que les importara fuera abrirse paso en la multitud. Algunos transeúntes no modificaban su dinámica aunque fueran golpeados por algún otro, sólo se reacomodaban la ropa y se apresuraban a seguir. Otros se movían en forma descompuesta, con rostro encendido y hablando entre sí y estos, cuando eran golpeados saludaban con exageración al que los había golpeado, confundidos exageradamente. Ya sea desde la fascinación o desde la repulsión, sin importar si se habla de obreros o burgueses⁷⁶, en estos párrafos vemos claramente a una masa descrita por alguien que se sabe fuera de ella. Baudelaire, por su lado, se somete a la multitud sin que por ello deje de notar su carácter inhumano. Admite a la masa como parte de su día a día pero con desprecio. La

⁷⁶ La descripción de Poe se refiere a los hombres de la burguesía, hombres de negocios. Por su parte, Engels aclara en su descripción que en esa multitud están mezclados hombres de todas las clases. No se debe pensar en la masa como la descrita por Benjamin en el capítulo pasado, sino como una imagen dialéctica que refiere a una muchedumbre homogénea, que somete y desaparece a los individuos que la conforman.

característica inhumana de la masa es reflejada en su poesía, por ejemplo en el poema “*Crepúsculo de la tarde*” en donde de manera magistral, dice Benjamin, “...hace del destino del minero el fin trivial del hombre de la gran ciudad⁷⁷”, en donde Baudelaire describe a la multitud nocturna, aquella que añora mucho más la noche para llenar los bares y las mesas de juegos después de la jornada laboral antes que volver al hogar a descansar con su familia, un hogar que de hecho, nunca han conocido⁷⁸.

⁷⁷ Benjamin, Walter, Sobre algunos temas en Baudelaire, *op. cit.*, p. 23. Cursivas mías.

⁷⁸ He aquí la deliciosa noche, amiga del criminal;/ viene como un cómplice, con andares de lobo; el cielo/ se cierra lentamente como una gran alcoba,/ y el hombre impaciente se convierte en fiera./ Oh noche, amable noche, deseada por aquel/ cuyos brazos, sin mentir, pueden decir: ¡Hoy/ hemos trabajado! La noche tranquiliza/ a los espíritus devorados por un dolor salvaje,/ al sabio obstinado cuya frente se nubla,/ y al obrero encorvado que vuelve a coger la cama./ Sin embargo, demonios malsanos en la atmósfera/ se despiertan lentamente, como hombre de negocios,/ y al volar golpean los postigos y el alero./ A través de los resplandores de las luces que atormenta el viento/ se enciende la Prostitución de las calles; / como un hormiguero abre sus salidas;/ por todas partes se hace camino a escondidas, igual que el enemigo que trata de atacar por sorpresa;/ Se mueve en el seno de la ciudad fangosa/ como un gusano que hurta al Hombre lo que come./ Se oye aquí y allá silbar a las cocinas,/ gritar en los teatros, retumbar las orquestas;/ las redondas mesas de juego que hacen delicias, se llenan de rameras y de estafadores, sus cómplices,/ y ladrones, sin tregua ni descanso,/ van pronto, ellos también, a empezar su trabajo,/ y a forzar suavemente las puertas y las cajas fuertes/ para vivir unos días y vestir a sus queridas./ Recógete, alma mía, en este grave momento,/ y cierra tus oídos a todo este rugido./ ¡Es la hora en que los dolores de los enfermos se hacen más agudos!/ La sombría Noche los agarra del cuello; acaban/ su destino y van a parar la sima común;/ se llena el hospital de sus suspiros. -Más de uno/ no irá ya a buscar la sopa bienoliente,/ junto al fuego, de noche, cerca de un alma amada./ ¡Aunque la mayoría no ha conocido nunca/ la dulzura del hogar y jamás ha vivido!

Poema de Baudelaire “*Crepúsculo de la tarde*”, título original “*Le Crépuscule du soir*”, tomado de Baudelaire, Charles, *Obras selectas*, Madrid, Edimat libros, 2012, pp. 154-155.

