



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

LA CONSTELACIÓN DEL JUEGO
UN ACERCAMIENTO A LA EXPERIENCIA LÚDICA Y SU DIMENSIÓN POLÍTICA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
RITA GUIDARELLI MATTIOLI GUTIÉRREZ

TUTORA:
DRA. MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D. F., FEBRERO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Yolanda, mi madre, con todo mi amor.

Goethe dijo [...] de Lichtenburg que en cada uno de sus chistes se ocultaba un problema; lo mismo puede decirse del juego infantil: donde juegan los niños se halla enterrado un secreto.

Walter Benjamin, "Chichleuchlauchra".

Índice

Introducción o del juego y la filosofía	5
1. Del concepto de experiencia	10
2. Del tiempo y sus constelaciones	23
3. De la experiencia lúdica o del juego infantil	34
4. De jugadores y coleccionistas	48
5. De dialécticos y pamboleros	60
A modo de conclusión o del juego interminable	86
Bibliografía	91

Introducción o del juego y la filosofía

Un poeta moderno dice que para cada hombre existe una imagen cuya contemplación le hace olvidarse del mundo entero: ¿cuántos no la encontrarán en una vieja caja de juguetes?

Walter Benjamin, "Juguetes y juego".

Mucho se ha escrito sobre la relación que mantienen el juego y la cultura. Obras como *Homo ludens* de Johan Huizinga, *El juego y los hombres* de Roger Caillois o *Realidad y juego* de Donald Winnicott han explorado a profundidad el papel que en el origen de la civilización tuvo el juego, las determinaciones lúdicas de los distintos tipos de sociedades, así como la necesidad de entrar en juego en la infancia para ser susceptible de experiencia cultural en la adultez. La importancia de dicho fenómeno en el ámbito de la cultura ha sido, pues, sin duda hondamente estudiada.

A lo largo de la historia de la filosofía, la reflexión en torno a lo lúdico no ha sido menor. Ya desde la antigüedad griega el juego aparecía ante los ojos de pensadores como Anaximandro y Heráclito al modo de una metáfora del mundo. El orden cosmológico tenía la forma de una competencia agonal de fuerzas que alternaban su dirección y su impulso, permitiendo el cambio continuo de todo lo existente. Por entonces, el juego fue también símil de la sobredeterminación de la acción humana, que respondía por entero a una voluntad suprema, siendo el hombre sólo una especie de títere o marioneta. Más adelante, bien entrada la Modernidad, fue posible percibir el vínculo de lo lúdico con la experiencia estética y el arte, pasando de lo metafísico a lo estético y, luego, de lo estético a lo ontológico, especialmente con el planteamiento gadameriano que comprende el modo de ser del juego —que es también el modo de ser del arte— como el modo de ser del ser.

Con menor frecuencia, sin embargo, se ha pensado también el juego en relación con lo político, esto es, como un elemento que podría contribuir a la

transformación de la vida colectiva. Las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, escritas por Friedrich Schiller en 1795, son una de las expresiones de esa mirada que percibe en lo lúdico una vía hacia un orden en el que el ser humano podría desenvolverse a plenitud. Heredero del idealismo kantiano, con énfasis en la concepción del “libre juego de las facultades” identificado por Kant en la *Crítica del juicio*, Schiller vislumbra un estado estético donde los dos impulsos característicos de lo humano (el impulso sensible y el impulso formal) entrarían en armonía gracias a una tercera fuerza: el impulso de juego. Si a Kant le debemos, entonces, la reaparición del término “juego” en el ámbito de la filosofía moderna, fue sólo a partir de Schiller que éste retomó su lugar como un concepto susceptible de reflexión rigurosa. Y se debe también al filósofo-poeta que la pregunta sobre lo lúdico esté presente en pensadores que se ubican en corrientes tales como la teoría crítica, que además de ser una filosofía política es asimismo una crítica de la cultura.

Si bien el juego ha pasado desapercibido a ojos de sus estudiosos y comentaristas, al menos dos de los autores emblemáticos de la teoría crítica — nos referimos en particular a Walter Benjamin y Herbert Marcuse— en algún momento de su reflexión volcaron su mirada al universo de lo lúdico. En el caso de Marcuse, la exploración del juego ocupa un lugar central en su propuesta de una sociedad no represiva, formulada principalmente en *Eros y civilización*, publicado en 1955. Derivada de su lectura de la estética schilleriana, en particular de lo concerniente al impulso de juego, y de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud, la concepción de Marcuse en torno a lo lúdico tiene que ver sobre todo con la experiencia estética y la libertad que, por su carácter de apariencia, se da en el arte. En evidente contraste, Benjamin se acerca al juego a partir de sus memorias de infancia y, fijando su mirada en el vínculo de lo lúdico con la repetición —como observara antes Freud—, así como con lo fragmentario y lo residual, lo explora desde una idea distinta de experiencia, que tiene relación con la conformación de hábitos y con la incidencia sobre la realidad material a partir de sus restos. Con el fin de abonar al estudio del juego desde este horizonte crítico, nos hemos dado a la tarea de pensar lo lúdico tomando como punto de partida el concepto

benjaminiano de experiencia, el cual nos permitirá acercarnos a la experiencia del juego en su singularidad y en su dimensión política.

¿Por qué pensar el juego desde la noción de experiencia y, en todo caso, por qué desde esta concepción en particular? A lo largo de su obra, Benjamin llevó a cabo una profunda crítica de la Modernidad. En esa crítica el concepto de experiencia tuvo un rol de suma importancia, pues es justamente la idea empequeñecida de experiencia heredada de Kant lo que caracteriza, a juicio de aquel pensador judeogermano, la pobreza de la vida moderna. Ante la hegemonía de esa experiencia pobre, Benjamin no opta por ninguno de dos caminos, aunque estén presentes, de alguna manera, en todo su pensamiento: por un lado, la nostalgia infinita que lleva a algunos a desear, a toda costa, repetir las experiencias del pasado; por otro, el nihilismo sin salida que parece encerrarnos en la desesperanza y la pasividad. Siendo lo suyo más bien “organizar el pesimismo”,¹ Benjamin introduce, en contraste, la idea de *constelación*, esto es, de específicas combinaciones de elementos que conforman una posibilidad entre muchas otras, y en ella descubre el potencial creativo de la que considera una “nueva barbarie”.

De acuerdo con Benjamin, la experiencia mecánica y científicista de la primera crítica kantiana es sólo una configuración entre muchas posibles. Existen, entonces, otras formas de experiencia en las que lo absoluto y aquello que rebasa la esfera de lo cognoscible toman parte. En ese sentido, se puede hablar en otros términos de experiencia religiosa, experiencia estética, experiencia histórica, así como de una experiencia del tiempo en la que éste aparece como eternidad y ya no como instante.² Entre esas múltiples configuraciones de la experiencia se encuentra, asimismo, la experiencia lúdica. Y como ésta es, en nuestra opinión, una experiencia similar a la del coleccionismo —en la cual, según la mira también Benjamin, los objetos se combinan bajo un criterio ajeno a todo valor funcional o utilitario y casi de manera autónoma respecto del sujeto que los pone en juego—,

¹ Benjamin *apud*. Reyes Mate, *Medianoche en la historia*, p. 136.

² Esta eternidad ha de ser entendida, no obstante, como transitoria, según apuntó Susan Buck-Morss en “The Gift of the Past”, conferencia dictada en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM el 19 de febrero de 2014.

nos permite vislumbrar el trazado de las configuraciones o detenciones monádicas a las que hace alusión Benjamin también en el universo de lo colectivo. Desde nuestra perspectiva, a partir de esta idea de experiencia podemos explorar a fondo el juego en sus particularidades, a la vez que nos es posible pensarlo en tanto constelación política.

Ahora bien, ¿cómo hacerlo? Es decir, ¿cómo organizar nuestra reflexión para abordar el problema que nos ocupa?

Lo primero que nos viene a la mente como insoslayable es la necesidad de definir lo que en este trabajo entendemos por experiencia. Una primera aclaración parece útil, pues existen en alemán dos términos traducibles al español por aquella palabra: *Erlebnis* y *Erfahrung*. Mientras que el primero se refiere a lo que solemos llamar “vivencia”, la cual se da en un momento pasajero específico, el segundo se vincula más bien con el conocimiento, la tradición y la historia. Así pues, a lo largo de nuestra exposición, cuando hablamos de *experiencia*, nos estamos refiriendo a la segunda acepción.

Para definir el concepto de experiencia en el sentido de *Erfahrung* no basta con exponer lo que Benjamin anota al respecto. En cambio, en el primer capítulo de nuestro trabajo hemos debido rastrearlo en dos de los filósofos modernos más importantes: Kant y Hegel, a partir de cuyas reflexiones en la *Crítica de la razón pura* y la *Fenomenología del espíritu* —textos a los cuales nuestro autor dirige su crítica— podemos demarcar la propuesta benjaminiana con todos sus contrastes, así como las otras fuentes que apuntalaron su comprensión: el romanticismo alemán, el pensamiento judío y el materialismo histórico. Con el fin de complementar lo ahí expuesto, en el segundo apartado ahondamos en el análisis que en las tesis *Sobre el concepto de historia* Benjamin hace del tiempo, experiencia que nos sirve como ejemplo para clarificar su idea de constelación.

En un tercer momento nos internamos a fondo en la constelación del juego, esto es, en la experiencia lúdica en sí misma. Para ello, hemos creído conveniente desentrañar las menciones que Benjamin hace acerca de este tema. Y como, cuando habla del juego, lo hace sobre todo en términos de su relación con la infancia, perseguimos también algunas de sus reflexiones en torno a dicho asunto.

Haciendo caso de algunos símiles y comparaciones que entre el quehacer lúdico de los niños y la tarea del coleccionista propone Benjamin, en el cuarto apartado describimos ambas experiencias en lo que tienen en común, así como en su diversidad. De esa forma, tratamos de dilucidar las particularidades del juego como experiencia y del coleccionismo como una de sus formas.

Por último, en un quinto momento, nos centramos en el carácter dialéctico de la experiencia lúdica. Así, como respuesta a preguntas que nos salen al encuentro al pensar las posibilidades políticas del juego, hacemos una analogía entre las reflexiones de Benjamin en torno a la tecnología —sobre todo en relación con la fotografía y el cine— y nuestra propuesta respecto al juego, tomando como hilo conductor las reflexiones de Juan Villoro en torno a su expresión lúdica predilecta: el fútbol. Pues si bien tanto el arte como el juego pueden ser y son, en efecto, usados con el afán de la dominación, poseen de igual modo un potencial marcadamente revolucionario, que resulta de gran interés y relevancia para los tiempos actuales.

Finalmente, cerramos nuestro trabajo dejando claro que el que aquí se presenta es sólo un primer acercamiento a una comprensión de lo lúdico y una interpretación de la obra filosófica de Benjamin en las que es necesario ahondar en otras investigaciones por venir.

Del concepto de experiencia

El hábito entra en la vida como juego; en él, aun en sus formas más rígidas, perdura una pizca de juego hasta el final. Formas irreconocibles, petrificadas, de nuestra primera dicha, de nuestro primer horror, eso son los hábitos.

Walter Benjamin, “Juguetes y juego”.

El concepto de experiencia ocupa un lugar central en el pensamiento filosófico de Walter Benjamin. Junto con las ideas de la historia y el tiempo, aquella noción parece recorrer los textos benjaminianos desde los primeros artículos de juventud hasta el último manuscrito, fechado en el umbral de 1939 y 1940, apenas algunos meses antes de su suicidio. Tanta es su relevancia que incluso podría decirse que se trata de uno de los conceptos más importantes de esta propuesta, pues si vemos la obra entera de Benjamin como “anticipaciones de una filosofía venidera”,³ la transformación y la búsqueda de una mayor amplitud del término experiencia se muestran como una de sus tareas fundamentales.

Ya en 1913, en un pequeño artículo que lleva por nombre “Experiencia” [“Erfahrung”], Benjamin se lamentaba sobre el uso que de aquella palabra hacían los filisteos.⁴ “La máscara del adulto se llama ‘experiencia’ —escribió entonces—. Este adulto ya lo ha vivido todo: la juventud, los ideales, las esperanzas, la mujer. Y todo era sólo una ilusión”.⁵ A esa experiencia vacía, carente de sentido y de espíritu, Benjamin contrapone la experiencia de los jóvenes, una experiencia llena,

³ Howard Caygill, *The Colour of Experience*, p. 1.

⁴ Respecto de la palabra filisteo, Jorge Navarro Pérez, traductor de las *Obras* de Walter Benjamin, nos dice: “La alemana *Philister* era utilizada desde finales del siglo XVIII por los estudiantes de universidad para referirse despectivamente a las personas de la generación de sus padres que, gozando de una situación económica acomodada, carecían de gusto artístico y literario y no se recataban en exhibir públicamente su mal gusto”. *Obras*, libro II, vol. 1, p. 17, nota al pie 2.

⁵ Walter Benjamin, “Experiencia”, p. 51. Si bien las obras de Benjamin han sido consultadas en español e inglés, al tiempo que se han cotejado con su original en alemán, las notas provienen, en la medida de lo posible, de las ediciones castellanas. Al lado de los títulos en castellano, se anotan los títulos originales en alemán para facilitar la localización de los textos benjaminianos en la edición germana de las obras completas.

dotada de significado. Y aunque el término siguió rondando, durante los años siguientes, sus reflexiones en torno a la juventud, la percepción, el color, la pintura y el lenguaje, no fue hasta 1917 que la reformulación del concepto de experiencia se erigió como el eje de su programa filosófico.

En noviembre de ese año, Benjamin redactó “Sobre el programa de la filosofía venidera” [“Über das Programm der kommenden Philosophie”], texto publicado póstumamente donde hace un análisis del sistema kantiano, en particular de lo expuesto en la primera crítica en relación con el conocimiento y la experiencia. Esto es importante, puesto que es a partir de esa lectura de Kant que Benjamin percibe la necesidad de reelaborar un concepto como aquél. Y es que la noción kantiana de experiencia, por ilustrada, la encuentra “reducida al mínimo de significado”.⁶ Ajena a toda autoridad o “fuerza espiritual” que la dotara de mayor contenido, la experiencia kantiana le parece a Benjamin limitada a ser tan sólo un objeto de conocimiento que deja fuera toda posible experiencia religiosa o estética; en suma, toda experiencia “más profunda, llena justamente de metafísica”.⁷ El principal quehacer de la filosofía futura es, por consiguiente, según entiende nuestro teórico, ampliar el concepto de experiencia y, con ello, ampliar asimismo el propio campo de reflexión de la filosofía para dar cabida a la religión, el arte, la historia y todo orden donde haya espacio para la experiencia en toda su libertad y profundidad.

Si se quiere comprender a cabalidad este acercamiento a la idea de experiencia, es necesario internarse brevemente en la propuesta kantiana y la contrapropuesta hegeliana en torno al concepto que ahora nos ocupa, pues a partir de ahí podremos seguir los pasos críticos de Benjamin y explorarlos a fondo, contrastándolos con los planteamientos previos. Siguiendo el trayecto benjaminiano, recurriremos a las dos obras que aquel autor toma como punto de partida para su análisis de ambas concepciones, a pesar de conocer de manera más amplia el pensamiento de los filósofos idealistas: la *Crítica de la razón pura*, en el primer caso, y la *Fenomenología del espíritu*, en el segundo.

⁶ Benjamin, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, p. 163.

⁷ *Ibid.*, p. 165.

De acuerdo con el orden cronológico, comenzaremos con Kant, heredero y crítico del racionalismo y el empirismo que, intentando delimitar las posibilidades del saber humano, en su primera crítica consolidó el sentido cientificista de la experiencia, supeditándola por entero al universo de lo cognoscible. Tal como antes habían hecho los filósofos empiristas, quienes reconocieron en la experiencia la fuente en la que se funda y de la cual deriva todo conocimiento,⁸ en la *Crítica de la razón pura* Kant afirma lo siguiente: “No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia”.⁹ Sin embargo, a diferencia de sus antecesores, considera imprescindible hacer una aclaración: “Pero aunque todo nuestro conocimiento empiece *con* la experiencia, no por eso procede todo él *de la* experiencia”.¹⁰ Y es que, para Kant, la experiencia no es el punto de partida del conocimiento, sino más bien un resultado. En ese sentido, a pesar de que sólo nos es dado conocer aquello que se encuentra en el marco de lo experimentable, nuestro saber no procede sólo de eso que podemos experimentar, sino que proviene también de estructuras *a priori*, esto es, anteriores a toda empiria, las cuales condicionan nuestras posibilidades de conocimiento. La investigación de Kant en torno a la experiencia se concentra, así, en las condiciones de posibilidad de aquélla.

En su búsqueda por las fronteras del conocimiento, Kant introduce una serie de elementos y distinciones. Lo que le interesa es descubrir y fijar los lineamientos, las estructuras o las normas que, previamente a toda experiencia, condicionan y posibilitan nuestro acercamiento con los objetos que podemos conocer. Estas estructuras afectan todo contacto del sujeto con el mundo, pues preexisten incluso a sus primeras sensaciones. Así, Kant distingue la sensibilidad del entendimiento, y a éste tanto de la razón como de la imaginación, y delimita claramente la tarea que cada uno de ellos lleva a cabo en el proceso

⁸ “Supongamos entonces que la mente sea, como afirmamos, un papel blanco vacío de cualesquiera caracteres, sin *ideas* de ninguna clase. ¿Cómo es que se llena? ¿De dónde procede este vasto acopio que la diligente e ilimitada fantasía del hombre ha pintado sobre ella en una variedad casi infinita? ¿De dónde obtiene todos los materiales de la razón y del conocimiento? A esto respondo yo: de la experiencia, en la cual se funda todo nuestro conocimiento y de la cual este se deriva, en última instancia”. Locke *apud*, Jay, *Cantos de experiencia.*, p. 70.

⁹ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, b 1.

¹⁰ *Idem.*

epistemológico y en nuestra existencia en general. De estas facultades, dice, hay una pasiva o receptora (la sensibilidad) y tres activas (la imaginación, el entendimiento y la razón). Si la primera percibe los objetos, la segunda esquematiza, la tercera juzga y la última relaciona los conceptos con ideas que exceden las posibilidades de la experiencia (el Alma, el Mundo y Dios).

La sensibilidad, por medio de las intuiciones puras de tiempo y espacio, percibe las cosas tal como aparecen a la conciencia, esto es, no como son en sí mismas, sino como son para nosotros, es decir, en cuanto fenómenos. Sin embargo, dicha sensación no puede considerarse todavía experiencia, puesto que “la misma experiencia constituye un tipo de conocimiento que requiere entendimiento y éste posee unas reglas que yo debo suponer en mí ya antes de que los objetos me sean dados, es decir, reglas *a priori*”.¹¹ La experiencia es, pues, un producto, una elaboración de las impresiones sensibles con base en las reglas del entendimiento.

¿A qué se refiere Kant con estas reglas? Hemos dicho que la sensibilidad está conformada por dos intuiciones puras: espacio y tiempo. De manera similar, el entendimiento contiene una serie de categorías o conceptos a los que deben poder ajustarse todos los objetos de nuestra experiencia. Dicha serie se divide en cuatro grupos: según la cantidad (unidad, pluralidad, totalidad); según la cualidad (realidad, negación, limitación); según la relación (sustancia, causalidad, comunidad), y según la modalidad (posibilidad—imposibilidad, existencia—no existencia, necesidad—contingencia).