La poesía baudelaireana tiene sentido sólo porque se desarrolla en la masa de la ciudad como algo esencial, y no sólo eso, también porque manifiesta el profundo impacto que la gran ciudad inflige a los habitantes. Un ejemplo de ello es el poema “*À une passante*”⁷⁹. Benjamin afirma que la fascinación del habitante de la ciudad es posible sólo porque la multitud la posibilita. La fascinación que experimenta Baudelaire por la mujer que se le aparece entre la multitud y que después desaparece en ella no es tanto un amor a primera vista sino a “última vista”, escribe. Es la descripción de un shock que no sólo ha golpeado al humano sino que ha trastocado la naturaleza de sus sentimientos. El moderno ya no se siente invadido por el amor y en cambio le queda la turbación sexual que lo sorprende en solitario. La poesía de Baudelaire denota claramente la decadencia del aura. Él ya no puede escribirle al amor como si pudiera experimentar el aura en unos versos, como sucedía con los románticos, por ejemplo. Leemos en el poema de Baudelaire⁸⁰ “*Yo te adoro*” que escribe a alguien que se ama justo por

⁷⁹ La calle atronadora gritaba en torno a mí./ De luto, alta, delgada, dolor majestuoso,/ una mujer pasó, y con mano fastuosa/ alzando, balanceando la puntilla, el bordado;// ágil y noble, con su pierna de estatua./ Yo bebía crispado como un extravagante,/ en su ojo, cielo lívido donde el huracán nace,/ la dulzura que atrapa y el placer que asesina.// Un rayo... después noche - Belleza fugitiva/ cuya mirada me hizo renacer de repente,/ ¿no te veré ya más que en la eternidad?// ¡En otra parte, lejos! ¡Tarde! ¡Tal vez jamás! Ignoro adónde fuiste, no sabes dónde voy,/ ¡Oh tú que hubiese amado, oh tú que lo sabías!

Poema de Baudelaire “*A una paseante*”, título original, *À une passante*, tomada de Benjamin, Walter, Sobre algunos temas en Baudelaire, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁰ Yo te adoro igual que a la bóveda nocturna,/ Oh vaso de tristeza, oh gran Taciturna,/ Y te amo más, hermosa, porque te me escapabas/ Y porque me pareces, adorno de mis noches,/ Más irónicamente acumlar kilómetros/ Que separan mis brazos de azules inmensidades.

que se escapa, parecido a lo sucedido con la paseante en la multitud, y que en oposición con el poema “*Selige Sehnsucht*” de Goethe⁸¹, en donde leemos la afirmación del poeta de que no hay distancia que no se cruce por el amor, se lee la diferencia entre un poema inspirado por la experiencia del aura y la poesía bajo la experiencia de un moderno. Baudelaire se da cuenta de ello y no pretende ni busca la manera de cambiar esta situación sino que la asume y escribe sobre lo que acontece en su lugar.

A Benjamin le queda claro que estos cambios en área del arte no sólo es consecuencia de la aparición de las masas sino también de los avances tecnológicos de la época, como bien lo desarrolló en el ensayo de “La obra de arte en la época...”. La aparición de la fotografía posibilitó la disponibilidad del recuerdo voluntario afectando así el ejercicio de la fantasía, es decir, la capacidad de formular deseos que son satisfechos por algo bello y también afectó a la memoria involuntaria y su aparición de imágenes de la experiencia. La vida diaria es producida técnicamente y el hombre moderno ya es incapaz de saciarse del placer de lo bello. Una pintura manifiesta un espectáculo que jamás satisface al moderno a diferencia de la fotografía que trae a la vista un recuerdo exacto. La

Fragmento del poema “*Yo te adoro*” de Baudelaire tomado de Benjamin, Walter, Sobre algunos temas en Baudelaire, *op. cit.*, p. 54.

⁸¹ Ninguna distancia te impide/ Venir volando y apasionado

Fragmento del poema “*Selige Sehnsucht*” de Goethe, tomado de Benjamin, Walter, Sobre algunos temas en Baudelaire, *op. cit.*, p. 53.

capacidad de sentir placer con lo bello fue reemplazada por la nostalgia de que alguna vez fue posible dicho placer y es que el arte que mira a lo bello y lo reproduce *lo reevoca de las profundidades del tiempo*⁸², dice Benjamin, exigencia que no sucede en la reproducción técnica donde lo bello no tiene lugar alguno. Esta crisis artística es una crisis que imposibilita a toda obra de arte devolver la mirada⁸³ a quien la contempla, y es que si una mirada se ve satisfecha, la experiencia del aura ha acontecido en su plenitud. Es por ello que Baudelaire, consciente de esto, describe ojos que son incapaces de mirar. Este hecho puede tener su explicación en que el ojo del ciudadano se halla sobre-excitado por las precauciones que ha tenido que tomar debido a las señales de tránsito y a los automóviles que circulan por las calles resultando en una mirada carente de la distracción y el abandono necesario para admirar la lejanía del aura.

⁸² Benjamin, Walter, Sobre algunos temas en Baudelaire, *op. cit.*, p. 51

⁸³ Cuando Benjamin dice en este párrafo XI de "Sobre algunos temas..." que notar el aura de un objeto es dotarlo de la capacidad de mirar se puede hacer un ejercicio de comparación con Derrida cuando habla del *Efecto visera* que sucede ahí donde un otro nos observa sin que nosotros podamos devolverle la mirada y es que la mirada de ese otro es una apertura de otro mundo, es un origen del cual uno no puede reapropiarse, es un lugar infinitamente otro desde el que se es mirado. Este otro que nos mira es un fantasma o un espectro el cual es un visible invisible, es invisible, y posible, en cuanto que no está presente sino que nos precede, estuvo ahí. Este espectro es un objeto con aura, una lejanía que es visible en tanto que no está ahí y que representa un origen, en términos benjaminianos, es una apertura, y también es una autoridad. Derrida lo llama "la ley", y es que uno está bajo esta mirada sin poder corresponderle. Es aquello que jamás saciará al ojo y alimenta continuamente al deseo. Para Benjamin la fotografía es justo ese alimento que sí satisface a la mirada pues fija un acontecimiento haciendo innecesaria la memoria, es así como la fotografía juega un papel decisivo en la decadencia del aura, escribe. Véase Derrida, J., Stiegler, B., "*Espectografías*" en *Econografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Argentina, Eudeba, 1998.

La experiencia del amor ha sido desplazada por la turbación sexual, la mirada distraída por la vigilante y el deseo ha sido relegado por la avidez. La *Erfahrung* vive en el ámbito del deseo, en su realización. Esto explica que el obrero y el ciudadano moderno sean altamente aficionados a las cartas, dice Benjamin. Para Baudelaire el juego es una droga que pretende distraer a los modernos del hecho de que están bajo el ritmo de un tiempo que los aprisiona y deshumaniza, que los destruye⁸⁴. Es por ello que en su poesía sobresalen los tiempos significativos⁸⁵, un tiempo que construye, días caracterizados por un recuerdo que los evoca en donde la *Erlebnis* no tiene lugar. La poesía de Baudelaire se ubica fuera del tiempo mundano, son fechas del recuerdo más que de la historia. Son fechas que evocan una vida anterior. Estas reminiscencias no son azarosas como las planteó Proust sino más bien decisivas. El tiempo mundano se expresa claramente tanto en el jugador como en el obrero que están envueltos en actividades carentes de contenido, cada partida está desconectada de la anterior y poco importa cada una de estas partidas a la que le sigue, el jugador se halla a la expectativa de comenzar una y otra vez una partida justo como el trabajador se halla siempre a la espera del siguiente movimiento idéntico

⁸⁴ Y mi alma se asustó de envidiar a pobres tipos/ Que corren con fervor hacia el abismo abierto,/ Y que, ebrios de su sangre, al fin preferiría/ El dolor a la muerte y el infierno a la nada.