La experiencia posible, a la que no podemos sustraernos pero que tampoco podemos rebasar, depende de la concordancia entre los objetos que experimentamos y los conceptos del entendimiento. No obstante, para que exista esta correspondencia entre unos y otros se requiere de algo más: una instancia unificadora capaz de combinar las intuiciones sensibles, o sea, de “representarse la unidad sintética de lo diverso”.¹² A esta instancia Kant la nombra *unidad sintética de la apercepción*, o bien *sujeto trascendental*, y la define como un “*Yo pienso que*

¹¹ *Ibid.*, b XVII.

¹² *Ibid.*, b 131.

tiene que *poder* acompañar todas mis representaciones”.¹³ De acuerdo con Kant, este yo pienso es “una condición objetiva de todo conocimiento”.¹⁴ Y como la experiencia es ya una forma de conocimiento, la unidad sintética de la conciencia —como también la llama el filósofo de Königsberg— es igualmente condición objetiva de toda experiencia.

Las aportaciones de Kant a la filosofía de la experiencia fueron muchas y muy importantes. Tanto que incluso Benjamin, a pesar de su mirada crítica, reconoce que “lo que es *esencial* en el pensamiento de Kant debe ser preservado”.¹⁵ La tarea consiste, de ese modo, en distinguir aquello que se ha de conservar o que, en todo caso, conviene ser reformulado de lo que, en cambio, debe desecharse. Quizá la mayor contribución de Kant en este ámbito fue el haber introducido el concepto de *mediación*, dejando claro que aun “en el dato sensible mismo existe elaboración por parte de la conciencia”.¹⁶ Con esto, la experiencia dejó de ser recepción pasiva de estímulos externos y tomó la forma de resultado. Sin embargo, la idea kantiana de experiencia, tal como fue esbozada en la primera crítica, dejó abierta una serie de problemas y limitantes a la que tanto sus seguidores como sus críticos, entre quienes —en ambos casos— sin duda incluimos a Benjamin, intentarían dar solución.

Tres son los asuntos que más escozor han causado en los lectores de Kant, y Benjamin no es la excepción. El primero de ellos es la separación irrebasable que, de acuerdo con aquel filósofo, existe entre sujeto y objeto. Como hemos visto, en opinión de Kant el sujeto determina al objeto, lo subsume, pues sólo puede conocerlo tal como éste aparece en su conciencia, es decir, según las intuiciones puras de la sensibilidad y los conceptos puros del entendimiento. Al mismo tiempo el objeto, en su calidad de cosa en sí, de noúmeno, queda siempre fuera del alcance del sujeto, cuyo conocimiento se ve reducido al mundo fenoménico. Así pues, sólo conocemos de las cosas “lo que nosotros mismos

¹³ *Ibid.*, b 132.

¹⁴ *Ibid.*, b 138.

¹⁵ Carta a Gershom Scholem del 22 de octubre de 1917, en *The Correspondence of Walter Benjamin*, p. 97.

¹⁶ María Jesús Vázquez Lobeiras, “Immanuel Kant: el giro copernicano como ontología de la experiencia”, p. 71.

ponemos en ellas”.¹⁷ En segundo lugar está el conflicto de la distinción tajante de las facultades de la conciencia (especialmente sensibilidad y entendimiento), que permanecen desligadas unas de otras después de haber sido fijados sus límites. Por último, se presenta la no menos importante y problemática cuestión de ubicar la condición de posibilidad de la experiencia en la unidad sintética de la apercepción, es decir, en el sujeto trascendental. Pues éste, justamente por ser trascendental y no psicológico o empírico, preexiste siempre de la misma manera a toda sensación, experiencia o saber, sin dejar lugar a las particularidades que éstos pudieran tomar a lo largo del proceso. En ese sentido, la historicidad queda por completo excluida del análisis kantiano, al menos en lo que a su teoría del conocimiento se refiere, al tiempo que la experiencia sigue supeditada a la conciencia empírica.

¿Qué hacer frente a este planteamiento? Sin duda, el más importante crítico de la propuesta kantiana fue Hegel, quien en la *Fenomenología del espíritu* describe el camino que debe recorrer la conciencia para alcanzar su meta final: el saber absoluto. A su juicio, esto sólo se logra por medio de la *experiencia*, el “movimiento dialéctico que la conciencia lleva a cabo en sí misma, tanto en su saber como en su objeto, en cuanto brota ante ella el nuevo objeto verdadero”.¹⁸ La experiencia toma aquí la forma de un movimiento progresivo y necesario que va de la certeza sensible al saber conceptual, aquel en el que sujeto y objeto coinciden en armonía y unidad, pues el conocimiento se revela en el concepto como autoconocimiento, esto es, como conocimiento de sí misma de la conciencia. No es extraño, entonces, que el título original de la obra fuera, según apunta Heidegger, “ciencia de la experiencia de la conciencia”, leyenda que aparece como subtítulo en la versión impresa.¹⁹

Frente al trascendental kantiano, Hegel introduce la idea de historia, la noción de movimiento y de proceso. Ya no es aquel sujeto del que hablara Kant el que condiciona la posibilidad de la experiencia, sino que son las experiencias mismas las que hacen posible la aparición de nuevas experiencias. Así pues, la

¹⁷ Kant, *op. cit.*, b XVIII.

¹⁸ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 58.

¹⁹ Cf. Heidegger, “El concepto de experiencia de Hegel”, p. 91.

experiencia en Hegel es “algo formador y transformador de la conciencia: en la medida en que la conciencia hace experiencias, se va formando y transformando, tomando nuevas figuras”.²⁰ El sujeto de la experiencia no es ya inmutable ni está definido *a priori*; en contraste, se conforma también en y mediante la experiencia, y es en esa medida que es condición de posibilidad de lo que sigue.

Con la introducción de la historicidad y la unidad de sujeto y objeto, Hegel pretende dar solución a los problemas de la teoría que, en torno a la experiencia, Kant desarrolló. En su opinión, es cierto que el sujeto determina al objeto, pero sólo porque sujeto y objeto son lo mismo. De igual modo, ya no hay distancia entre fenómenos y cosas en sí, pues al final del trayecto lo que le queda claro a la conciencia es que lo que parecía ser sólo *para ella* es asimismo lo *en sí*. A través de la experiencia, la conciencia se transforma y toma nuevas figuras hasta alcanzar su forma más alta: el espíritu. La fenomenología del espíritu se presenta, en consecuencia, como “el camino de la conciencia natural que pugna por llegar al verdadero saber o como el camino del alma que recorre la serie de sus configuraciones como otras tantas estaciones de tránsito que su naturaleza le traza, depurándose así hasta elevarse al espíritu y llegando, a través de la experiencia completa de sí misma, al conocimiento de lo que en sí misma es”.²¹

Según lo dicho hasta ahora, es claro que Hegel hizo también notables contribuciones a la reflexión que toma la experiencia como su eje. Una de ellas es la importancia que le atribuye a la idea de mediación. Si bien Kant ya la había introducido en su propio análisis, Hegel se encargó de enfatizarla, afirmando que incluso “la inmediatez en sí misma es esencialmente mediada”.²² Además, introdujo la noción de *negatividad*, mostrando que justamente es la negación, y en particular la *negación determinada* o *dialéctica*, lo que sirve como motor para el movimiento de la experiencia. El verdadero proceso de la experiencia, escribe Gadamer haciendo alusión a Hegel, es esencialmente negativo. De esa forma, “esta, la verdadera experiencia, es siempre negativa”;²³ tiene que ver, en suma,

²⁰ Gabriel Amengual, “El concepto de experiencia: de Kant a Hegel”, p. 19.

²¹ Hegel, *op. cit.*, p. 54.

²² Hegel *apud*. Adorno, *Hegel. Three Studies*, p. 57.

²³ Gadamer, *Verdad y método*, p. 428.

con la finitud humana, es decir, con su propia historicidad. En el contexto de la filosofía hegeliana el sujeto puede considerarse, según refiere Marcuse, como la “absoluta negatividad”,²⁴ pues “tiene el poder de negar cualquier condición dada y hacer de ella su propia obra consciente”.²⁵

A pesar de lo anterior, la propuesta de Hegel tiene también limitaciones. Entre ellas, tal vez la principal sea que la apertura de la experiencia, el ciclo que lleva de una figura de la conciencia a otra, tiene un límite: el saber absoluto, esto es, la ciencia. Pero, además, el camino que hay que recorrer para alcanzar el tope está también predeterminado, ya que sus fases están fijadas con anticipación y no hay experiencia posible que pueda ponerlas en duda.²⁶ Y como la estructura del mundo es una estructura racional, la historia de la que da cuenta la fenomenología del espíritu es en última instancia la historia de la razón, y no la historia de los hombres concretos que pueden incidir en ella. En palabras del filósofo español Gabriel Amengual,

[...] la ciencia de Hegel pretende anticipar incluso la creación del mundo y del hombre. Su sistema está de tal manera dispuesto que no puede ser puesto en cuestión por ninguna experiencia, sino que éstas solamente pueden tener la validez que les puede venir de su confirmación en el sistema. [...] La estructura racional de la realidad está ya fijada, antes de que el espíritu finito, un ser humano racional, intente conocerla por medio de la experiencia y reflexionado sobre su experiencia.²⁷

Ahora bien, ¿qué ocurre con Benjamin? ¿Cuáles son sus anotaciones respecto a la idea kantiana de experiencia? ¿Hacia dónde lo lleva su

²⁴ Hegel *apud*. Marcuse, *Razón y revolución*, p. 98.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Si bien en tiempos de Benjamin comenzaban a surgir lecturas de Hegel que centraban su atención en obras posteriores a la *Fenomenología del espíritu* (en particular, *La ciencia de la lógica*) y que daban cuenta del carácter retrospectivo de la historia que aquel texto narraba, la lectura que Benjamin hace de los textos hegelianos está mediada por el pensamiento de Franz Rosenzweig, quien había interpretado la propuesta hegeliana “al pie de la letra” —según relata Stéphane Mosés en *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Esa lectura literal propició la visión crítica de Rosenzweig frente a la filosofía de la historia del pensador idealista, la cual estaría presente asimismo en el pensamiento benjaminiano, que a pesar de ser dialéctico no es propiamente hegeliano.

²⁷ Amengual, *op. cit.*, p. 24.

inconformidad? ¿Es su crítica compatible con la hegeliana o traza, en cambio, un camino distinto? ¿En qué se distingue su noción de experiencia de la de los filósofos idealistas de quienes hemos hablado? Y de haber similitudes entre ellas, ¿en qué consisten?

Hemos dicho antes que Benjamin rechaza la noción kantiana de experiencia porque, al referirse ésta exclusivamente al ámbito del conocimiento según el modelo de la ciencia,²⁸ la considera pequeña por estar vinculada a una de las “visiones más bajas del mundo”,²⁹ la Ilustración. Es baja debido a su afán científicista, que la aleja de toda metafísica. En oposición a ella, Benjamin se propone encontrar un concepto más amplio de experiencia, el cual, para dar cabida a lo absoluto, tiene que basarse en una nueva comprensión del conocimiento. Sin embargo, a su juicio esta búsqueda debe darse en el marco de la “tipología” de Kant, esto es, siguiendo su sistema tricotómico, puesto que, en opinión de nuestro pensador, mucho se puede aprender de aquél dándole amplitud y definiéndolo de forma inmanente.³⁰ La teoría benjaminiana de la experiencia puede enmarcarse, así, en algo que podríamos llamar, siguiendo a Howard Caygill, una filosofía trascendental pero especulativa, es decir, una filosofía que busca identificar las condiciones de posibilidad de la experiencia concebida como “la multiplicidad continua y unitaria del conocimiento”.³¹ Esta noción de experiencia ha de ser tal que “permita incluir una experiencia del absoluto, del infinito, de lo incondicionado de toda experiencia”;³² un concepto de experiencia que pueda recuperar todas aquellas formas que han sido tradicionalmente marginadas y excluidas.

²⁸ Recordemos que, al referirse a la noción kantiana de experiencia, Benjamin está pensando particularmente en lo dicho por Kant en la *Crítica de la razón pura*. Si bien conocía el resto del corpus kantiano, su interés era confrontar un concepto de experiencia “cuya quintesencia era la física de Newton” (Benjamin, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, p. 163). Su discusión estaba dirigida también a los pensadores neokantianos, entre quienes se encontraba Hermann Cohen, con cuya obra tuvo un acercamiento mayor. Para ahondar en la relación entre Benjamin y Cohen, ver Astrid Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werke, Kritische Philosophie, vergangliche Erfahrung*, disponible en <http://www.ruhr-uni-bochum.de/adm/texte%20download.html>.

²⁹ Benjamin, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, p. 163.

³⁰ Carta a Gerschom Scholem del 7 de diciembre de 1917, en *The Correspondence of Walter Benjamin*, pp. 103-104.

³¹ Caygill, *op. cit.*, p. 172.

³² Nicolás Tarnawiecki, “Walter Benjamin y su lectura de la experiencia en Kant”, p. 55.

Para hacerlo, Benjamin decide no seguir el trayecto abierto por Hegel, pues, aunque comparte algunas de sus inquietudes, no acepta su idea de una totalidad ideal, ni su insistencia en una vía unitaria que se dirige inevitablemente a un punto. En cambio, abreva de otras fuentes, en particular de la tradición crítica del romanticismo alemán y del pensamiento judío, al cual se acerca, a pesar de haber nacido en el seno de una familia asimilada, gracias a su amistad con Gerschom Scholem.³³ En ambas tradiciones se manifiesta la que sería su mayor preocupación al enfrentarse a la experiencia en términos de la primera crítica kantiana: si la experiencia se reduce al campo de la epistemología y, por ende, al universo de lo cognoscible, ¿es posible tener experiencia de lo divino, o bien hacer experiencia al entrar en relación con una obra de arte? Y ya de paso, ¿se puede tener una experiencia distinta del tiempo y de la historia, o sólo nos es permissible vivirlos en función de la ideología del progreso?

Con el fin de aprehender estos modos de la experiencia de una manera distinta a como Kant y Hegel los desarrollaron en su trabajo reflexivo, Benjamin introduce la idea de *constelación*, esto es, “una ordenación de elementos concretos”,³⁴ o bien una configuración específica de elementos que se combinan entre sí. Esta idea, aunque definida explícitamente en 1928 en el “Prólogo epistemo-crítico” [“Erkenntniskritische Vorrede”] a *El origen del drama barroco alemán [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*, aparece una y otra vez en distintos textos, particularmente en aquellos donde se habla del lenguaje, la lectura, la percepción y la experiencia, pues es a través de ella como Benjamin logra referirse a distintas formas o configuraciones que, lejos de excluirse unas a otras, aparecen como posibilidades paralelas.

Así, en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” [“Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”], Benjamin habla de tres distintos tipos de lenguaje: la palabra creadora o divina, el lenguaje de las cosas y el lenguaje humano, cuyo principal quehacer es dotar de nombre a los objetos habiéndolos escuchado antes. Al interior de este último distingue asimismo

³³ Más adelante, por influencia primero de Asia Lacis y luego de Bertolt Brecht, Benjamin abrevará de igual forma del materialismo histórico.

³⁴ Benjamin, “Epistemo-Critical Prologue”, en *The Origin of German Tragic Drama*, p. 34.

entre lenguaje denominador, del que Adán es el modelo, y otro que podemos llamar sobredeterminador, el cual corresponde al parloteo y la esfera de la comunicación instrumental, tan presentes en la vida moderna. De manera similar, en “Para una crítica de la violencia” [“Zur Kritik der Gewalt”] hace una distinción entre violencia mítica, violencia divina y violencia revolucionaria. En sus textos visuales habla también de superficies y capas diversas dentro de un espacio dado. Y lo mismo ocurre cuando reflexiona en torno a la experiencia, pues más que intentar negar la experiencia científica o epistemológica —que vincula a la filosofía de Kant—, busca ampliar el concepto para dar cabida a otras experiencias espacio-temporales en las que se manifiesta lo absoluto, si bien comúnmente de manera indirecta, “en formas complejas, tortuosas e incluso violentas”.³⁵

Cuando habla de constelaciones, Benjamin está hablando en realidad de semejanza. En ese sentido, habla también de *lectura*, esto es, de la capacidad —dada por la facultad mimética que impregna todas las facultades superiores del hombre— de producir y percibir similaridades. Si en la antigüedad la ley de la semejanza parecía abarcarlo todo, en los tiempos modernos los casos en los que aquella se hace visible son cada vez menos frecuentes. La magia y la clarividencia, narra el autor, han cedido sus fuerzas a la escritura y el lenguaje, que se han constituido como “el uso supremo de la facultad mimética”³⁶ y “el archivo más perfecto de la semejanza no sensorial”.³⁷ Pero como ahora ya no nos es posible leer de aquella manera, nuestra experiencia, que es también una lectura entre muchas posibles (porque experiencia, en el pensamiento benjaminiano, puede entenderse justamente como lectura),³⁸ está encadenada a los signos de la escritura y a los alfabetos. De nuevo, de lo que se trata en la filosofía venidera es de fundar un concepto de experiencia que permita incluir esas otras lecturas, o sea, la percepción de superficies que van más allá de lo delimitado y empobrecido por la experiencia moderna.

³⁵ Caygill, *op. cit.*, p. 2.

³⁶ Benjamin, “Doctrina de lo semejante”, p. 212.

³⁷ Benjamin, “Sobre la facultad mimética”, p. 216.

³⁸ Así se infiere a partir de un pequeño fragmento de nombre “Sobre la percepción en sí misma” [“Über die Wahrnehmung in sich”] fechado en 1917: “Percepción es lectura. Sólo aquello que aparece en la superficie es legible... Superficie que es configuración — continuidad absoluta”. *Apud.* Caygill, *op. cit.*, p. 3.

De manera sorprendente para algunos, Benjamin toma como ejemplo la lectura que la astrología hace de los cuerpos celestes. En ella, las constelaciones que forman los astros entran en relación directa con la vida humana, mas lo hacen en un momento específico: el nacimiento; es decir que este vínculo se da como un “chispazo”, como algo ligado temporalmente. La lectura de lo nunca escrito, que Benjamin considera la más antigua en cualquiera de sus formas: “leer antes del lenguaje a partir de las vísceras, de las danzas o de las estrellas”,³⁹ establece conexiones entre elementos que parecen no tener relación entre sí, y lo hace siempre *en cada caso*. No obstante, a partir de la Modernidad y del abandono de la magia, esa tarea quedó en manos del lenguaje. Y como éste ha sido relegado al instrumento y al signo, en detrimento de la representación [*Darstellung*], a la filosofía le corresponde, siguiendo la metáfora benjaminiana, apuntar hacia el cielo e identificar los lazos que, en un momento dado, se tienden entre las estrellas.

Las constelaciones, vistas desde la mirada filosófica, pueden denominarse también *ideas*. Cada idea, al estilo de las mónadas leibnizianas, “contiene la imagen del mundo”,⁴⁰ y puede descubrirse sólo en la forma de fragmentos y, en especial, en las experiencias más frágiles e insignificantes, en los restos decadentes del pasado. El filósofo, desde la perspectiva de Benjamin, sería entonces una suerte de “pescador de perlas”, como lo describe a él Hannah Arendt, o bien un coleccionista o traperero que se da a la caza de aquellos restos.