Fragmento de un poema de Baudelaire, tomado de Benjamin, Walter, "Sobre algunos temas en Baudelaire, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁵ Recordemos que para Benjamin estos tiempos se oponen a la concepción del tiempo positivista que es un tiempo progresivo. El tiempo que construye es aquel tiempo que contiene la dualidad entre el ahora y lo que ha pasado, un tiempo nunca acabado sino siempre en potencia, si no fuese así tendríamos que asumir que el fracaso de los vencidos era un paso necesario en el progreso de la historia, momento clausurado en el que no hay lugar para su redención.

una y otra vez frente a la máquina de la fábrica, es la avidez la que articula. El tiempo invertido en estos trabajos fabriles o en el juego de cartas es un tiempo destinado a transcurrir sin que se pueda concluir aquello que se comenzó, es un tiempo terrestre que no construye, en otras palabras, el tiempo de la *Erlebnis* es un tiempo mundano que destruye y no un tiempo que realiza, es un tiempo fragmentado. No hay consuelo alguno para el moderno y este evento, escribe Benjamin, es la esencia de la cólera que refleja la poesía baudeleriana, es por ello que su poesía refleja la hostilidad de alguien que sabe que ha perdido tal posibilidad. La poesía de Baudelaire ha sabido dar a la *Erlebnis* un peso de *Erfahrung* sin querer hacerla pasar por ella. Es un moderno colérico contra la multitud y contra los avances tecnológicos y se lanza contra ellos con impotencia, como quien pelea contra el viento o la lluvia, escribe Benjamin. La comprensión de lo que significa la experiencia moderna, es decir, la comprensión de la decadencia del aura y la experiencia del shock, la mediación para la vivencia del shock con tal de que no devenga en trauma, es la materia prima de la poesía de Baudelaire.

Conclusiones

Walter Benjamin criticó la experiencia moderna europea vislumbrando el momento de peligro que esta presentaba al descubrirla empobrecida, ostentosa, fragmentada y servil, crítica que en repetidas ocasiones la hizo valiéndose de diversas figuras del lenguaje que expresan uno de los varios ángulos de aquella experiencia moderna capitalista, imágenes dialécticas que daban oportunidad a la exposición de las contradicciones, conflictos y posibilidades de dicha experiencia.

A través de la figura de los adultos Benjamin nos da cuenta de aquella experiencia empobrecida a causa de la falta de la búsqueda de la verdad y del conocimiento dándose en su lugar una defensa de presupuestos dados y rígidos ya sea en forma de reglas culturales, sociales o científicas pre-establecidas o en forma de ideas definidas surgidas de los movimientos políticos, a esta experiencia le hace frente con la figura de los jóvenes, que son la condición de posibilidad para llegar al verdadero conocimiento, estos no se comprometen con los supuestos dados sino que se presentan libres y abiertos para que el espíritu se despliegue en ellos, dice Benjamin, son el médium. Además de esta rigidez, la experiencia empobrecida, como consecuencia del pensamiento ilustrado, había relegado su dignidad en nombre de su pura certeza, olvidándose de la metafísica, la religión y el arte para asumirse únicamente mecanicista expresada en las ciencias y no en lenguaje el cual es el médium por el que se expresa el

conocimiento, escribe Benjamin. La dignidad y lo efímero de la experiencia buscada por nuestro escritor nos muestra la intención de situar a la experiencia en la historia y es que la experiencia eterna y certera, es decir, universal, no genera las condiciones de posibilidad para cambiar el rumbo de la historia. Por ello, para Benjamin es importante regresar esta dignidad a la experiencia dando un paso atrás en el pensamiento ilustrado e incorporando nuevamente a la metafísica resultando en una experiencia abarcante en donde hubiera lugar para la religión, el arte y el lenguaje.

Cuando la primera guerra mundial atravesó a la humanidad, el empobrecimiento de la experiencia se dió en tanto que la guerra enmudeció al ser humano, se nos arrebató la posibilidad de tener experiencias dignas y transmisibles y la figura del *bárbaro* es utilizada para proponer la acción desde las ruinas que han dejado las acciones bélicas y esta acción es un construir experiencias nuevas y dignas para la humanidad en contra de toda experiencia ostentosa y cargada del pasado muerto. La oportunidad de dignificar la experiencia moderna se da, entonces, al considerar un inicio nuevo desde las ruinas. Es interesante señalar cómo Benjamin decide hacer uso de la figura del bárbaro resignificando de esta manera la barbarie humana, aquella que había llevado a la guerra y, por lo tanto, a la ruina a la humanidad, ahora era la condición de posibilidad para generar nuevas experiencias dignas. El bárbaro sería aquel que construirá nuevamente desde los escombros sin cargar el pasado muerto.