La experiencia lúdica, a nuestro juicio, sería justamente una de esas perlas o fragmentos, detenciones monádicas que contienen una idea distinta pero aún posible del mundo y que están a la vista sólo de quien emprende la búsqueda. Mas antes de internarnos en las particularidades de esta experiencia —la del juego— quisiéramos detenernos brevemente en las reflexiones de Benjamin acerca del tiempo, lo cual nos servirá para ejemplificar y aclarar los conceptos que hemos desarrollado hasta ahora y que resultan esenciales para dar el paso siguiente: experiencia, constelación, detención. Esto nos permitirá también ahondar en la influencia que el pensamiento judío, en particular su experiencia de

³⁹ “Sobre la facultad mimética”, p. 216.

⁴⁰ *The Origin of German Tragic Drama*, p. 48.

la historia y el tiempo, ejerció en la filosofía benjaminiana. Asimismo, nos orientará en el rumbo marxista que ésta tomó a partir de finales de los años veinte. Por último, nos será posible dejar de lado la aparente nostalgia regresiva de Benjamin, que hasta este momento parece estar en su apogeo, y ver las posibilidades revolucionarias que aquel teórico crítico percibe en lo que denomina una “nueva barbarie”. Así lo plantea él mismo en “Experiencia y pobreza” [“Erfahrung und Armut”]: “¿A dónde lleva al bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia delante”.⁴¹

Veamos, pues, con el fin de comprender su teoría de la experiencia, su idea del tiempo, del progreso y de la historia.

⁴¹ Benjamin, “Experiencia y pobreza”, p. 218.

2

Del tiempo y sus constelaciones

...El tiempo de la muerte es nuestro tiempo. Redimidos, percibimos el cumplimiento del juego; el tiempo de la muerte era ya el tiempo de nuestro diario, la muerte era el último intervalo.

Walter Benjamin, "Metafísica de la juventud".

A principios de 1940, apenas algunos meses antes de quitarse la vida, Walter Benjamin puso en papel el borrador final de sus tesis *Sobre el concepto de historia* ["Über den Begriff der Geschichte"]. Allí plasmó las reflexiones que en torno a la historia y el tiempo había rumiado durante los últimos veinte años de su existencia.

Confrontado con la idea imperante del tiempo como *continuum*, esto es, como curso "homogéneo y vacío",⁴² y de la correspondiente identificación entre progreso e historia, Benjamin se propuso buscar una noción distinta de tiempo que permitiera romper la corriente imparable e inacabable del progreso,⁴³ la cual no sólo aparecía como la meta del fascismo, sino que era compartida sin ninguna clase de crítica por aquellos que se le oponían: los pertenecientes a la izquierda. Heredero de la tradición judía (en cierto sentido por nacimiento) y del materialismo histórico por elección, Benjamin encontró en la antigua idea de lo mesiánico y en la experiencia judaica del tiempo la posibilidad de vislumbrar la revolución como ruptura más que como fuerza impulsora del progreso; como "el manotazo hacia el freno de emergencia" antes que como "la locomotora de la historia mundial",⁴⁴ tal como la concibiera Marx. Así pues, a esa sucesión de instantes que responde a una línea temporal predeterminada y que percibe el progreso como inapelable, Benjamin opuso la noción de un tiempo pleno, un tiempo del ahora que, en lugar

⁴² Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, tesis XIV, p. 51.

⁴³ *Ibid.*, tesis XIII, pp. 50-51.

⁴⁴ *Ibid.*, fragmento Ms-BA 1100, p. 70.

de anticipar el futuro, suele mirar hacia el pasado y que, lejos de ser continuidad, toma la forma de un “salto de tigre [...] bajo el cielo libre de la historia”.⁴⁵

Quizás una manera de comenzar a acercarnos a esta comprensión del tiempo —a esta constelación— sea intentando clarificar su contrario: el tiempo lineal. Para ello, debemos recurrir a una de las imágenes más emblemáticas del último manuscrito benjaminiano, aquella que en la tesis IX describe al ángel de la historia:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.*⁴⁶

¿Qué nos dice del tiempo la alegoría propuesta por Benjamin? En primera instancia, que es una línea continua que parte del paraíso y se dirige hacia una meta: el futuro. Nos dice también que es algo imparable, pues el ángel de la historia, sin poder cerrar sus alas desplegadas, es incapaz de detenerlo o detenerse. De igual modo, nos dice que ese tiempo no mira hacia atrás, sino que sigue adelante con fuerza imbatible, sin darse cuenta de que deja a su paso un camino repleto de desechos y ruinas. Ese tiempo, además, se presenta con la forma de un huracán que, en aras del progreso, arremete contra todo lo que tiene enfrente, sin dejar opción alguna para sortearlo.

⁴⁵ *Ibid.*, tesis XIV, p. 52.

⁴⁶ *Ibid.*, tesis IX pp. 44-45.

A pesar de su violencia y su linealidad, lo más abrumador de ese tiempo, así como de la idea de la historia y el progreso que lo acompañan, es que se presenta con la figura de *lo dado*, es decir, como aquello que indefectiblemente ha de ocurrir. Con las siguientes palabras expresa Benjamin, en *El libro de los pasajes* [*Das Passagen-Werk*], su crítica al progreso y al tiempo que lo define: “Al concepto de progreso hay que fundamentarlo en la idea de catástrofe. La catástrofe consiste en que las cosas ‘siguen adelante’ así como están. No es lo que nos espera en cada caso sino lo que ya está dado en todo caso”.⁴⁷ Por ello, los restos que la historia entendida como progreso deja tras de sí no son pedazos aislados, sino una sola e inmensa catástrofe; esa catástrofe única de la que el ángel de la historia es testigo. Ese tiempo lineal, continuo, es de igual manera un tiempo vacío y homogéneo. Vacío porque a cada instante debe ser llenado, pues deja atrás lo ocurrido antes; homogéneo porque aparece siempre de la misma forma, sin pausas o rupturas, sino en permanente movimiento hacia delante. Su curso puede medirse puntualmente con la ayuda de los relojes, que siguen su marcha continua de forma invariable y siempre en el mismo sentido.

¿Cómo detener el tiempo entendido de esta manera? ¿Quizá con la idea del *eterno retorno*, de un tiempo circular en el que todo vuelve a su punto de inicio? En opinión de Benjamin, ninguna de estas dos configuraciones temporales deja la puerta abierta al advenimiento de un mundo otro. En un caso, se trata de seguir una línea predeterminada que tiene como mira última un ideal; en el otro, habría que dejarse estar en la resignación permanente de que todo lo que ha sido volverá a ocurrir de la misma manera, sin posibilidad de modificar el ciclo. En contraposición a aquellas alternativas Benjamin habla de un *tiempo lleno de ahora*, de un *tiempo del ahora* o, en el alemán original, *Jetztzeit*, que, en lugar de mirar hacia el futuro, vuelve hacia atrás para apropiarse “de lo que el pasado tiene de *ahora*, esto es, de actualidad pendiente”.⁴⁸

Veamos la tesis XIV, a la que Benjamin introduce con una pequeña frase de Karl Kraus que dice “El origen es la meta”:

⁴⁷ Benjamin, *The Arcades Project*, N9a, 1.

⁴⁸ Reyes Mate, *Medianoche en la historia*, p. 225.

La historia es un objeto de construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de “tiempo del ahora” [*jetztzeit*] [sic]. Así, para Robespierre la antigua Roma era un pasado cargado de “tiempo del ahora” que él hacía saltar del *continuum* de la historia. La Revolución Francesa se entendía a sí misma como un retorno de Roma. Citaba a la antigua Roma tal como la moda a veces cita a un atuendo de otros tiempos. La moda tiene un olfato para lo actual donde quiera que lo actual dé señas de estar en la espesura de lo antaño. La moda es un salto de tigre al pasado. Sólo que tiene lugar en una arena donde manda la clase dominante. El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es ese salto dialéctico que es la revolución como la comprendía Marx.⁴⁹

Al emprender el análisis de esta tesis, el filósofo español Reyes Mate nos hace notar dos conceptos: *construcción y ahora*.⁵⁰ Y es que, como hemos dicho, en opinión de Benjamin la historia no es algo ya dado, sino que implica un trabajo de construcción. Mas se trata de un esfuerzo peculiar, pues no es una elaboración desde la nada, pero tampoco se reduce a restaurar lo perdido o explicitar consecuencias de hechos anteriores que toman el lugar de causas. En contraste, la historia es una construcción que requiere sumergirse entre los destrozos del pasado para, a partir de las ruinas, levantar un edificio nuevo. Así, a juicio de nuestro pensador no basta con *reconstruir* algo que se ha venido abajo; es necesario más bien extraer algunos elementos en apariencia irrelevantes y, con ellos, armar un nuevo constructo o constelación. Lo interesante de esta obra es la procedencia de sus materiales, ya que cualquier otro podría confundirlos con meros desperdicios sin utilidad alguna. Pero no Benjamin, de profesión coleccionista, pescador de perlas y trapero.⁵¹

¿Cómo detectar aquellos restos del pasado con los cuales comenzar la construcción? Así explica Benjamin su método: “El materialista histórico aborda un objeto histórico única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada. En

⁴⁹ Benjamin, *op. cit.*, tesis XIV, pp. 51-52.

⁵⁰ Cf. Mate, *op. cit.*, p. 224.

⁵¹ Cf. Silvana Rabinovich, “Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico”; Hannah Arendt, “Introducción a Walter Benjamin. 1892-1940”; Reyes Mate, *op. cit.*

esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido”.⁵² De lo que se trata, entonces, es de redimir lo que antes fue frustrado, aquello que pudo haber sido pero que no llegó a ser y que está vinculado, de alguna manera, con el momento actual. En esas detenciones pasadas, que toman la forma de cristalizaciones rocosas que asemejan perlas, “cristal de la totalidad de los acontecimientos”,⁵³ Benjamin percibe posibilidades para el presente. Por eso habla de un tiempo lleno, de un tiempo lleno de ahora.

Tal vez aludiendo a la tesis A quede más claro su modo de proceder, puesto que no consiste en tomar cualquier elemento pasado como si fuera ya, por sí mismo, un hecho que pudiéramos considerar histórico. Tampoco en recuperar el pasado tal como ocurrió en realidad, sino “como relumbra en un instante de peligro”.⁵⁴ En sus palabras:

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre distintos momentos de la historia. Pero ningún hecho es ya un hecho histórico solamente por ser una causa. Habrá de serlo, póstumamente, en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parte de esta comprobación no permite ya que la sucesión de acaecimientos le corra entre los dedos como un rosario. Aprehende la constelación en la que ha entrado su propia época con una muy determinada época anterior. Funda de esta manera un concepto del presente como ese “tiempo de ahora” en el que están incrustadas *astillas* del tiempo mesiánico.⁵⁵

Notemos dos cosas. En primera instancia, que lo relevante es la relación que un momento anterior, sin importar su época o lo distante que se encuentre en el tiempo, entabla con la época actual, esto es, con el presente del historiador benjaminiano, como lo denomina Mate, o del materialista histórico, como se refiere a él Benjamin. Luego, que lo que funda este personaje es un tiempo marcado

⁵² Benjamin, *op. cit.*, tesis XVII, pp. 54-55.

⁵³ Benjamin apud. Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, p. 159.

⁵⁴ Benjamin, *op. cit.*, tesis VI, p. 40.

⁵⁵ *Ibid.*, tesis A, p. 58. Las cursivas son nuestras.

exclusivamente por astillas del tiempo mesiánico, de fragmentos que, a pesar de estar incrustados hasta lo profundo, nos permiten comprender que el tiempo del ahora no es el tiempo mesiánico, sino una prefiguración de éste. Aquél funciona sólo como su modelo; nos permite vislumbrarlo en un momento que contiene algo de eternidad.

Al respecto escribe Benjamin el siguiente fragmento:

“Los escasos cinco milenios del homo sapiens —dice uno de los biólogos más recientes— representan, en relación con la historia de la vida orgánica sobre la tierra, unos dos segundos al final de una jornada de veinticuatro horas. Llevada a esta escala, la historia de la humanidad civilizada ocuparía la quinta parte del último segundo de la última hora”. El “tiempo del ahora”, que como *modelo* del tiempo mesiánico resume en una prodigiosa abreviatura la historia entera de la humanidad, coincide exactamente con esa figura que representa la historia de la humanidad dentro del universo.⁵⁶

¿Cuál es la diferencia entre uno y otro, es decir, entre el tiempo mesiánico y el *Jetztzeit*? A nuestro entender, mientras que el tiempo del ahora al que hace alusión Benjamin es un tiempo que trae consigo la posibilidad de detener el *continuum*, de introducir una ruptura y traer a cuento un momento del pasado que puede ser redimido en el presente, el tiempo mesiánico, en contraste, es un tiempo siempre *por venir*. Si bien puede colarse por cualquier rendija, porque “cada día pasa un contrabando de esperanza”⁵⁷ y porque la propia escritura sagrada responde a la pregunta por el momento preciso de la llegada del Mesías con un “hoy mismo, si escucháis mi voz”,⁵⁸ remite a la idea de un tiempo que *todavía* no ha llegado a ser. El tiempo mesiánico puede ser entendido, según refiere Michael Löwy, como la “lámpara eterna” de la verdadera historia universal, mientras que el tiempo del ahora, el *Jetztzeit*, aparece exclusivamente

⁵⁶ *Ibid.*, tesis XIX, p. 57. Las cursivas en “modelo” son nuestras.

⁵⁷ Silvana Rabinovich, “Temporalidad en la cultura judía”, p. 86.

⁵⁸ Salmo 95,7 *apud*. Gershom Scholem, “Para comprender la idea mesiánica en el judaísmo”, p. 99.

prefigurándola.⁵⁹ Además, la detección de esas detenciones mesiánicas, la posibilidad de percibir las constelaciones que se forman al enlazar un momento del pasado con el instante presente, depende de la presteza del materialista histórico, del revolucionario. La venida del Reino, en cambio, es algo que está del todo fuera del alcance de la acción humana y que se realiza sólo por la fuerza de un agente externo: Dios.

Esa irrupción que es el tiempo mesiánico, ese advenimiento de un mundo otro, de la salvación universal, puede entrecerse no sólo en las detenciones de las que habla Benjamin, sino también en los días de fiesta, que de acuerdo con nuestro teórico son días para recordar. Así lo expresa en la tesis xv: “El día con el que comienza un calendario actúa como un acelerador histórico. Y es en el fondo el mismo día que vuelve siempre en la figura de los días festivos, que son días de rememoración. Los calendarios miden el tiempo, pero no como relojes”.⁶⁰

Es interesante que el filósofo judeoalemán introduzca el calendario como herramienta de medición del tiempo en contraposición al reloj. Si éste marca el paso de la línea temporal continua, aquél acentúa las pausas, los momentos de ruptura que instauran nuevos comienzos. Los calendarios, nos dice Löwy, representan en este contexto justo lo contrario al tiempo vacío: “son la expresión de un tiempo histórico, heterogéneo, cargado de memoria y actualidad”.⁶¹ En la misma tesis, Benjamin hace alusión a la Revolución Francesa y su esfuerzo por instituir un calendario distinto que midiera el curso de la historia de otra manera. Narra también que el día de ese nuevo comienzo la gente salió a las calles a dispararle a los relojes. Su afán era detener el tiempo.

Si bien es cierto que Benjamin, aun echando mano de la teología —enana y fea, oculta debajo de la mesa del materialismo histórico—, pone como ejemplo un hecho histórico que nada tiene que ver con la religión, a nuestro parecer hace también referencia, aunque sin decirlo, al ciclo litúrgico judío. Y es que la fiesta religiosa, el culto, cumple la misma función que los días festivos profanos: fija en un instante el final de un ciclo que es, al mismo tiempo, un comienzo siempre

⁵⁹ Cf. Löwy, *op. cit.*, p. 158.

⁶⁰ Benjamin, *op. cit.*, tesis xv, p. 52.

⁶¹ Löwy, *op. cit.*, p. 144.

renovado. En palabras de Franz Rosenzweig —quien brindaría a Benjamin los elementos para desvincularse de la filosofía hegeliana de la historia así como de su idea de experiencia—, “sólo fijando (*festlegen, festum, fari, fiesta*) ese punto, sólo gracias a la fiesta, se hace perceptible la repetición que sucede en el recorrido del círculo. No es el ciclo celeste, sino la repetición terrenal lo que hace de esos tiempos horas, fiadores de la eternidad en el tiempo”.⁶² Así, del mismo modo que el calendario instauro, en opinión de Benjamin, el primer día de la historia, para Rosenzweig es la campanada, y no el tictac del péndulo, la que funda la hora, una “institución enteramente humana”.⁶³

¿Acaso no en todas las religiones se actúa de forma similar? En su reflexión acerca del Shabat, la fiesta de la Creación, según se refiere a ella Rosenzweig, Abraham Joshua Heschel dice que el judaísmo se distingue de sus congéneres precisamente por ser una religión del tiempo y no una religión del espacio. Lo que se narra en la Biblia, aclara, son eventos, esto es, sucesos históricos. Y aunque un buen número de fiestas (de hecho, la mayoría, según nos dice) encuentra su fundamento o su punto de referencia en los fenómenos naturales, por ejemplo, la luna nueva o la época de la cosecha (que, en su opinión, están vinculados con el espacio más que con el tiempo), el Shabat, fiesta en la que se recuerda la creación del mundo, hace presente un momento, no un lugar.

Durante el Shabat la eternidad se deja ver en el mundo profano; semana con semana “la eternidad se pronuncia un día”.⁶⁴ En ese sentido, el Shabat es final y comienzo de la semana y, por conjuntar pasado, presente y futuro, pues hay que celebrarlo como si el mundo apenas hubiera sido creado y como si uno mismo hubiese sido liberado de Egipto, es una probadita de la eternidad, del mundo por venir. El Shabat, afirma Heschel, es una especie de preparación para el tiempo mesiánico: “A menos que uno aprenda a deleitarse con el sabor del Shabat mientras está todavía en este mundo, a menos que uno sea iniciado en la

⁶² Franz Rosenzweig, *La estrella de la redención*, p. 347.

⁶³ *Ibid.*, p. 346.

⁶⁴ Abraham Joshua Heschel, *The Sabbath*, p. 101.

apreciación de la vida eterna, será incapaz de disfrutar el sabor de la eternidad en el mundo por venir”.⁶⁵

Algo similar ocurre con el tiempo pleno benjaminiano, un tiempo que en su redondez monádica nos permite vislumbrar algo de lo que está por venir. Y si, no obstante, no hay manera de predecir cómo será aquel tiempo, si no hay modo de hacerlo aparecer a la fuerza, lo que sí se puede hacer, en todo caso, es procurarlo deteniéndose a ver lo que del pasado puede hoy ser redimido; lo que sigue hoy vigente, tal como diría Mate, como exigencia de justicia.⁶⁶ Pues como apunta Emmanuel Lévinas en sus “Textos mesiánicos”, al hacer alusión a la fábula del gallo y el murciélago: “¡El Mesías no viene más que para aquél que espera!”⁶⁷ Así, el materialista histórico tiene que emular al gallo del relato, desarrollando la capacidad de percibir “el alba en medio de la noche oscura, la proximidad de la luz antes de que resplandezca”.⁶⁸ Mas lejos de buscar la salvación para él mismo, el historiador benjaminiano busca hacerla extensiva a la humanidad entera, empezando por los oprimidos de todas las épocas, porque tampoco nos está negada la certeza de que la redención, el tiempo por venir, el advenimiento de la total alteridad, el mundo otro al que aspiramos, está siempre latente; aparece en el presente, aquí y ahora, como posibilidad.

De esto nos habla el último fragmento *Sobre el concepto de historia*, la tesis B:

Es seguro que los adivinos que inquirían al tiempo por los secretos que él guarda dentro de sí no lo experimentaban como homogéneo ni como vacío. Quien tiene esto a la vista puede llegar tal vez a hacerse una idea de la forma en que el pasado era aprehendido en la rememoración, es decir, precisamente como tal. Se sabe que a los judíos les estaba prohibido investigar el futuro. La Thorá y la plegaria los instruyen, en cambio, en la rememoración. Esto los liberaba del encantamiento del futuro al que sucumben aquellos que buscan información en los

⁶⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁶ Mate, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁷ Emmanuel Lévinas, *Textos mesiánicos*, p. 121. “El gallo le dice al murciélago: ‘Yo espero la luz porque la luz me es familiar, pero a ti ¿de qué te sirve la luz?’”

⁶⁸ *Idem.*

adivinos. A pesar de esto, el futuro no se convirtió para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Porque en él cada segundo era la pequeña puerta por la que podía pasar el Mesías.⁶⁹

A lo largo de nuestro recorrido a través del último manuscrito benjaminiano hemos visto que existen, en su plantamiento, al menos tres constelaciones temporales: el tiempo vacío (homogéneo y lineal); el tiempo del ahora o *Jetztzeit* (discontinuo y lleno), y el tiempo mesiánico (que está siempre por venir y del cual aquél aparece como prefiguración). Entre ellas, la experiencia del tiempo como tiempo del ahora posee una cualidad particular: tiende puentes, a partir de fragmentos, entre épocas distintas, trazando nuevas constelaciones que, lejos de ser inocuas, contienen un importante potencial revolucionario. Este potencial no funciona como un motor que pretenda dar impulso al futuro, sino que, en sentido inverso, busca detener el tiempo para vincular el presente con un momento del pasado. A esto Benjamin le llama *detención mesiánica*. De lo que se trata es de hacer justicia hoy a la opresión ocurrida antes, a la injusticia legitimada por el discurso que pinta la mecánica del progreso como ineludible, necesaria e imparable.

Para oponerse a esto, es decir, para tirar de la palanca que permita frenar el tren de la historia, fue imprescindible para Benjamin repensar el concepto kantiano de experiencia y su reformulación hegeliana, pues ambos siguen orientados, en su opinión, o bien por la idea científicista del conocimiento, que confina la experiencia a la esfera de lo que puede en efecto conocerse, o bien por una idea de la historia que concibe el tiempo como una línea recta y continua que avanza al paso del progreso hasta alcanzar su meta última. Y si bien en las tesis que hemos analizado no aparece por ninguna parte la palabra *experiencia*, a nuestro juicio está presente en todo momento, pues de lo que está hablando Benjamin al traer a cuento el tiempo mesiánico y el *Jetztzeit* es de una experiencia distinta del tiempo, que da lugar a una experiencia también distinta de la historia. Su último texto sigue, pues, buscando fundamentar una idea nueva de experiencia que lleve, en

⁶⁹ Benjamin, *op. cit.*, tesis B, pp. 58-59.

última instancia, a pensar la realidad tal como aparece ante nuestros ojos como una posibilidad entre innumerables otras. Como una constelación que en sus más pequeños fragmentos, en aquellos espacios que parecen insignificantes, contiene en potencia nuevas configuraciones, es decir, formas diversas en las que los elementos que conforman el mundo pueden combinarse. Las tesis *Sobre el concepto de historia* son en ese sentido, como el resto de la obra benjaminiana, anticipaciones de la filosofía venidera.

En torno a esto, apunta Reyes Mate en la introducción a su análisis de las tesis:

Para Walter Benjamin las Tesis son algo más que materiales con vistas a una nueva teoría de la historia o a una nueva visión de la política. Son escritos filosóficamente ambiciosos puesto que se fajan con asuntos tan centrales y arduos como en qué consisten el conocimiento, la realidad o la verdad. Quieren ser una nueva teoría del conocimiento.

Y continúa:

Identificamos habitualmente realidad con hechos, con lo que ha tenido lugar. [...] Pues no, la realidad se mueve; lo que tuvo lugar, está vivo. [...] Llegamos así a la idea de que la realidad es facticidad y, también, posibilidad. [...] Porque el pasado pudo ser de otra manera, lo que ahora existe no debe ser visto como una fatalidad que no se pueda cambiar. Y si el presente tiene una posibilidad latente, que viene de un pasado que no pudo ser, entonces podemos imaginar un futuro que no sea proyección del presente dado, sino del presente posible.⁷⁰

Desde nuestra perspectiva, a través de la experiencia lúdica, esto es, del juego, podemos vislumbrar algunos de esos presentes posibles y quizá también constelaciones de un futuro distinto. Veamos, entonces, en qué consiste dicha experiencia.

⁷⁰ Mate, *op. cit.*, pp. 19, 21-22.

3

De la experiencia lúdica o del juego infantil

...El niño, de pie tras la antepuerta, se vuelve él mismo algo flotante y blanco, un fantasma. La mesa del corredor bajo la cual se ha acurrucado lo transforma en el ídolo de madera del templo cuyas columnas son las cuatro patas talladas. Y detrás de una puerta sería él mismo puerta, se la pondrá como una máscara pesada y, cual sacerdote-brujo, hechizará a todos los que entren desprevenidos. No deberán encontrarlo en ningún caso. Cuando hace muecas le dicen que bastaría con que el reloj diera la hora para que él se quedara así. Lo que hay de cierto en ello lo sabe él en su escondite. Quien lo descubra, podrá dejarlo convertido en ídolo bajo la mesa, entretejerlo como fantasma en la cortina, para siempre, o encerrarlo de por vida en la pesada puerta.

Walter Benjamin, *Dirección única*.

Cuando se habla de Walter Benjamin desde la filosofía, comúnmente se piensa en su teoría del lenguaje, su idea de tiempo, su filosofía de la historia y su concepto de experiencia. Sin embargo, Benjamin escribió acerca de muchos otros temas, entre los cuales el juego y la infancia ocupan un lugar relevante.

Así lo narra Gershom Scholem, uno de sus amigos más cercanos:

El hecho de que durante toda su vida se sintiera atraído con mágico poder por el mundo de los niños y la naturaleza infantil constituye uno de los rasgos de carácter más importantes de Benjamin. Este mundo se contó entre los objetos más duraderos y tenaces de su reflexión y todo lo que ha escrito sobre este tema se encuentra entre sus trabajos más perfectos.⁷¹

Si queremos comprender la atracción que tópicos como aquéllos ejercieron sobre nuestro autor, resulta conveniente volver la mirada a algunos sucesos de su

⁷¹ Gerschom Scholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, pp. 15-16.

biografía personal e intelectual. Lo primero que nos viene a la cabeza en torno a esto es que Benjamin era, antes que nada, un coleccionista. El coleccionismo, podríamos decir, fue su herencia. De su padre, anticuario y coleccionista de obras de arte, Benjamin heredó el gusto por el arte y las antigüedades; de su madre, bibliófila y coleccionista de libros infantiles, heredó el gusto por los libros, los juguetes antiguos y las miniaturas.⁷² Si seguimos sus memorias plasmadas en *Infancia en Berlín hacia 1900 [Berliner Kindheit um Neunzehnhundert]*, nos damos cuenta de que, de niño, Benjamin coleccionó postales, sellos, calcomanías, medallas doradas de las cajas de puros y que incluso comenzó una colección de mariposas con especímenes a los que él mismo dio caza. Con el tiempo desarrolló también la afición por llenar pequeños cuadernos de notas con citas que llevaba consigo como si fueran tesoros. Le encantaba lo minúsculo, como apunta Hannah Arendt; las cosas que para otros carecen de significado lo mismo que de valor.⁷³ En palabras de Scholem, “todo lo pequeño ejercía sobre él la mayor atracción. Descubrir o expresar perfección en lo pequeño y lo mínimo era uno de sus impulsos más fuertes”.⁷⁴ Fue tomando todo esto en cuenta como Silvana Rabinovich escribió hace algunos años que, de haber gestos que caracterizaran los procesos de pensamiento de los filósofos, el coleccionismo sería el gesto filosófico de Walter Benjamin y él mismo podría tomar la forma de un filósofo-coleccionista.⁷⁵

Como coleccionista, Benjamin amaba los libros más que ninguna otra cosa. Por un tiempo su biblioteca estuvo compuesta exclusivamente de los volúmenes que hubiese ya leído y estudiado con atención; más tarde comenzó a comprar libros tan sólo por el placer de devolverles la libertad entre sus estantes.⁷⁶ Su biblioteca era bastante extensa, razón por la cual estaba dividida en diversas secciones. Entre ellas, dos eran las más apreciadas por Benjamin: los libros infantiles y las obras escritas por enfermos mentales. La de mayor importancia era, sin embargo, la primera, o al menos eso es lo que Scholem ha compartido en

⁷² Su gusto por los viajes lo heredó, en cambio, de su abuela materna.

⁷³ Cf. Hannah Arendt, “Introducción a Walter Benjamin. 1892-1940”.

⁷⁴ Gerschom Scholem, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁷⁵ Cf. Silvana Rabinovich, “Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico”.

⁷⁶ Cf. Walter Benjamin, “Desembalo mi biblioteca”.

sus testimonios.⁷⁷ De acuerdo con él, Benjamin comenzó a coleccionar libros para niños después de que su esposa —Dora— le diera algunos ejemplares de álbumes ilustrados y cuentos de hadas como regalo de cumpleaños, tradición que la pareja mantendría durante largo tiempo. No obstante, en “Desembalo mi biblioteca” [“Ich packe meine Bibliothek aus”], así como en unos cuantos ensayos y artículos más, Benjamin escribió que los primeros volúmenes que pudo considerar propios habían pertenecido a su madre. Uno de ellos era la cartilla con la que ella aprendió a leer y escribir. Un par más consistía no propiamente en libros, sino en álbumes empastados en cartón donde su madre, de pequeña, había pegado hojas y flores secas a lo largo de su infancia. “El meollo de la colección —relata Benjamin en una carta del 31 de julio de 1918 dirigida a Ernst Schoen— es el fruto de mis sistemáticas incursiones durante largo tiempo en la biblioteca de mi madre, en la biblioteca de la primera infancia”.⁷⁸ Pues, como escribió varios años después, “un libro, tal vez tan sólo una página o, menos aun, una estampa de un anticuado ejemplar, heredado quizá de la madre o la abuela, puede ser la tierra fértil donde se desarrolle la primera y delicada raíz de esa afición”.⁷⁹

Muy bien, pues. Walter Benjamin tuvo, en sus palabras, una de las colecciones de libros infantiles alemanes más relevantes de la primera mitad del siglo xx. Pero, ¿qué tiene que ver el coleccionismo con la experiencia lúdica? ¿Y por qué pareciera ser el juego algo que sólo pueden hacer los niños o, al menos, algo que los concierne a ellos más que a cualquier otra persona? Para responder estas preguntas resulta necesario tener una idea más clara, si bien por ahora breve, de las andanzas filosóficas de Benjamin en torno al acto de coleccionar. ¿Cuál sería, entonces, el modo de actuar del coleccionista?

El coleccionista, dice Benjamin, busca fragmentos del pasado para salvarlos del olvido. Escudriña entre restos y desperdicios por cosas que alguna vez tuvieron valor pero que lo han perdido hace tiempo. Una vez que las encuentra, el coleccionista las pone en relación con otros objetos: más fragmentos y ruinas que,

⁷⁷ Cf. Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship* y *Los nombres secretos de Walter Benjamin*.

⁷⁸ Benjamin *apud*. Giulio Schiavoni, “Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia”, p. 22.

⁷⁹ Benjamin, “Viejos libros infantiles”, p.65.

juntos, adquieren un nuevo significado. Estos objetos, libres de toda concepción instrumental a la que hubieran estado sometidos antes, libres de toda utilidad o función, son capaces de crear una nueva configuración; de trazar, como hacen las estrellas, líneas que las unen unas con otras y bosquejar una constelación original. Las constelaciones son, desde la perspectiva de Benjamin, posibilidades: posibilidades que ofrecen un concepto alternativo de experiencia, una visión alternativa del pasado e incluso una idea alternativa del presente. Un presente que, en lugar de seguir la línea de la historia y el progreso tal como los percibe la conciencia moderna, vuelve la mirada hacia los restos del pasado que pueden ofrecer opciones para el tiempo actual.

No sólo el coleccionismo y el juego son dos de esos residuos, dos de esas actividades que parecen anacrónicas y fuera de lugar en un mundo que considera lo funcional, la competencia y lo práctico como las fortalezas del futuro. Son también actividades que contienen en su núcleo la búsqueda de fragmentos, la negación de lo útil, la acción que, en el pensamiento de Benjamin, es la principal actividad del historiador materialista: “cepillar la historia a contrapelo”.⁸⁰ Pero cuidado, porque no estamos hablando del coleccionismo como los coleccionistas profesionales —que recolectan y resguardan objetos preciosos que aumentarán su valor con el tiempo— lo practican hoy en día. Tampoco estamos hablando del juego como trabajo o como instrumento de manipulación de masas, y ni siquiera del juego como una actividad mecánica que hacemos siguiendo el ritmo de un videojuego indistinto. Nos referimos, en cambio, al juego que antiguamente era considerado el juego infantil por antonomasia: el juego fantástico, el *make-believe play*; el juego como una actividad que puede convertir un pedazo de madera en la muñeca más extraordinaria, como observa Eugen Fink en su hermoso *Oasis de la felicidad*; el juego que permite al niño construir su propio mundo con una seriedad asombrosa justo en medio de la realidad cotidiana. El juego quizás en el sentido de *play* y no de *game*, como diría Jean Duvignaud, siguiendo la puntual distinción que ofrece en uno de sus libros, donde el juego-*play* aparece como impulso lúdico libre y gratuito y el juego-*game* como algo mediado por reglas sociales y

⁸⁰ Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, tesis VII, p. 43.

convencionalismos.⁸¹ Nos referimos al juego que no depende en lo más mínimo de la naturaleza de los juguetes, sino que modifica el carácter de éstos de acuerdo con sus propios intereses y necesidades.

Para profundizar en las reflexiones de Benjamin en torno al juego, nos parece conveniente traer a cuento un pequeño fragmento de uno de sus libros más entrañables: *Dirección única* [*Einbahnstraße*]. Hay en este libro compuesto de aforismos —o en esta colección de imágenes mentales, como se refiere a él Theodor W. Adorno—⁸² un fragmento que lleva por nombre “Terreno en construcción” [“Baustelle”]. A continuación lo reproducimos por entero, para analizarlo parte por parte y dilucidar su sentido poco a poco, es decir, desmenuzándolo. Esto es lo que dice:

Resulta necio devanarse pedantemente los sesos sobre la fabricación de objetos —material ilustrativo, juguetes o libros— destinados a los niños. Desde la ilustración, ésta viene siendo una de las especulaciones más mohosas de los pedagogos. Su fatuo apasionamiento por la psicología les impide advertir que la Tierra está repleta de los más incomparables objetos que se ofrecen a la atención y actividad infantiles. Y objetos concretísimos. Pues, de hecho, los niños tienden de modo muy particular a frecuentar cualquier sitio donde se trabaje a ojos vistas con las cosas. Se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería. En los productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y sólo, a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran en sus juegos. Los mismos niños se construyen así su propio mundo objetal, un mundo pequeño dentro del grande. Habría que tener presentes las normas de este pequeño mundo objetal si se quiere crear intencionadamente cosas para los niños, y no se prefiere dejar que sea la propia actividad, con todo

⁸¹ Jean Duvignaud, *El juego del juego*.

⁸² Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, p. 29.

lo que en ella es instrumento y accesorio, la que encuentre por sí sola el camino hacia ellos.⁸³

Detengámonos ahora en cada una de las ideas del fragmento, ampliando su interpretación con ayuda de otros textos en los que Benjamin desarrolla a mayor hondura lo que aquí se dice. Comencemos, pues, con las primeras líneas, donde el autor expresa su inconformidad y su desencuentro con la pedagogía moderna:

Resulta necio devanarse pedantemente los sesos sobre la fabricación de objetos [...] destinados a los niños. Desde la ilustración, ésta viene siendo una de las especulaciones más mohosas de los pedagogos. Su fatuo apasionamiento por la psicología les impide advertir que la Tierra está repleta de los más incomparables objetos que se ofrecen a la atención y actividad infantiles.⁸⁴

A lo largo de estas frases queda claro que, en opinión de Benjamin, los pedagogos y los profesores (así como algunos autores de literatura infantil, si bien no los dibujantes encargados de ilustrar los libros) responden a la mentalidad ilustrada que ve en los niños a seres humanos pequeñísimos que necesitan de alguien que los guíe hacia la adultez. Su objetivo es, por consiguiente, ayudar a estas criaturas a convertirse en hombres y mujeres honorables, esto es, en buenos ciudadanos. Para hacerlo, construyen instituciones y herramientas que hacen posible la transición del espíritu infantil en la complejidad adulta. Como resultado de ese proceso, los niños dejarán de jugar con las cosas y, por el contrario, comenzarán a usarlas, a *trabajar* con ellas. Finalmente se integrarán a la carretera del progreso, a la línea temporal que aparece siempre como continua e imparable. El lema de esta ideología y su teoría de la educación podría leerse de la siguiente manera: “los niños nos necesitan más que nosotros a ellos”.⁸⁵

En oposición a este punto de vista, Benjamin propone una pedagogía que, en lugar de concebir a los niños como herederos, los visualiza como auxiliadores,

⁸³ Benjamin, “Terreno en construcción”, en *Dirección única*, p 25.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Benjamin, “Una pedagogía comunista”, p.p. 109-110.

vengadores y liberadores.⁸⁶ Esto nos recuerda la “débil fuerza mesiánica” a la que haría alusión una década más tarde en su segunda tesis *Sobre el concepto de historia*. Una pedagogía que etiqueta como “comunista” confirmaría la convicción benjaminiana de que “éramos esperados sobre la tierra”.⁸⁷

Ahora bien, ¿cuáles son los mecanismos de esta nueva pedagogía y en qué consisten sus diferencias respecto de la teoría moderna de la educación? Quizás echando mano de un par de artículos que giran en torno al teatro —que, a juicio de Benjamin, cumple una función pedagógica fundamental— podamos comprender su propuesta.