Benjamin critica la experiencia empobrecida del moderno pero también su presentación fragmentada siendo la prensa una clara expresión de este hecho. Las narraciones que los hombres transmitían fueron sustituidas por información especializada y claramente delimitada. Los saberes de diversas áreas que en un tiempo anterior, dice Benjamin, se fecundaban mutuamente ahora eran antinomias que en nombre de la veracidad y la seriedad no podrían convivir más. La especialización en campos manifiestamente separados, definidos por las secciones del periódico, había conseguido, además, que se formará una relación de autoridad entre el escritor especialista y el lector.

Por otro lado, el hecho de que el fascismo hubiera logrado hacer de su política de exterminio una experiencia que se vivía con goce, valiéndose del arte para consolidar su política de exterminio, a lo que Benjamin llamó la estetización de la política, dió a Benjamin la oportunidad para criticar la experiencia servil y la experiencia bajo el manto de lo que llamó el *aura*. La aniquilación de parte de la humanidad se vivía con goce estético de primer orden, escribe nuestro autor. Los avances tecnológicos de la época se experimentaban servilmente orillando a toda persona a perder su humanidad para subsumirse al movimiento del sistema de aparatos. Benjamin propone hacer frente a esta estetización de la política y al servilismo ante las máquinas mediante una experiencia artística a la que llamará la politización del arte. En ella se eliminaría todo valor de culto que acompañaba al arte en una época anterior, la obra ya no es más creación del genio, ahora el valor del arte se da por su capacidad de reproducirse y exhibirse a grandes masas, la

creación de la obra de arte recaería ahora en la técnica. Esta propuesta responde al momento histórico que la humanidad vivía y que se expresaba en un cambio en la forma de percepción en donde se pasaba de la capacidad de evocación de la tradición y del pasado que un objeto contenía, evocación dada mediante la dominante visual y la introspección, en otras palabras, mediante la evocación del aura, a una incapacidad de evocar dicha lejanía en un mundo de shocks visuales, como los anuncios de tránsito o el tráfico en las grandes ciudades, y de shocks táctiles, como los aparatos que cambiaban las dinámicas diarias sin percibirlos. La experiencia moderna era ahora fragmentada, inmediata, verificable y especializada. Es este el momento histórico desde el que habría que partir para enfrentar al fascismo y su experiencia servil y de exterminio.

Benjamin verá un potencial emancipador en el cine y la literatura. El cine, por su lado, representa aquella manifestación artística idónea para el autoconocimiento de las masas oprimidas, manifestación en donde no existe una aparición aurática en su ejecución ya que la sucesión de imágenes genera una serie de shocks incapaces de permitir la contemplación, además de hacer uso del mismo sistema de aparatos que domina al obrero de tal manera que el intérprete no se aliena a ellos sino que lo utiliza para confirmar su dignidad, sería un tipo de venganza que no se da mediante la contemplación sino mediante el entretenimiento, el acostumbramiento y la utilidad, es decir, mediante la dominante táctil. A su vez, Benjamin vislumbra la posibilidad de auto-organización de las masas proletarias mediante la literatura, en primer lugar, a través de la invitación a

los escritores de izquierda a hacer uso de su pluma para la organización a favor de la lucha proletaria, describiendo esta idea con la figura del *productor*. Este no cumple un papel de proveedor de mercancía panfletaria, como lo hace aquel escritor descrito en la figura del *rutinero*, cuya acción sólo aumenta el arsenal de mercancías a pesar de sus pretensiones revolucionarias. El productor tiene una función organizativa, es decir, no sólo genera sino que lo que genera devienen en la organización y guía para cambiar el estado actual de las relaciones productivas, sólo un productor es capaz de que su actuar artístico sea a la vez un actuar revolucionario que contribuye en la destrucción de este estado opresor, de la relaciones de autoridad presentadas en la literatura entre autor y lector y de la especialización de lo escrito. Para ello, el autor de izquierda, miembro de la clase burguesa a la que le debe la educación que lo forjó, debe traicionarlos. En segundo lugar, mediante la literaturización y socialización de la vida social en la sección del correo en la prensa soviética. Esta era una forma de volver a narrar las experiencias, vivencias y saberes en donde la autoridad del autor especializado desaparece.

Así como Benjamin asegura que la primera guerra mundial arrebató al humano su posibilidad de socializar la vida común, lo cuál se hacía mediante relatos narrados de boca en boca que no necesitaban ser ciertos, verificables ni próximos, y que Benjamin describe en la figura del *narrador*, ahora volvía en cierto modo esta facultad en la modernidad con la literaturización de la vida social en la prensa soviética. Es cierto que la modernidad había cambiado la forma de

transmitir las experiencias, ya no podíamos hablar más de aquel narrador que entretecía las experiencias transmitidas con la propia para volverlas a transmitir en un relato, cuyos oyentes repetirían el ciclo una y otra vez. Ahora el narrador moderno no puede evocar el pasado, es un humano moderno que sabe que no puede invocar la tradición de las cosas. El narrador moderno que dignifica la experiencia moderna en lugar de banalizarla queriéndola cubrir de un aura que ya no se puede experimentar más es descrito en la figura del *poeta moderno*, particularmente, Benjamin lo ejemplifica con el poeta Charles Baudelaire, quién ha asumido la modernidad en tanto que ha asumido la experiencia del shock que la gran ciudad y los sistemas de aparatos le imponen a todo ciudadano y a todo obrero, este poeta retrata esta experiencia moderna en su desnudez, a la que llamará *Erlebnis*, sin disfrazarla de aquella experiencia en donde la memoria y la tradición jugaban un papel principal, la *Erfahrung*. La poesía se vuelve el médium por la que el hombre transmite a la *Erlebnis* sin hacer uso de la conciencia que contiene y retiene a la lluvia de shocks que atraviesan al humano, y es que la característica principal de la *Erlebnis* es que se experimenta mediante la contención de los shocks. Así como la poesía, también la literaturización de la vida social en la prensa soviética abrió la puerta nuevamente a la narración moderna que transmite las historias sin aura, sabiéndose en un mundo de shocks.

El adulto, el joven, el narrador, el poeta moderno, el bárbaro, el aura, el intérprete, el productor, el rutinero, etc., este trabajo pretendió dar un recorrido por algunas de las figuras de la experiencia por las que Walter Benjamin transita para

reflejar los momentos de peligro que se presentaban en su época, sus mecanismos internos, exponiendo sus contradicciones y conflictos, y las posibilidades de un cambio en el curso de la historia. Ejercicio que hoy en día resulta invaluable para criticar nuestros propios momentos de peligro.

Bibliografía

Abadi et al, “*Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*”, ed. Naishtat, Gallegos, Escardó, México, DCSH UAMC, 2015.

Baudelaire, Charles, *Obras selectas*, Madrid, Edimat libros, 2012.

Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

—————, *El autor como productor*, trad. de Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2004.

—————, *Ensayos Escogidos*, trad. de H.A. Murena, Buenos Aires, El cuenco de la plata, 2010.

—————, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003.

—————, *Walter Benjamin. Obras. Libro II. Vol. 1*, Madrid, Abada editores, 2007.

—————, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminación IV*, trad. de Roberto Blatt, España, Taurus, 2001.

Derrida, J., Stiegler, B., *Econografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Argentina, Eudeba, 1998.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2011.

—————, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008.

Hernández Sandoica, Elena, *Los fascismos europeos*, Madrid, Istmo, 1992.

Martínez de la Escalera, Ana María, *El presente cautivo. Siete variaciones sobre la experiencia moderna*, México, Edere, 2004

Spotts, Frederic, *Hitler y el poder de la estética*, trad. Javier y Patrick Alfaya McShane, Madrid, Fundación Scherzo, 2011.

Todorov, Tzvetan, *La experiencia totalitaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

Villacañas, José L., “Estudio introductorio” en *Crítica de la razón pura*, Madrid, Gredos, 2010

Winckler, Lutz, *La función social del lenguaje fascista*, Barcelona, Ariel, 1979

Wohlfarth, Irving, “Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamin de *El Idiota*”, trad. Erika Lindig, *Revista Acta poética*, vol. 23, no. 1-2 (2002)