En 1929, Benjamin escribió “Programa de un teatro infantil proletario” [“Programm eines proletarischen Kindertheaters”]. Allí distingue la educación que denomina burguesa de la que, en sentido inverso, llama proletaria. Las diferencia con base en lo que a cada una le resulta necesario para educar: si aquella necesita una idea, ésta, si bien debe abarcar toda la vida del niño, requiere tan sólo de un marco. El marco ideal para la educación proletaria es, de acuerdo con Benjamin, el teatro infantil proletario, que tiene como núcleo la organización de los niños. A diferencia de otras, esta organización surge del trabajo colectivo. En lugar de tener un director que oriente la acción o que ejerza una influencia moral, cualquier corrección o equilibrio que aparezca como necesario surge de la colectividad infantil. Así, “las tensiones del trabajo colectivo son las que educan”.⁸⁸

¿Qué hace entonces el director teatral? Observa las acciones y los gestos infantiles, señala todas “de un mundo en el que el niño vive y manda” como un dictador.⁸⁹ Una vez identificadas las señales, su tarea se concreta en liberarlas del reino de la fantasía para posibilitar su realización en lo material. El teatro es también el marco adecuado para la educación infantil por su carácter perecedero, pues, como sucede con las cosas que hacen los niños, sus representaciones no buscan la perpetuidad, “sino el ‘momento’ del gesto”.⁹⁰ En palabras de Benjamin:

⁸⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁷ *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, tesis II, p. 37.

⁸⁸ Benjamin, “Programa de un teatro infantil proletario”, p. 103.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

La representación teatral es la gran pausa creadora en la obra educativa. Es en el reino de los niños, lo que el carnaval era en los cultos antiguos. Se invierten los términos, y así como en las saturnales romanas el amo servía al esclavo, durante la función están los niños en el escenario para enseñar y educar a los atentos educadores. Aparecen nuevas fuerzas, nuevos impulsos que el director a menudo no conocía, que sólo ahora, en esa salvaje liberación de la fantasía infantil, y no durante el trabajo, llega a conocer. Los niños que han hecho teatro de esa manera se han liberado en tales representaciones. *Su niñez se realiza jugando.*⁹¹

Y es que es justamente el hecho de que garantice a los niños la realización de su infancia lo que, en el pensamiento benjaminiano, hace superior a la pedagogía proletaria frente a su contraparte tradicional, repleta de prácticas imparciales, empáticas y comprensivas, así como de “educadoras llenas de ‘amor al niño’”.⁹²

Pocos años más tarde, Benjamin volvió a reflexionar sobre la función pedagógica del teatro —en particular del teatro épico brechtiano— y la comparó con la potencia educativa de una tecnología que, aún joven, se fortalecía en esos momentos: la radio. De hecho, de 1929 a 1933, Benjamin estuvo a cargo de dos pequeños espacios radiofónicos dedicados a los niños, donde compartió con la audiencia infantil una serie de reflexiones sobre diversos temas: desde las jugueterías de los grandes almacenes berlineses hasta las consecuencias de un terremoto en Lisboa; del teatro de marionetas en su ciudad natal a las aventuras de Cagliostro, un renombrado pillo italiano. En esas piezas radiofónicas, transmitidas por la “Jugendstunde” de la Funkstunde AG de Berlín y la “Stunde der Jugend” de la Radiodifusión del Sudoeste de Alemania de Frankfurt am Main, Benjamin desarrolló algunos de los temas que más lo inquietaron a lo largo de su vida y que más relevancia tendrían en su trabajo filosófico.⁹³ Las palabras de Ricardo Forster suenan atinadas: “Los temas benjaminianos, sus obsesiones de adulto, han cristalizado en su infancia: allí, en esa tierra utópica, se han constituido

⁹¹ *Ibid.*, p. 106. Las cursivas son nuestras.

⁹² *Idem.*

⁹³ Los textos radiofónicos de Benjamin pueden consultarse en el volumen VII de sus *Gesammelte Schriften*, o bien en castellano —aunque incompletos— en *El Berlín demónico*.

los materiales, las aficiones, los modos de mirar y de sentir, que luego reencontraremos en su deriva intelectual”.⁹⁴

Así pues, en un artículo fechado en 1932 de nombre “Teatro y radio. Sobre el control recíproco de lo que es su trabajo educativo” [“Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit”], nuestro pensador afirma que el teatro y la radio tienen un vínculo de colaboración pedagógica. ¿En qué términos se da dicha colaboración? Con el fin de responder esta interrogante, Benjamin enfatiza las diferencias entre el teatro convencional y el teatro épico. Mientras que aquél se propone como un medio formativo y de entretenimiento, es decir, como distractor, éste se vislumbra como un espacio de instrucción y concentración. Sus obras ya no buscan la totalidad y, en cambio, se habla de un laboratorio dramático que pretende, antes que ninguna otra cosa, exponer lo presente. El teatro épico recupera, así, la tarea más antigua del teatro: concentrarse en las personas que están allí. ¿Cómo lo hace? Por medio de la interrupción, que tiene un objetivo pedagógico central, pues “deteniendo el transcurso de la acción, fuerza al oyente a tomar postura ante lo que sucede frente a él, y al actor a tomar postura ante el papel que está representando”.⁹⁵ De lo que se trata es de combatir la tiranía de lo dado, de lo “natural”, y caer en cuenta de que lo que sucede sólo puede transformarse en “su decurso más estrictamente habitual, mediante la razón y el ejercicio”.⁹⁶ En el caso de la radio, aunque está ligada al reino del conocimiento, puede enriquecer su función pedagógica por medio de la instrucción, que Benjamin identifica como el lugar del juicio, es decir, de la crítica y la reflexión.

A pesar de lo dicho hasta ahora, en opinión de Benjamin, la razón primordial para oponerse a la pedagogía burguesa, tal como se refiere a ella, es porque fuerza a los niños a relacionarse con los objetos teniendo en mente un fin instrumental; los obliga a abandonar el modo en que comúnmente se vinculan con las cosas. Al observar el juego infantil, se hace patente que los niños desarrollan una relación distinta con los objetos, en particular con los juguetes, pero también con cualquier cosa que, en el transcurso de la actividad lúdica, funcione de esa

⁹⁴ Ricardo Forster, *Walter Benjamin – Theodor W. Adorno. El ensayo como filosofía*, p. 109.

⁹⁵ Benjamin, “Teatro y radio. Sobre el control recíproco de lo que es su trabajo educativo”, p. 392.

⁹⁶ *Idem.*

manera. Durante el juego, los juguetes son libres de “hablar”; son capaces de tejer lazos de relación entre sí. Mas esto no tiene nada que ver con su carácter originario. Así lo dice el propio Benjamin:

El niño quiere arrastrar algo y se convierte en caballo, quiere jugar con arena y se hace panadero, quiere esconderse y es ladrón o gendarme. [...] Porque cuanto más atractivos, en el sentido común de la palabra, son los juguetes, tanto menos “útiles” son para jugar; cuanto más ilimitada se manifiesta en ellos la imitación, tanto más se alejan del juego vivo. [...] La imitación —así podríamos formularlo— es propia del juego, no del juguete.⁹⁷

¿Qué es lo que Benjamin quiere decir aquí con la palabra imitación? ¿Se refiere a que los niños actúan o representan en el juego lo que los adultos hacen en la vida cotidiana? Nada más lejano. En sentido inverso, cuando Benjamin escribe “imitación”, quiere decir *mimesis*, pero *mimesis* en el sentido de la facultad mimética que analiza en las dos versiones de uno de sus trabajos más conocidos: “Doctrina de lo semejante” [“Lehre vom Ähnlichen”] y “Sobre la facultad mimética” [“Über das mimetische Vermögen”], esto es, la facultad que nos permite percibir y producir similaridad. Las constelaciones son justamente eso: la configuración de nuevas relaciones de semejanza. La experiencia del juego es, de acuerdo con este punto de vista, productora de constelaciones. En ese sentido, como queda dicho en “Terreno en construcción”, los objetos con los que se dan al juego, los niños “los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran en sus juegos”.⁹⁸

Mas, ¿de qué clase de objetos se trata? En palabras de Benjamin, de

[...] objetos concretísimos. Pues, de hecho, los niños tienden de modo muy particular a frecuentar cualquier sitio donde se trabaje a ojos vistas con las cosas. Se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos provenientes de la

⁹⁷ Benjamin, “Historia cultural del juguete”, p. 88.

⁹⁸ “Terreno en construcción”, *loc. cit.*

construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería. En los productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y sólo, a ellos.⁹⁹

¿A qué se refiere la última frase y, en específico, “el rostro que el mundo de los objetos” les muestra exclusivamente a niñas y niños? Tal vez para comprenderla resulte conveniente, más que describir esa faceta del mundo, sumergirnos en la percepción que los niños tienen de las cosas. Esto nos lleva de vuelta al primer momento de nuestro trabajo, el de la experiencia, y, por tanto, a uno de sus elementos fundamentales: la relación sujeto-objeto.

Recordemos que parte de la crítica de Benjamin a la teoría kantiana de la experiencia tiene que ver con su opinión contraria a la noción de un sujeto que determina unilateralmente al objeto. Negada la posibilidad de conocer el objeto tal como éste es, el sujeto permanece inmerso en un universo fenoménico en el que las cosas no aparecen como son en sí mismas, sino según intuiciones puras y categorías *a priori* de un yo trascendental. Esto significa que, desde el punto de vista de la epistemología kantiana —o al menos desde la lectura que Benjamin hace de ella—, el sujeto sólo puede entablar un vínculo unidireccional y unívoco con el mundo. Son siempre las facultades de aquel sujeto trascendental las que determinan su acercamiento a las cosas.

Benjamin, como muchos otros antes que él, concibe este planteamiento como erróneo. En busca de alguna salida, se da a la tarea de observar la forma en la que algunos personajes se enfrentan al mundo y los objetos que lo componen. Todos ellos son, en menor o mayor medida, personajes marginales. El paseante (*flâneur*), el trapero y el coleccionista son algunas de sus figuras predilectas. Pero también hay otras que, aunque menos recurrentes, atrapan su atención una y otra vez a lo largo de su vida; por ejemplo, las prostitutas, los enfermos mentales y los niños. Ahora bien, entre todas esas figuras, ¿qué tiene de especial la mirada infantil? A juicio de Benjamin, que no se limita a observar las cosas, sino que

⁹⁹ *Idem.*

acepta ser mirada por ellas.¹⁰⁰ Los niños son, entonces, capaces de sumergirse en las cosas, de vincularse con ellas en términos de complicidad, no de enfrentamiento; porque mantienen con los objetos una relación casi mágica, “en la cual el mundo se revela desde la experiencia”.¹⁰¹ Y como experiencia es, en el pensamiento benjaminiano, conformar constelaciones, es decir, identificar semejanzas entre objetos disímiles, la mirada infantil es una mirada transformadora y, al mismo tiempo, una mirada que renueva:

Los niños —escribe Benjamin— tienen la capacidad de renovar la existencia y eso es, para ellos, una práctica múltiple que manejan con desenvoltura. En los niños el hecho de coleccionar sólo es *uno* de los procedimientos para renovar los objetos, también se los puede pintar, despegar y, así siguiendo, toda la escala de las formas en que los niños adquieren los objetos desde el mero tocarlos ascendiendo hasta el ponerles nombre.¹⁰²

Esa es la razón por la que los pequeños son atraídos de forma irremediable a los fragmentos; es por eso que los niños —o así lo piensa Benjamin— se sienten más cómodos jugando con objetos de desecho o desperdicios antes que con juguetes predeterminados de manera muy específica. Lo que importa es lo que el niño lleva a cabo con los juguetes y lo que les permite hacer a éstos casi sin intervenir. El destino manifiesto de los juguetes tiene poco que ver, entonces, con lo que ocurre en el juego. Y es este gusto por los restos tan característico de los niños lo que nos recuerda de nuevo la figura del coleccionista, pues los coleccionistas y los infantes tienen algo en común: al sacar los objetos de su contexto original, al convertirlos en pedazos o fragmentos, los redimen y los ponen

¹⁰⁰ Schiavoni, *op. cit.*, p. 31. En las primeras décadas del siglo XX, Benjamin escribió varios artículos donde exploraba la percepción infantil, principalmente en lo que se refiere al color y la pintura. Al respecto, en el primer volumen de los *Selected Writings* se pueden encontrar textos como “A Child’s View of Color”, “Painting and the Graphic Arts”, “Painting, or Signs and Marks” y “On Perception”, entre otros.

¹⁰¹ Silvia Vignale, “Infancia y experiencia en Walter Benjamin”, p. 94 y 81.

¹⁰² Benjamin, “Desembalo mi biblioteca”, p. 107.

en libertad. Liberando los objetos del mundo de la utilidad, los niños —al igual que los coleccionistas— hacen “historia con los desechos de la historia”.¹⁰³

Al final del fragmento “Terreno en construcción” Benjamin habla de un mundo infantil al que los niños dan vida sumergidos en el juego: “Los mismos niños se construyen así su propio mundo objetal, un mundo pequeño dentro del grande”.¹⁰⁴ Este mundo es un mundo de objetos, un artefacto producido en el juego al combinar distintos materiales en una relación que Benjamin llama “intuitiva”. Es un cosmos con reglas propias; sin embargo, no es en ningún sentido un universo alienado al mundo social. No es para nada la lejana tierra de la fantasía personal, de los cuentos de hadas o las leyendas de una mente solitaria. Justo lo opuesto: el universo del juego es siempre un espacio colectivo, es el lugar de la narración, de “la experiencia que se transmite de boca en boca”.¹⁰⁵ Porque los niños son parte de una comunidad y, como tal, son al mismo tiempo el resultado de todos los procesos históricos colectivos y uno de sus actores más importantes. Así pues, la regla que rige enteramente la tierra del juego no es otra, a juicio de Benjamin, que la ley de la repetición.

Con estas palabras lo expresa en un artículo que lleva por nombre “Juguetes y juego” [“Spielzeug und Spielen”] —haciendo eco de la opinión de Sigmund Freud en torno al juego infantil—: “para el niño esto es el alma del juego, [...] nada lo hace más feliz que el ‘otra vez’. [...] Pero para él no han de ser dos veces, sino una y otra vez, cien, mil veces”.¹⁰⁶ De ese modo, Benjamin concluye diciendo que el juego es el origen del hábito y, por ello, es una fortaleza en la que la experiencia está a resguardo de su empobrecimiento. Pues la experiencia lúdica es una de esas experiencias que sale al encuentro de lo siempre igual y no de lo que se presenta como único o extraordinario.¹⁰⁷

Y, por fin, así concluye el fragmento, recordándonos una vez más que el mundo infantil es un mundo hecho de objetos:

¹⁰³ Benjamin, “Alabanza de la muñeca”, p. 124.

¹⁰⁴ “Terreno en construcción”, *loc. cit.*

¹⁰⁵ Benjamin, “El narrador”, p. 112.

¹⁰⁶ Benjamin, “Juguetes y juego”, p. 93-94.

¹⁰⁷ “Hay un tipo de experiencia [*Erlebnis*] que ansía la unicidad, lo sensacional, y otro [*Erfahrung*] que sale a la búsqueda de la eterna mismidad”. Benjamin, “The Return of the *Flâneur*”, p. 266.

Habría que tener presentes las normas de este pequeño mundo objetal si se quiere crear intencionadamente cosas para los niños, y no se prefiere dejar que sea la propia actividad, con todo lo que en ella es instrumento y accesorio, la que encuentre por sí sola el camino hacia ellos.¹⁰⁸

Tal vez el coleccionismo sea una de esas actividades que llega al encuentro de los niños sin ninguna clase de ayuda, justamente porque los engancha a través de los objetos, de los desperdicios y de las cosas más inusuales por su aparente falta de valor. También porque propicia la aparición de nuevos vínculos objetales, esto es, de nuevas constelaciones que se generan a partir de poner juntas piezas por completo distintas. Sin embargo, hay algo todavía más interesante en esa afición que los lazos que logra entretejer entre las cosas. Nos referimos al hecho de que el afán por coleccionar sobrevive a la infancia y se manifiesta con frecuencia en la adultez como una especie de residuo lúdico, como un juego que de alguna forma se da en el margen de la existencia adulta. Desde la perspectiva de Benjamin, según palabras de Forster, “ese ir al ‘rescate’ de lo desechado, tan común en los juegos infantiles, será recuperado por el coleccionista, una suerte de entrometido en el mundo de los adultos que aún sostiene la mirada del niño”.¹⁰⁹ En ese sentido, nos parece importante detenernos ahora a pensarlo más a fondo y a desentrañar la relación tan especial que su vínculo con los objetos guarda con el juego.

¹⁰⁸ “Terreno en construcción”, *loc. cit.*

¹⁰⁹ Forster, *op. cit.*, p 114.

De jugadores y coleccionistas

El eros que, desollado, vuelve revoloteando al cuerpo de la muñeca, es el mismo que alguna vez se desprendió de ella, bajo las cálidas manos infantiles, por lo cual aun el más maniático coleccionista y aficionado se halla más cerca del niño que el cándido pedagogo que obra por empatía. Porque el niño y el coleccionista, y hasta el niño y el fetichista pisan el mismo terreno.

Walter Benjamin, "Alabanza de la muñeca".

Cuenta Giulio Schiavoni —en la introducción a los escritos benjaminianos sobre los niños, el juego y la literatura infantil— que el interés de Walter Benjamin por los temas relacionados con la infancia surgió en 1918, año en que nació su hijo, de nombre Stefan. Si bien antes de esa fecha el pensador berlinés había reflexionado ya en torno a la juventud y la percepción que los niños tienen del color y la forma, especialmente en relación con la pintura, no fue hasta la década de 1920 que comenzó a escribir con mayor asiduidad acerca de los libros para niños, los juguetes y, en general, la cosmovisión infantil. Entre esos intereses se cuenta también el enigmático asunto del coleccionismo, como sabemos, una de las aficiones más marcadas tanto del pequeño Walter como del Benjamin adulto, al que se refiere por vez primera en *Dirección única* [*Einbahnstraße*], escrito entre 1923 y 1926, aunque publicado dos años más tarde. En uno de sus fragmentos, cuyo título es "Niño desordenado" ["Unordentliches Kind"], Benjamin describe el modo de actuar de un pequeño coleccionista:

Cada piedra que encuentra, cada flor arrancada y cada mariposa capturada son ya, para él, el inicio de una colección, y todo cuanto posee constituye una colección sola y única. En él revela esta pasión su verdadero rostro, esa severa mirada india que sigue ardiendo en los anticuarios, investigadores y bibliófilos, sólo que con un brillo turbio y maniático. [...] Le ocurre como en los sueños: no

conoce nada duradero, todo le sucede, según él, le sobreviene, le sorprende. [...] Sus cajones deberán ser arsenal y zoológico, museo del crimen y cripta. ‘Poner orden’ significaría destruir un edificio lleno de espinosas castañas que son manguales, de papeles de estaño que son tesoros de plata, de cubos de madera que son ataúdes, de cactáceas que son árboles totémicos y céntimos de cobre que son escudos.¹¹⁰

Años después Benjamin retomaría este fragmento, aunque modificado, para ilustrar sus experiencias infantiles como coleccionista en uno de sus escritos autobiográficos, *Infancia en Berlín hacia 1900* [*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*].¹¹¹ Haciendo un recuento de sus memorias navideñas, sobre todo en lo concerniente a los regalos, nuestro autor narra que todas las Navidades, después de haber desempacado los presentes, cada miembro de la familia debía elegir uno de los objetos recibidos para guardarlo en un armario muy especial: aquel donde su madre ponía a salvo cosas que, bajo llave, permanecerían nuevas por más tiempo. Y es que Johana Schönflies, por entonces apellidada Benjamin, buscaba conservar lo nuevo. “Yo, en cambio —relata Walter—, no pensaba conservar lo nuevo, sino renovar lo antiguo. Renovar lo antiguo mediante su posesión era el objetivo de la colección que se me amontonaba en los cajones”.¹¹² Ese es, de hecho, desde la perspectiva benjaminiana, el deseo más profundo de todo coleccionista: renovar el viejo mundo mediante la posesión de objetos.¹¹³

Recordemos que los niños tienen a la mano un colorido abanico de labores mediante las que pueden satisfacer esa búsqueda: renuevan los objetos al coleccionarlos, pintarlos, nombrarlos, tocarlos... En suma, jugando con ellos. Pues jugar es sacar los objetos de su contexto original, arrancarles todo rasgo de utilidad y transformarlos en parte de una nueva configuración que conforma el

¹¹⁰ Benjamin, *Dirección única*, p. 55.

¹¹¹ Su primer texto autobiográfico fue *Crónica berlinesa* [*Berliner Chronik*], escrito en 1932 —poco antes que *Infancia en Berlín*— y dedicado a Stefan. Ahí Benjamin le cuenta a su hijo, entre otras cosas, algunas de las experiencias que tuvo con sus primeros libros y con las postales que conformaban su colección.

¹¹² *Infancia en Berlín hacia 1900*, p. 105.

¹¹³ “Renovar el viejo mundo —ese es el impulso más profundo que anima el deseo del coleccionista de adquirir objetos”, “Desembalo mi biblioteca”, pp. 107-108.

mundo lúdico y que cobra sentido sólo en términos de la relación que las cosas entablan entre sí en un espacio nuevo. Jugar, diría Benjamin, ese perseverante ocuparse de lo extraño; ese incansable hurgar en el tesoro de curiosidades de la existencia.¹¹⁴ Mas con el paso del tiempo ese abanico se va haciendo cada vez más pobre y se vuelve necesario escarbar en las ruinas de lo pasado en busca de restos que han quedado en el olvido.

Algo así es, para nosotros, el coleccionismo, que visto desde la esfera benjaminiana es una de las formas del juego, uno de los disfraces con los que éste se manifiesta a lo largo de la vida, tanto en los niños y los ancianos como en otras especies animales, por ejemplo, las aves, las hormigas y las abejas. Y como es uno de los pocos mecanismos que, desde el final de la infancia, permanecen a la mano para lograr la renovación de las cosas, seguiremos la propuesta filosófica de Benjamin en torno a esta afición lúdica con el fin de ahondar en su carácter de acto lo mismo que en su agente, el coleccionista.

Entre todo lo que escribió Benjamin, hay tres textos que resultan fundamentales para comprender con mayor hondura su idea del coleccionismo: “Desembalo mi biblioteca” [“Ich packe meine Bibliothek aus”], de 1931; “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador” [“Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”], de 1937, y el inciso H de *El libro de los pasajes* [*Das Passagen-Werk*]: “El coleccionista” [“Der Sammler”], cuya fecha exacta de escritura desconocemos, pues abarca un periodo largo de la vida de su autor.¹¹⁵ No obstante, hay al menos un texto más que conviene leer a fondo si se quiere tener una idea más redonda de esta propuesta. Se trata de un breve artículo de 1930 titulado “Alabanza de la muñeca” [“Lob der Puppe”]. A eso hay que sumarle algunos fragmentos de *Dirección única*, los dos escritos autobiográficos y aun un texto de 1924 de nombre “Viejos libros infantiles” [“Alte vergessene Kinderbücher”], que comienza justamente con la pregunta: “¿Por qué colecciona usted libros?”. Es claro, entonces, que en el caso de Benjamin la reflexión sobre el acto de coleccionar se

¹¹⁴ “Alabanza de la muñeca”.

¹¹⁵ Para ver una clasificación temporal de *El libro de los pasajes*, vid. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*.

dio, en efecto, en el contexto de los temas de infancia y que a partir de ahí se trasladó al universo de lo filosófico.

¿Qué es lo relevante de este acto? De nuevo, como en el juego infantil, la relación que el sujeto —en este caso, el coleccionista— entabla con los objetos — en particular, con los que forman parte de su colección. Y es que en distintos lugares Benjamin advierte que, al coleccionar, de lo que se trata es de establecer un tipo distinto de relación con las cosas, uno que no esté supeditado a lo funcional, a la utilidad que éstas pudieran tener. Este otro vínculo, en lugar de enfatizar su valor utilitario, las estudia y las ama “como escenario o teatro de su destino”,¹¹⁶ percibe en ellas su mérito intrínseco. Porque, para un verdadero coleccionista, “la propiedad es la relación más profunda que puede entablarse con los objetos”;¹¹⁷ es un lazo de responsabilidad, de cierta anticipación, pero también de copertenencia, pues “no es que los objetos despierten a la vida en él, por el contrario, es él mismo quien los habita”.¹¹⁸

Para un coleccionista, cualquier objeto de su colección es lo equivalente a una enciclopedia que contiene todo el conocimiento posible de la época, el paisaje, la industria e incluso el poseedor del que proviene. En ese sentido, coleccionar es una forma de memoria práctica, es decir, “una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la ‘cercanía’, la más concluyente”.¹¹⁹ En suma, coleccionar es un entrelazamiento de dos modelos de memoria: la voluntaria y la involuntaria, que juntas generan el tipo de pensamiento característico del filósofo en tanto coleccionista y que Silvana Rabinovich describe como “un enjambre de potenciales, de bifurcaciones posibles”.¹²⁰ Lo que mueve, entonces, al coleccionista, lo que lo induce a adquirir nuevos objetos, es su profundo deseo de traer el mundo a la vida una vez más. Lo que busca, en fin, es extraer fragmentos de su contexto original para formar con ellos nuevas constelaciones.

¹¹⁶ “Desembalo mi biblioteca”, p. 106.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Benjamin, “El coleccionista”, en *El libro de los pasajes*, H1a, 2, p. 223.

¹²⁰ Silvana Rabinovich, “Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico”, p. 249.

¿Cómo lo hace? ¿Cuál es su modo de proceder? En esto el coleccionista se asemeja al trapero, mejor conocido en nuestro español como pepenador. Su actividad esencial es hurgar entre los desperdicios, pues está “empeñado en buscar joyas entre la basura”;¹²¹ sin embargo, no suele recoger fragmentos preciosos, sino meros sobrantes. “El trapero —escribe Benjamin— es la figura más provocadora de la miseria humana. Es lumpenproletariado en un doble sentido: va vestido de andrajos y vive de ellos”.¹²² El pepenador se lleva, así, los desechos de la cultura y sólo a veces encuentra ahí tesoros. Mas no cesa en su intento y sigue hurgando, porque en ello se le va la vida.

Si bien su empeño es más contemplativo y menos pragmático que el del trapero, al coleccionista le ocurre algo similar. También él se interna en los mercados más modestos y en las tiendas mejor resguardadas en la búsqueda de nuevos objetos para su colección. En ocasiones prefiere comprar por catálogo o participar en alguna subasta, y aunque sufre decepciones lamentables, tiene también “felices encuentros”.¹²³ De hecho, según relata Benjamin, una de las memorias más hermosas que puede tener un coleccionista es el momento en el que rescata un libro, o cualquier otro objeto, simplemente por haberlo encontrado solo y abandonado. Si lo compra, no es porque antes le hubiera dedicado algún pensamiento o una mirada deseosa, sino justamente para darle su libertad; “porque para el coleccionista —nos dice nuestro teórico—, la verdadera libertad de todo libro se encuentra en alguna parte en sus estantes”.¹²⁴ El coleccionista tiene, además, otra cosa en común con el pepenador: lo que lo orienta es un instinto táctil, ya que tanto la propiedad como la posesión pertenecen, a juicio de Benjamin, a la esfera de lo palpable.

Quizá pueda darnos nuevas claves sobre el tipo de relación del que se trata el hecho de que el coleccionista, frente al objeto de sus deseos, se pierde a sí mismo. Y es que, cuando manipula las cosas de su colección, “apenas las tiene en la mano, parece inspirado por ellas, como un mago que viera a través de ellas su

¹²¹ Reyes Mate, *Medianoche en la historia*, p. 71.

¹²² Benjamin *apud*. Mate, *op. cit.*, p. 33.

¹²³ “Unpacking My Library”, p. 489.

¹²⁴ “Desempacando mi biblioteca”, p. 111.

lejanía”.¹²⁵ Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que la verdadera pasión del coleccionista es siempre anárquica, destructiva.¹²⁶ Por tanto, lo decisivo al coleccionar es librar al objeto de todas sus funciones originales, es decir, liberarlo de la esclavitud de ser útil.¹²⁷

Ahora bien, ¿qué clase de sujeto es el aficionado al coleccionismo? Siguiendo la lectura que Mariela Peller hace de Benjamin, podríamos decir que el coleccionista es similar al niño. Ambos son capaces, junto con el copista y el *bricoleur* del que habla Levi-Strauss en *El pensamiento salvaje*, de convertir las vivencias (*Erlebnisse*) en experiencias (*Erfahrungen*).¹²⁸

El coleccionista está dotado de cualidades de detective, arqueólogo, cabalista y estratega.¹²⁹ Posee, además, “el rigor de un hombre que se sabe conservador de tesoros”¹³⁰ y la actitud del heredero, pues su relación con los objetos “surge del sentimiento de responsabilidad que liga al propietario con su dominio”.¹³¹ Al gran coleccionista le corresponde también el exhibicionismo, lo mismo que “una pasión que [linda] ya con lo maniático”.¹³² Los coleccionistas, dice Benjamin, son “fisonomistas del mundo de las cosas”,¹³³ descendientes de los viejos buscadores de tesoros. Mas tienen de igual forma un lado oscuro, habitado por la soberbia, la soledad, la amargura, la avaricia y la vejez.

Con todo, los coleccionistas son, en opinión de Benjamin, las personas más apasionadas de la tierra.¹³⁴ En general, actúan con base en el objeto mismo, aunque en ocasiones parten del conjunto —esto es, de la colección— para albergarlo. Pero hay algo que ocurre siempre: al coleccionista las cosas lo asaltan de improviso, lo afectan. Su existencia está marcada por una tensión dialéctica

¹²⁵ “Alabanza de la muñeca”, p. 123.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ Benjamin *apud*. Schiavoni, *op. cit.*, p. 16.

¹²⁸ Mariela Peller, “Un recuerdo de infancia. Juego, experiencia y memoria en los escritos de Walter Benjamin”.

¹²⁹ “Quien ande tras los matasellos deberá poseer, como detective, la filiación de las oficinas de correos más sospechosas, como arqueólogo, el arte de completar el tose de los más ignotos topónimos y, como cabalista, el inventario de las fechas de todo un siglo”, Benjamin, “Tienda de sellos” [“Briefmarken Handlung”], *Dirección única*, p. 81.

¹³⁰ Benjamin, “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”, p. 95.

¹³¹ “Desembalo mi biblioteca”, p. 114.

¹³² “Eduard Fuchs”, p. 108.

¹³³ “Desembalo mi biblioteca”, p. 107.

¹³⁴ “Eduard Fuchs”, p. 94.

entre orden y desorden. Y es que quizás el motivo más oculto del coleccionismo sea “emprender la lucha contra la dispersión”.¹³⁵ Pues si algo conmueve al coleccionista es precisamente “la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo”.¹³⁶ Y es por eso que, mediante la propiedad, es decir, integrándolas a la colección (que, a juicio de Benjamin, no es otra cosa que un nuevo sistema histórico creado particularmente),¹³⁷ el coleccionista intenta *completar* las cosas. La completación es, para él, la relación más íntima imaginable que un objeto puede entablar con sus semejantes.¹³⁸

En *El libro de los pasajes* nuestro filósofo afirma que el alegórico (o alegorista, según se refiere a él Reyes Mate) es el polo opuesto del aficionado al coleccionismo. Si éste busca semejanzas entre objetos diversos empalmando lo que encaja entre sí, aquél, en cambio, “ha renunciado a iluminar las cosas mediante la investigación de lo que les sea afín o les pertenezca. Las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado”.¹³⁹ El alegórico acepta el carácter fragmentario de las cosas y no intenta alcanzar su completud. De esa forma, no existe en su imaginario la idea de totalidad, porque todo lo que hay en el mundo aparece ante sus ojos como fragmento.

A pesar de este enfrentamiento entre ambas figuras, a juicio de Benjamin hay un alegórico en el fondo de todo coleccionista, del mismo modo que un coleccionista habita en el fondo de todo alegórico. Y es que por más que el aficionado al coleccionismo reúna objetos y los sume a su colección, ésta seguirá estando incompleta y, en ese sentido, seguirá siendo fragmento, “como desde el principio son las cosas para la alegoría”.¹⁴⁰ Y así, el coleccionista, como el escritor y aquel que se entrega al juego, tiene como su actividad principal ordenar trozos, residuos y fragmentos para construir configuraciones que cobran sentido en función del vínculo que los objetos entablan entre sí. De esa manera, el

¹³⁵ Benjamin, *El libro de los pasajes*, H4a, 1, p. 229.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Ibid.*, H1a, 2, p. 223.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Ibid.*, H4a, 1, p. 229.

¹⁴⁰ *Idem.*

coleccionista es tan sólo quien pone las cosas en relación, pero no es él, de ningún modo, quien les otorga significado.

¿De qué tipo de cosas se trata entonces? ¿Qué clase de objetos persigue el coleccionista benjaminiano? Pues hemos dicho que, más que con un sujeto, los objetos de la colección entablan un vínculo con sus congéneres. Tal vez la novedad no sea su principal característica sino, en todo caso, lo opuesto: el coleccionista, tal como lo describe y lo encarna Benjamin, va en busca de lo viejo, de lo anacrónico. De hecho, en estos términos, una colección se puede medir más bien por lo obsoleto y lo fuera de uso que por lo actual o lo útil.¹⁴¹ Así, por haberlo salvado del olvido, el objeto de la colección es más que nada una reliquia y, por consiguiente, es también un objeto redimido, pues no es ni una mercancía, ni un objeto de intercambio, y tampoco queda en él rastro alguno de lo práctico o lo funcional. Es entonces en los fondos de las tiendas, en lo viejo, “en las cosas fuera de moda, en la marca de lo olvidado y lo abandonado” donde Benjamin busca signos que puedan ofrecer anticipaciones de un futuro liberado del que se sabe excluido.¹⁴²

Mas si se sabe excluido, ¿qué importancia tiene buscar aquellos signos? ¿Qué importancia tiene vislumbrar un futuro distinto? Justo ahí se encuentra la radicalidad de la propuesta filosófica de Benjamin, y ahí mismo radica también, en nuestra opinión, el potencial revolucionario de una experiencia como la del coleccionismo y, en general, la de todas las formas del juego. No obstante, para comprender este planteamiento en toda su radicalidad, debemos retornar al último manuscrito benjaminiano, las tesis *Sobre el concepto de historia*, que hemos analizado antes en relación con la idea de tiempo. Ahora, sin embargo, tomaremos como punto de partida la tesis II, que habla sobre el pasado y el vínculo del presente con las generaciones que lo precedieron:

“A las peculiaridades más notorias del espíritu humano, dice Lotze, pertenece [...] junto a tanto egoísmo en lo particular, una falta de envidia general de todo presente respecto de su futuro.” Esta reflexión apunta hacia el hecho de que la

¹⁴¹ H2a, 2, p. 226.

¹⁴² Schiavoni, *op. cit.*, p. 14.

imagen de la felicidad que cultivamos se encuentra teñida por completo por el tiempo al que el curso de nuestra propia existencia nos ha confinado. Una felicidad capaz de despertar envidia en nosotros sólo la hay en el aire que hemos respirado junto con otros humanos, a los que hubiéramos podido dirigirnos; junto con las mujeres que se nos hubiesen podido entregar. Con otras palabras, en la idea que nos hacemos de la felicidad late inseparablemente la de la redención. Lo mismo sucede con la idea del pasado, de la que la historia hace asunto suyo. El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? ¿Acaso las mujeres a las que hoy cortejamos no tienen hermanas que ellas ya no llegaron a conocer? Si es así, un secreto compromiso de encuentro [*Verabredung*] está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una *débil* fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialista histórico.¹⁴³

Llama la atención en este fragmento la ausencia (a excepción de una única mención) de la palabra *futuro*, más aún cuando nos preguntábamos sobre la relevancia de vislumbrar posibilidades para el tiempo por venir. Recordemos, no obstante, que una de las principales características de la filosofía benjaminiana, no sólo durante su periodo materialista sino desde sus escritos de juventud, es el énfasis que pone en el pasado, así como la recuperación reformulada de la tradición y, por así decirlo, la indiferencia frente a lo que comúnmente se concibe como futuro. En este caso, la atención de Benjamin está puesta a todas luces en el compromiso de su generación (esto es, de la generación presente o actual de cualquier tiempo) con sus antepasados. A diferencia de la socialdemocracia, principal adversario de esta concepción del materialismo histórico —precisamente porque percibe a la clase trabajadora como redentora de generaciones futuras—

¹⁴³ Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, tesis II, pp. 36-37.

,¹⁴⁴ el historiador materialista benjaminiano ubica con claridad la fuerza más grande de los oprimidos en el odio y la voluntad de sacrificio “que se nutren de la imagen de los antepasados esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados”.¹⁴⁵ Así pues, desde esta perspectiva, lo que mueve a transformar el mundo no es la promesa de una felicidad futura, sino la indignación y el dolor ante la injusticia y la opresión acontecidas antes. La radicalidad de Benjamin se concreta, así, en la siguiente afirmación de Reyes Mate: “Es más humana la indignación ante la injusticia pasada que la promesa revolucionaria”.¹⁴⁶

Lo que importa, entonces, es el presente. Lo relevante es, pues, comprenderlo y transformarlo, como bien apunta Mate en su interpretación de las tesis benjaminianas. Para ello, es indispensable sumergirse en el pasado, en la historia; mas no en su versión oficialista, sino justamente en la historia que está al ras del suelo, la historia de los hechos y los no hechos, la historia visible sólo para “una mirada tímida, dirigida hacia abajo, hacia lo pequeño, casi invisible”.¹⁴⁷ Esa mirada es la del ángel de la historia y, como tal, es la mirada de quien practica la *memoria* o la recordación, que, siguiendo a Mate, puede definirse como una construcción del presente a partir del pasado, es decir, una construcción de lo actual con materiales tomados de lo ocurrido antes en el tiempo.¹⁴⁸

No hay que creer, sin embargo, que esta es una tarea fácil. En contraste, escribe Benjamin, “encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en *aquel* historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer”.¹⁴⁹ ¿Quién es, entonces, este historiador? ¿Qué características le resultan indispensables para ejercer su tarea: hurgar en el pasado para decir algo nuevo sobre el presente; renovar la tradición tomando como punto de partida elementos interrumpidos, y no aquellos validados por los

¹⁴⁴ *Ibid.*, tesis XII, p. 49.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ Mate, *op. cit.*, p. 208.

¹⁴⁷ Stefan Gandler, *Fragmentos de Frankfurt*, p. 71.

¹⁴⁸ Mate, *op. cit.*, p. 121.

¹⁴⁹ Benjamin, *op. cit.*, tesis VI, p. 40.

vencedores?¹⁵⁰ De nuevo, el historiador benjaminiano (o el materialista histórico) requiere de esa mirada que se dirige a la historia desde la perspectiva de la *redención*; esa mirada que no es sólo la del ángel de la historia sino también la del alegórico, figura capaz de ver, más allá de las ruinas, el final de la historia y de percibir la vida que, aunque fallida, permanece entre los escombros. Esa mirada es de igual manera la mirada mesiánica, que “nos permite ver la miseria del presente o del pasado como un atentado insoportable al derecho a la felicidad”,¹⁵¹ y que, lejos de identificarse con la resignación o el fatalismo, ve en cada momento la posibilidad de transformarlo todo, porque todo instante trae consigo su oportunidad revolucionaria.¹⁵²

Si se quiere llevar a efecto esta alternativa, esta oportunidad revolucionaria, se ha de actuar políticamente. La acción política es así, desde el punto de vista de Benjamin, la llave que permite abrir e ingresar en “un determinado recinto del pasado completamente clausurado hasta entonces”.¹⁵³ Y es esa constelación que entrelaza lo pasado con lo actual lo que permite vislumbrar el presente como una de las formas interrumpidas del pasado que puede hoy ser objeto de redención. Ahora bien, ¿qué entiende Benjamin por “acción política”? En primera instancia, la memoria: “Recordar el pasado, hacerse cargo del acto continuo de la rememoración del sufrimiento y las esperanzas de las generaciones pasadas” es ya un acto político.¹⁵⁴ Asimismo, detener el *continuum* de la historia, interrumpir su incesante transcurrir, conforma también un acto revolucionario,¹⁵⁵ que trae consigo la posibilidad de construir un futuro que no sea prolongación del presente.¹⁵⁶

Algo como eso es lo que Benjamin percibe en la afición del coleccionista: ese afán por descubrir vida en los restos del pasado; de reconstruir el presente con materiales que han perdido toda utilidad o lugar en el *continuum* de la historia. Algo similar ocurre también en la experiencia lúdica, particularmente en el juego infantil, que configura constelaciones a partir de objetos disímiles e interrumpe el

¹⁵⁰ Mate, *op. cit.*, p. 141 y 70.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵² Benjamin, *op. cit.*, tesis XVIII (en otras ediciones XVII a), p. 56.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ Ricardo Forster, *W. Benjamin – Th. W. Adorno: el ensayo como filosofía*, p. 150.

¹⁵⁵ Gandler, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵⁶ Mate, *op. cit.*, p. 141.

transcurso del tiempo lineal y de la historia para hacer del presente un tiempo pleno que tiende lazos entre la actualidad y lo que antes fue. El juego, lo mismo que el coleccionismo, procura crear una nueva tradición, que, en lugar de dar continuidad a aquello que hasta ahora ha sido eco de las versiones oficialistas de la historia, reconoce la importancia de los vencidos, de los sin-nombre, a la memoria de los cuales “está consagrada la construcción histórica”.¹⁵⁷

Si bien para nosotros es claro el potencial revolucionario de la experiencia lúdica y del coleccionismo, como una de sus formas, en el marco de la filosofía benjaminiana, nos parece igual de claro que nuestra lectura de aquélla resulte un tanto polémica para otros lectores. En especial, pensamos en quienes interpretan la obra de Benjamin desde una postura radicalmente materialista. En muchos casos, el acercamiento de aquel autor a temas como el juego y la infancia pareciera o bien un tanto ingenuo, o bien anacrónico y fuera de lugar, sobre todo en la época del dominio tecnológico del juego y del cínico uso político y económico de las actividades de entretenimiento y ocio, y de aquellas que se consideran inútiles, con fines de manipulación de masas. Sin embargo, parte de la radicalidad que caracteriza a Benjamin tiene que ver con su mirada marcadamente dialéctica, es decir, con una mirada que alcanza a ver las contradicciones de los tiempos modernos en toda su extensión. Así ocurre, por ejemplo, en lo que respecta al arte y su posibilidad de reproducción a partir de los avances tecnológicos; también respecto al progreso y a los conceptos filosóficos más caros a ojos de la modernidad. Y así ocurre de igual modo respecto al cine, medio privilegiado para la propaganda nazi pero también vehículo de transformación en las manos de un Chaplin. Veamos, pues, con el fin de dilucidar la dialéctica del juego, el análisis benjaminiano en torno a la tecnología y su modificación de la experiencia del arte.

¹⁵⁷ Benjamin *apud*. Mate, *op. cit.*, p. 135.

De dialécticos y pamboleros

Lo que guía a la primera técnica es el “de una vez por todas” [...]. Lo que guía a la segunda es, en cambio, el “una vez no es ninguna” [...]. El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego.

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Entre 1935 y 1936 Walter Benjamin escribió la segunda versión de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*], que consideró la definitiva. En ella se reflejan preocupaciones que lo acompañaron reiteradamente pues, siendo hijo de un anticuario y coleccionista de arte, sentía gran afinidad e interés por la estética en sus diversas manifestaciones. En todo caso, la especificidad de este texto radica, según han observado algunos comentaristas, en su tono de militancia política, en su carácter marxista.¹⁵⁸

Dos escritos breves se presentan como antecedentes directos de dicha obra: “El autor como productor” [“Der Autor als Produzent”], conferencia dictada por Benjamin el 27 de abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo, ubicado en París, y un artículo que lleva por nombre “Pequeña historia de la fotografía” [“Kleine Geschichte der Photographie”], publicado en septiembre de 1931 en *Die literarische Welt*. Allí Benjamin comienza a interrogarse acerca del potencial que el arte adquiere con el desarrollo tecnológico que facilita su reproducción. Su interés se dirige primero a la fotografía y, más adelante, al cine —particularmente el cine de Charles Chaplin—, por la proyección y recepción masivas que lo caracterizaban desde entonces. Lo que le interesa a Benjamin en

¹⁵⁸ Bolívar Echeverría, “Introducción: Arte y utopía”, p. 9.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es pensar el modo en que el desarrollo del arte podría influir en la lucha política a favor del descenso del capitalismo. Y es que, en su opinión, el arte se encontraba en ese momento en un intenso proceso de metamorfosis que modificaría radicalmente las formas de la percepción y que tenía, desde su punto de vista, un importante potencial revolucionario.

Benjamin pudo darse cuenta muy temprano en el texto de que uno de los quehaceres de su análisis debía ser ofrecer un nuevo *corpus* de categorías estéticas que de ningún modo resultaran útiles para el fascismo, ya que éste había hecho un uso incontrolado y manipulador de aquellos conceptos tradicionalmente vinculados con el arte: creatividad, genio, valor eterno, misterio. Para oponerse a esto, Benjamin centra su atención en la obra de arte susceptible de reproducción, pues aunque reconoce que la obra de arte ha sido siempre reproducible, percibe en la reproductibilidad técnica propia de la fotografía y el cine un nuevo elemento a considerar. ¿Qué es lo que ocurre con la reproducción, particularmente con aquella llevada a cabo con herramientas tecnológicas? De acuerdo con Benjamin, al reproducir una obra, se pierde el aquí y ahora de ésta, su carácter de obra única, esto es, su *autenticidad*. Así lo plantea: “Todo el ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica —y por supuesto no sólo a ésta”.¹⁵⁹ Pero, ¿por qué ocurre esto? En opinión del autor berlinés, porque la reproducción tecnológica es más independiente del original que otros tipos de reproducción, como el grabado, la litografía e incluso la imprenta. Además, aquélla alcanza lugares a los que su modelo no podrá acceder jamás. Así pues, si una escultura monumental no puede moverse del espacio donde está ubicada, una foto de ella puede llegar hasta el lugar más recóndito; si una orquesta no puede ser escuchada fuera del auditorio donde se toca la música en vivo, la grabación lleva el concierto a oídos de una audiencia mucho más amplia que no tuvo que estar presente durante la interpretación. Es así que el proceso de reproducción toca justamente el núcleo de la obra, su autenticidad, “la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su

¹⁵⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 42-43.

permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico”;¹⁶⁰ en suma, su autoridad histórica, otorgada por la tradición, o bien, en términos benjaminianos, el *aura* de la obra.

¿Qué debemos entender cuando hablamos de *aura*? En palabras del autor, “un entretreído muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”.¹⁶¹ Para aclarar esta idea, Benjamin alude al ejemplo de una montaña que, a lo largo de un paseo, se percibe siempre como distante. Y es que, a su juicio, los cambios en la tecnología, las transformaciones en el medio de expresión, condicionan históricamente el modo en que la percepción se organiza. Es por ello que la fotografía y el cine han contribuido al decaimiento del *aura*, que ha sido fomentado por dos circunstancias específicas: por una parte, el deseo de las masas de “acercarse” a las cosas; por otra, la inclinación de esas masas de rebasar la unicidad de los objetos, de ir más allá de su singularidad. “La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del *aura* —nos dice Benjamin—, es la rúbrica de una percepción cuyo ‘sentido para lo homogéneo en el mundo’ ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único”.¹⁶² ¿En qué se diferencia, entonces, una obra aurática de una no aurática? Si en aquélla se perciben aún unicidad y permanencia, ésta proyecta, en cambio, un carácter transitorio y repetible, cualidades que están presentes en toda reproducción. Mas hay otro elemento que caracteriza la obra de arte poseedora de *aura*: su vínculo con el ritual, que aun secularizado se puede percibir, según afirma Benjamin, en el culto a la belleza. De nuevo salta a la vista la relevancia de la reproductibilidad técnica desde el punto de vista benjaminiano, pues es ella la que ha liberado, por primera vez en la historia, a la obra de arte de su carácter ritual. Y así, al perder vigencia el criterio de la autenticidad, la función social del arte pudo dar un vuelco: “en lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política”.¹⁶³

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶² *Ibid.*, p. 48.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 51.

En paralelo con esos dos tipos de obra, Benjamin identifica en la historia del arte dos polaridades que se encuentran en continua tensión: se trata del valor cultural del arte y de su contraparte, el valor de exhibición. De acuerdo con el filósofo germano, el valor de exhibición se ha incrementado de manera considerable con el desarrollo tecnológico que facilita la reproducción de las obras. Esto ha transformado, a su vez, tanto la función del arte como su manifestación formal. Ahora el arte, lejos de presentarse como obra única, total, adquiere el carácter de “construcción” (*Gebilde*). El cine es el ejemplo más claro, ya que una película está conformada por innumerables momentos que son enlazados por medio de la edición. Asimismo, el cine es el mejor ejemplo de una nueva dualidad que Benjamin percibe en el arte: la presencia de dos tecnologías distintas: una que tiene como objeto el dominio de la naturaleza y otra que busca más bien la interacción recíproca de naturaleza y humanidad. En cada obra de arte, piensa Benjamin, “seriedad y juego, rigor y desentendimiento aparecen entrelazados entre sí [...] aunque en proporciones muy sumamente cambiantes”.¹⁶⁴ Ejercitar esa interacción es justamente lo que nuestro teórico reconoce como la función social más relevante del cine.

Siguiendo a Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el cine es el primer arte cuyo carácter estético está determinado enteramente por su reproductibilidad técnica. Al mismo tiempo, es esa determinación lo que lo convierte en la obra de arte más perfectible, aquella que puede ser mejorada de manera continua, una capacidad que deriva específicamente de su radical renuncia al valor eterno. El cine, como todo arte en los tiempos de la reproductibilidad técnica, se produce por medio del montaje. Cada uno de sus componentes es la reproducción de un proceso que no es en sí mismo una obra de arte y que tampoco se torna una mediante la fotografía. No obstante, ese carácter de *constructo* que le es intrínseco no es algo que se deba lamentar. Bien al contrario, en palabras de Bertolt Brecht, que Benjamin retoma en su texto en torno a la fotografía:

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 56.

[...] la situación se hace 'aún más compleja porque una simple *réplica de la realidad* nos dice sobre la realidad menos que nunca. [...] La realidad propiamente dicha ha derivado a ser funcional. La cosificación de las relaciones humanas, por ejemplo, la fábrica, no revela ya las últimas de entre ellas. Es por lo tanto un hecho que hay que *construir* algo, algo artificial, fabricado.¹⁶⁵

Con el fin de comprender lo que ocurre en el cine, es necesario analizar lo que el actor cinematográfico hace durante la filmación y compararlo con la actividad del actor que se presenta en el escenario teatral. A diferencia de éste, el actor de cine no actúa frente a una audiencia; su momento performático se da frente a la cámara, al aparato. En ese sentido, el actor cinematográfico se enfrenta a una prueba. Así la describe Benjamin: "al hacer que la capacidad misma de exhibirse, propia de todo desempeño, se convierta en una prueba, el cine hace que el desempeño sometido a prueba se torne exhibible".¹⁶⁶ Superar esa prueba, lograr desempeñarla, permite preservar la propia humanidad frente al mecanismo. Cuando los obreros se disponen a ver una película tras haber perdido su humanidad frente a la maquinaria a lo largo de la jornada de trabajo, lo que buscan no es otra cosa que "tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar *su* humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo".¹⁶⁷ Pues en el cine lo relevante no es que el actor represente tal o cual personaje, sino que se represente a sí mismo frente al aparato. Y es que, a ojos de la cámara cinematográfica, el aura del actor termina por dispersarse; no hay modo alguno de reproducirla. De esa forma, la puesta en escena propia del teatro aparece como el entero opuesto del cine. Mientras que el actor teatral se identifica con un rol, al actor de cine casi siempre le es negada esa posibilidad. Su representación no es una totalidad unificada, como la de aquél, sino un ensamblaje de actuaciones individuales.

¹⁶⁵ Brecht citado en "Pequeña historia de la fotografía", p. 199.

¹⁶⁶ *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 68.

¹⁶⁷ *Idem*.

Lo que le interesa a Benjamin del cine es, por todo aquello, su potencial revolucionario. Uno de los mecanismos de ese potencial lo reconoce en el hecho de que son las masas quienes, a pesar de su ausencia al momento de la representación, tienen el control de ésta; son las masas quienes la evalúan, quienes la juzgan. Sin embargo, en tanto el cine siga en manos del capital, ese control se seguirá usando de modos contrarrevolucionarios, fomentando, por ejemplo, el culto a la personalidad y el culto de la audiencia, convertida en la masa fascista que carece por completo de conciencia de clase. ¿Cómo hablar, entonces, de un potencial revolucionario del cine si se ha usado como mecanismo de dominio? ¿Dónde radica tal posibilidad? Benjamin identifica varios elementos interesantes. En primera instancia, el hecho de que quien ve una película lo hace con la mirada de un cuasi-experto. Pero, encima, que todo el mundo puede ser filmado. Y más aún, que “todo hombre de hoy tiene derecho a ser filmado”.¹⁶⁸ Todos tienen el derecho de exigir aparecer en la pantalla.

Para clarificar esta idea nuestro filósofo recurre al ejemplo de la escritura, que si bien durante un largo periodo de tiempo fue un ejercicio limitado a unos cuantos, con la aparición del periódico se extendió a todos los lectores, pues a partir de su campo de experiencia, cualquiera pudo desde entonces escribir una nota acerca de su trabajo y ser publicado en algunos segmentos. Algo similar ocurre con el cine, respecto al cual, a juicio de Benjamin, las masas sienten un interés original: “el interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase”.¹⁶⁹ A pesar de esto, reitera, la industria del cine, el capital que lo tiene a su mando, ha distorsionado ese interés, orientando la atención de las masas a la admiración y el culto a las estrellas de cine y su vida personal, los concursos de belleza y otras ocurrencias. Por esa razón, Benjamin insiste en lo vital de la expropiación de la industria cinematográfica.

¿Mas qué tipo de ilusión produce el cine? Desde la perspectiva de Benjamin, una ilusión de segundo orden. Podemos entender esta afirmación si echamos mano de una analogía. Pensemos, por un lado, en un pintor, que por medio del

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 78.

dibujo y el color construye una realidad en el lienzo. Imaginemos ahora a un fotógrafo o a un cineasta, limitados por las leyes que les dicta su herramienta: la cámara. En su historia de la fotografía Benjamin nos propone comparar a estos dos artistas, el pintor y el fotógrafo, con un violinista y un pianista. El violinista tiene que afinar su instrumento; tiene por tanto que encontrar el tono, producir el sonido antes de interpretar la música. El pianista, en cambio, no se ve forzado a buscar las notas; su instrumento se las ofrece claramente definidas. A juicio de Benjamin, esta limitación técnica es una ventaja que el pianista comparte con el artista de la fotografía. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la analogía toma nuevos puntos de comparación. En lugar de violinista y pianista, Benjamin nos propone las figuras del mago y el cirujano para comprender las diferencias que hay entre el cineasta y el pintor. En sus palabras, “el mago y el cirujano se comportan, respectivamente, como el pintor y el operador de la cámara. El pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio, penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado”.¹⁷⁰

Pero no es sólo que la relación del artista con el mundo circundante haya cambiado con la reproductibilidad técnica del arte, sino que el vínculo de éste con las masas se ha transformado también de manera profunda y radical. Si la contemplación de una pintura de Picasso, por seguir el ejemplo que da Benjamin, provoca una actitud “regresiva”, el cine, concretamente una película de Chaplin, genera por el contrario una reacción “adelantada”. ¿Qué quiere decir esto? Que la obra cinematográfica se caracteriza por el hecho de que, en ella, “el placer de la mirada y la vivencia entra en una combinación inmediata y de interioridad con la actitud del dictaminador especializado”.¹⁷¹ A diferencia de otras formas estéticas, como la pintura, el cine implica el entrelazamiento de la reacción individual con la reacción masiva de la audiencia. Ambas se determinan una a otra. Lo mismo ocurre con otro tipo de arte: la arquitectura, que brinda también la posibilidad de una recepción colectiva. Y es por eso que la función social de mayor importancia

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 82.

del cine es “establecer un equilibrio entre los hombres y el sistema de aparatos”,¹⁷² modificar la percepción, pues la cámara posee una mirada y una naturaleza distintas a las del ojo. A través de ella se descubre lo “visual inconsciente”, aquello que escapa a nuestra mirada habitual. Gracias a la cámara, advierte Benjamin, las percepciones individuales, como las del psicótico o las del soñador, pueden ser apropiadas por la percepción colectiva, que las hace suyas. El cine desempeña además un papel terapéutico, ya que expresa, en la inmensa cantidad de elementos y situaciones grotescas que aparece en las películas, lo que la civilización ha reprimido en aras de su propio desarrollo.

Para Benjamin, entonces, el proceso de transformación de la tecnología tiene un lugar relevante en la historia del arte, debido a que cada una de sus formas se encuentra con periodos críticos en los que busca producir efectos que no puede conseguir fácilmente con las herramientas técnicas de las que puede echar mano. Pero es justo esta circunstancia la que hace evidente que en las tecnologías y los procesos más antiguos, en las formas anteriores, se prefiguren nuevas formas. Tal es el caso de la fotografía y, posteriormente, del cine, e incluso del cine sonoro en relación con el cine mudo. Mas no sólo eso sino que el artista, en su calidad de productor y sobre todo si está interesado en que su obra tenga alguna utilidad política, debe trascender, en opinión de Benjamin, la especialización de su arte y descubrirse solidario con el obrero, el proletario, pero también con otros productores que parecieran no concernirle en absoluto. Así lo dice en *El autor como productor*: “Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie”.¹⁷³ Y como lo importante es el carácter ejemplar de la producción, que induce a otros a producir y a mejorar los aparatos a su disposición, un aparato será mejor en la medida en que transforme a “lectores o espectadores en colaboradores”.¹⁷⁴

En dicha conferencia Benjamin recurre de nuevo a Brecht, pues muestra el teatro épico de éste como ejemplo de una nueva forma artística que, en lugar de imitar o reproducir situaciones, las descubre, las hace emerger por medio del

¹⁷² *Ibid.*, p. 84.

¹⁷³ *El autor como productor*, p. 49.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

distanciamiento, de las pausas en la acción que producen un extrañamiento y obligan a la audiencia a pensar críticamente. La referencia a Brecht nos hace recordar además un breve ensayo en el que el dramaturgo germano plantea la necesidad de incluir al espectador, lector o escucha en el proceso mismo del arte. Este proceso se basa en la capacidad de observar, en la mirada profunda, amplia, grata que puede ser transmitida por el artista a través de su obra.¹⁷⁵ De ese modo, la exigencia que Benjamin hace a los artistas de pensar su lugar en el proceso de producción se amplía al ofrecer al receptor del arte la posibilidad de reproducir el proceso y convertirse él mismo en artista.

Esta nueva relación del público con el arte, de las masas —como las identifica Benjamin— con la obra, es sólo posible gracias a la reproductibilidad técnica de aquélla, que ha generado una nueva forma de participación. El arte ya no se contempla con concentración absoluta, sino que ahora puede percibirse distraídamente y, además, en colectivo. Las masas ya no se hunden en el arte sino que, por el contrario, “la masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella; la baña con su oleaje, la envuelve en su marea”.¹⁷⁶ Y si esto pasa con el cine, ocurre algo similar con la arquitectura, que, como se ha dicho antes, se percibe también, en el uso, colectiva y distraídamente.

Con el fin de lograr mayor claridad en este punto, Benjamin distingue dos maneras de percibir el arte: por un lado, la recepción visual y, por otro, la recepción táctil. Si aquélla implica atención, ésta se da más bien en la esfera del hábito, del uso cotidiano de los edificios, del “acostumbramiento”.¹⁷⁷ Y como aun alguien distraído puede adquirir hábitos, las formas estéticas que se ofrecen así a quienes se dan a su encuentro tienen mayor posibilidad de ser percibidas masivamente. Esta recepción distraída es, para Benjamin, el síntoma de un profundo cambio en la percepción y el cine es, de nuevo, el espacio donde se desarrolla con mayor fuerza.

Antes de concluir su reflexión, Benjamin aborda el uso que de las masas y del arte hace el fascismo, pues al ponderar el potencial revolucionario de aquéllos

¹⁷⁵ Cf. Bertolt Brecht, “Observación del arte y arte de la observación”.

¹⁷⁶ *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 93.

¹⁷⁷ Echeverría, *op. cit.*, p. 22.

no olvida los riesgos reales a los que se enfrentan. Nuestro autor describe entonces el proceder del fascismo como la búsqueda de la estetización de la política, que sólo puede derivar en violencia y espíritu bélico. El “arte por el arte” es su consumación final. Y es que, escribe Benjamin, “su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden”.¹⁷⁸ A esa estetización del arte practicada por el fascismo, el comunismo responde, desde la perspectiva benjaminiana, con “la politización del arte”.¹⁷⁹ Pero, ¿qué quiere decir esto? No, sin duda, hacer del arte un asunto panfletario, propagandístico; tampoco sacrificar la calidad artística por la calidad política. A nuestro entender, para Benjamin la politización del arte implica, como se ha dicho, hacer del público, de las masas, copartícipes del proceso del arte. Pero además hacer del arte una posibilidad de pensamiento crítico, de fomentar la reflexión más que la reproducción mecánica de la realidad. No se trata, sin embargo, de un ejercicio didáctico, de hacer del arte el transmisor de un mensaje evidente, predefinido, sino de ofrecerle al ser humano su propio mundo, de introducirlo en su entorno real, mas “con los sentidos alerta”,¹⁸⁰ como diría Brecht. Se trata, en suma, de sorprenderlo, de generar extrañamiento ante los sucesos que parecen dados, de ofrecerle su mundo para que tome conciencia de que puede incidir sobre él, transformarlo. Como el teatro, el arte en general, y en particular el cine, “le presenta ahora el mundo para que él intervenga”.¹⁸¹

Esta visión del arte, en particular del cine, ha sido objeto de numerosas críticas. En su introducción a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Bolívar Echeverría afirma que la lectura crítica más aguda y desconsoladora del texto benjaminiano la hicieron Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en su libro *Dialéctica de la ilustración*. De acuerdo con el testimonio de estos dos autores, que vivieron su exilio en el centro de ebullición de la llamada “industria cultural”, lejos de consolidarse la revolución a la que había hecho referencia Benjamin, se fortalecieron la contrarrevolución y la barbarie. Las masas

¹⁷⁸ *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 98-99.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸⁰ Brecht, “Una nueva actitud hacia el teatro: de la identificación al distanciamiento”, p. 418.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 419.

proletarias, que alguna vez presenciaron en el cine la *vendetta* de su clase sobre la máquina, se transformaron en una sola “masa amorfa de seres sometidos a un ‘Estado autoritario’”.¹⁸² De modo similar, la experiencia aurática, que había sido puesta en entredicho por la reproductibilidad técnica del arte, se restableció en el culto a las “estrellas” de Hollywood y los *rockstars*. La industria cultural, en suma, concentró su quehacer en el dominio y la manipulación, en la búsqueda de la homogeneidad y la resignación frente a una realidad ofrecida como dada.

En franco contraste con el arte, esta industria no busca sublimar sino reprimir.¹⁸³ Así pues, induce constantemente al deseo, pero lo deja siempre insatisfecho. De una forma igualmente contradictoria, busca imponer una identidad homogénea, pero al mismo tiempo explota las diferencias particulares. Produce música, películas, series de televisión, publicaciones e imágenes para todos los gustos, mas envolviéndolos juntos en una misma ideología, donde lo bello es siempre aquello que reproduce la cámara y lo sano es sólo lo que se repite, lo que aparece y reaparece siempre igual a lo largo del ciclo. La industria cultural nos hace a todos iguales, pues “absolutiza la imitación”,¹⁸⁴ pero encima ha dejado sin espacio alguno a la esfera de lo inútil. Concentrada en la búsqueda de diversión, la industria cultural funciona como una extensión del trabajo, aunque respondiendo ahora a la exigencia de relajación y entretenimiento.

Enmarcada en el discurso de la libertad, la industria cultural ofrece solamente libertad de ver, sentir, pensar, tener, vivir siempre lo mismo. Ofrece la realidad propia, la vida cotidiana de la que se busca un escape, como inmutable. Siendo ésta la única posibilidad para la huida, fomenta la resignación y la apatía. El mayor problema es que nadie es inmune a su dominio. Quien no la acepta, quien se inconforma con ella, es excluido y se le convence de que la insuficiencia es suya. Sin embargo, no hay nadie más proclive a caer en su enredo que las masas, desprovistas de toda capacidad de pensamiento crítico y, por ello, en opinión de Adorno y Horkheimer, dispuestas a ser manipuladas.

¹⁸² Echeverría, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸³ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, p. 184.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 175.

¿Significa, entonces, que el potencial revolucionario de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica ha sido anulado por completo? En nuestra opinión, no. Y creemos, con base en nuestra lectura, que la respuesta de Benjamin sería también negativa. Pues así como él pudo percibir en su tiempo la transformación que la fotografía y el cine generaron en el campo de las artes, los desarrollos tecnológicos más recientes pueden abrir también nuevas vías. Lo estamos viendo ahora, cuando las artes visuales son ya una mezcla de técnicas y medios distintos; cuando las redes sociales y las cámaras portátiles, tanto fotográficas como de video, han comenzado a mover a esa masa indefinida, amorfa, aparentemente controlada y sin salida visible, y se han convertido en medios de movilización. Y lo estamos viendo también hoy, cuando el derecho a ser filmado ha comenzado a ejercerse.

Algo parecido ocurre en relación con el juego, que, como el arte y la técnica, posee también un carácter dialéctico. Y aunque en la obra de Benjamin no se hace alusión directa a él —aunque sí al juguete con el que se lleva a cabo—, no podemos pensar en mejor ejemplo para explorar esta dialéctica del juego que el fútbol, tan popular en el mundo por ser uno de los fenómenos emblemáticos de la industria cultural y, por lo mismo, tan frecuentemente usado con fines políticos y económicos. Permítasenos, entonces, ilustrar el estado de las cosas con un libro infantil escrito por Juan Villoro, *La cancha de los deseos*, cuyo autor, por cierto, se acerca al universo de lo lúdico desde una perspectiva muy similar a la benjaminiana: las memorias de infancia.

La cancha de los deseos cuenta la historia de Arturo, un niño al que le gusta el fútbol más que nada en el mundo; tanto que, mientras come, se baña y duerme, imagina “goles posibles e imposibles”.¹⁸⁵ Su equipo favorito es el Club Atlántida, una escuadra tan mala que nunca ha podido ganar un solo campeonato. Y es que entre los jugadores que lo integran sólo hay uno bueno: Pancho, el delantero, que también juega en la selección nacional. Pero si el Atlántida es malo, la selección es peor. De hecho, debido a su horrible juego se le conoce con el mote de “Los Putrefactos”, pues, según nos cuenta el narrador, se trata de “el conjunto más

¹⁸⁵ Juan Villoro, *La cancha de los deseos*, p. 7.

inseguro que jamás hubiera pisado el césped”.¹⁸⁶ El problema es que, a pesar de lo mal que juegan, los miembros del equipo son millonarios: tienen el apoyo de patrocinadores, dinero, propiedades, amantes; con frecuencia aparecen en la televisión, y son una mina de oro para el gobierno, los dueños de los equipos y, sobre todo, las marcas que saturan su uniforme con logotipos y leyendas. Lo curioso es que, en el país de Arturo, el fútbol es importantísimo. Si la selección gana, el país entero se llena de esperanza; pero si pierde, “ocurre una catástrofe nacional”.¹⁸⁷ Y, así, si los jugadores anuncian cualquier producto, por defectuoso o inútil que éste sea, se vende como pan caliente, y si muestran su apoyo a algún político o líder de opinión, la gente lo apoya también tan sólo por imitarlos. Arturo y su padre —un extraño científico que trabaja con magnetos y que intenta mejorar el desempeño del equipo— se preguntan cómo es que el público sigue apoyando a una cuadrilla tan mala. La respuesta la encuentran en la pasión, el pensamiento positivo y una peculiar convicción que inunda a los aficionados de que todo es posible. ¿Pero cuál es la razón de esa actitud? ¿Cuál es su origen? Tras mucho investigar, el científico encuentra una pista al observar a su hijo: “en el fútbol —concluye— todos somos niños”.¹⁸⁸ El fútbol es, entonces, —al menos desde esta perspectiva— una oportunidad de volver a la infancia.

La situación descrita en este cuento infantil no es muy diferente de lo que ocurre con el fútbol mexicano. Acostumbrados a la derrota, cuando la selección nacional gana un partido, muchos aficionados salen a las calles a celebrar la victoria como si se tratara de algo de fundamental importancia que podría servir, por ejemplo, para reorientar el curso de las cosas. “¿Qué ganamos cuando ganamos un partido?”, se pregunta Villoro, reflexionando acerca del apoyo incondicional de la sociedad mexicana a sus futbolistas en una de las cartas que, durante el Mundial de Sudáfrica 2010, le envió casi a diario a su colega argentino Martín Caparrós. “Los mexicanos —responde— sólo tenemos una respuesta: todo. No hay posibilidad de cucharada pequeña o dosis media porque la victoria

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁸ Juan Villoro, *La cancha de los deseos*, p. 49.

llega a nosotros como un talismán irrepetible”.¹⁸⁹ Por eso, continúa, el mexicano aficionado al fútbol, ese “masoquista que colecciona agravios”,¹⁹⁰ no puede abandonar el juego, pues el “sí se puede” —que se ha convertido, según Villoro, en el grito de guerra de la selección o, en opinión de Caparrós, en grito de la melancolía— le recuerda el secreto que una y otra vez intenta revelar a los jugadores: “que la realidad incluye la ignorada posibilidad del triunfo”.¹⁹¹ Y es que en el fútbol, como en cualquier otro juego, todo es posible, porque el juego es, como diría Thomas Henrick, “el laboratorio de lo posible”.¹⁹²

En el marco de nuestra reflexión sobre la experiencia lúdica desde el punto de vista benjaminiano, el fútbol resulta un ejemplo particularmente interesante. En primera instancia, porque se ha convertido, como ocurrió también con el cine, en el instrumento privilegiado de gobiernos y compañías, tanto locales como transnacionales, para manipular a las masas. Pero también porque, en palabras de Villoro, “el fútbol ritualiza la pasión y la contiene”.¹⁹³ Dentro de un marco con límites y reglas bien definidos, incluso espacialmente, las emociones se desbordan, y aunque así ocurra sólo en los peores momentos, como piensa el propio Villoro, y aquellos límites no permanezcan intactos, la pasión desenfrenada sigue siendo útil a ojos del sistema. Así se puede decir de los festejos en el Ángel de la Independencia, ubicado en una de las avenidas centrales de la ciudad de México, donde hordas de fanáticos celebran las victorias de su equipo con pasión exorbitante; y de la publicidad que, en la cercanía de los mundiales, apela a la unidad nacional y a demostrar que, como país, el “sí se puede” también se aplica. La manipulación que se hace a través del fútbol ha llegado a ser tan cínica que los partidos de la selección mexicana en el Mundial de Brasil 2014 se convirtieron en el medio para distraer la atención de la sociedad de importantes discusiones políticas que, a diferencia del resultado de un encuentro deportivo, pueden definir los años venideros del país.

¹⁸⁹ Martín Caparrós y Juan Villoro, *Ida y vuelta. Una correspondencia sobre fútbol*, p. 77.

¹⁹⁰ Juan Villoro, *Dios es redondo*, p. 63.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹² Thomas Henrick, *Play Reconsidered. Sociological Perspectives on Human Expression*, p. 1.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 24.

Sin embargo, esto no es exclusivo del fútbol mexicano. En contraste, es algo que sucede en todo el mundo y que se expresa con mucha mayor claridad cada cuatro años, cuando se realizan los campeonatos mundiales de fútbol. En *Dios es redondo*, un compendio de crónicas sobre el deporte al que es aficionado, Villoro escribe que el Mundial es una rifa de oportunidades políticas; una agitada metáfora de la globalización; “un espejo contradictorio de las sociedades que le prestan sus canchas”.¹⁹⁴ Reflexionando acerca de Francia 98, relata lo siguiente:

Siglos antes de Internet, los chinos afirmaron que el suave aleteo de una mariposa en una orilla del océano puede desatar una tempestad en la otra orilla. El Mundial refrenda esta teoría. Cada lance tiene consecuencias lejanas e inesperadas. Cuando Luis Hernández aprovechó un descuido de Jaap Stam en el último segundo del partido México-Holanda, subió el azúcar en la sangre de Alex Ferguson, entrenador y directivo del Manchester United que acaba de pagar 18 millones de dólares por Stam, cifra récord para un defensa. En cambio, otro alto ejecutivo del deporte descansó después de la goleada de Brasil. Para Phil Knight, el Mundial es como el índice *Dow Jones* de Wall Street. El presidente de Nike sabe que aquí se celebra la guerra de los zapatos. Adidas tiene más experiencia en el terreno y ha sido la tradicional patrocinadora de Alemania, Francia, España, Argentina, Rumania y Yugoslavia. Los últimos soldados de élite de Phil Knight son los brasileños y su último marcador casi oculta una noticia procedente de Indonesia: 500 mil obreros de Nike han acudido a organismos no gubernamentales para protestar por las condiciones en que viven. Lo que Engels vio en Manchester durante la revolución industrial se aplica sin pérdida a Indonesia, donde cada obrero de Nike gana 11.75 dólares mensuales. Mientras los botines grises de Ronaldo anotan goles millonarios, quienes los fabrican al otro lado del mundo son multados ¡por llegar a la fábrica sin zapatos!.¹⁹⁵

El fútbol es, pues, comercio; un producto más de la industria cultural o del entretenimiento. Los equipos son propiedad de compañías que mantienen a sus empleados (la mayoría, “tercermundistas”) en las peores condiciones posibles. En

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 166.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 158-159.

palabras de Jorge Valdano —exfutbolista y entrenador argentino que entabló una conversación con Villoro en Madrid en 1998—, la FIFA es codiciosa al extremo y hace parecer a los jugadores como algo secundario cuando en realidad son lo único imprescindible. Pero no sólo eso, sino que el Mundial es, siguiendo a Caparrós, “el negocio de simular que el negocio no importa”.¹⁹⁶ Es un pretexto para hacerse de dinero, dejando a los verdaderos aficionados, los que visten todo el día los colores de su equipo, fuera de los estadios porque no completan lo que cuesta un boleto.¹⁹⁷ La ideología de los organizadores podría ilustrarse con las palabras que André, un habitante de Níger que se dedica a la venta de tragamonedas, compartió con Caparrós en el contexto del Mundial Sudáfrica 2010: “Éstos son tan pobres que juegan como locos. Nosotros les vendemos esperanza, que por acá no hay mucha”.¹⁹⁸

Sí, es verdad. Todo esto es el futbol. Pero, ¿es acaso lo único que podemos decir de dicho fenómeno? ¿No hay más que una desenfrenada y súper exitosa manipulación de masas a manos de la política, los medios de comunicación, las empresas y la publicidad? ¿O existe acaso algo más allá de eso; algo que lo hace irresistiblemente atractivo a ojos de incontables aficionados que, en cualquier lugar del mundo, se entregan con amor y gozo al juego? ¿Qué es, por ejemplo, lo que del futbol atrae de manera irremediable a uno de los escritores mexicanos más reconocidos de nuestro tiempo?

Quizá para ser capaces de mirar el otro lado del futbol debamos recordar que este deporte, aunque cooptado por federaciones, conglomerados e intereses nacionales e internacionales, no deja de ser un juego. Con esto no pretendemos quitarle seriedad; por el contrario, estamos convencidos de que el juego es un asunto de lo más serio, sobre todo en los niños, de quienes Benjamin afirma que la seriedad es la esfera adecuada.¹⁹⁹ Ahora bien, ¿de qué clase de juego se trata?

¹⁹⁶ Caparrós y Villoro, *Ida y vuelta*, p. 170.

¹⁹⁷ Durante el Mundial de Francia 98, Didier Deschamps, capitán de la selección francesa, se refirió así a este asunto: “Nuestro verdadero público son los que están todo el día vestidos de blanco, rojo y azul pero no pueden comprar un boleto”.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁹⁹ “Ese racionalismo que veía en el niño un adulto en miniatura, que hoy es recordado con una sonrisa de superioridad, por lo menos otorgaba su derecho a la seriedad, que es la esfera adecuada al niño”. Benjamin, “Juguetes y juego”, p. 91.

En *El juego y los hombres*, Roger Caillois habla de cuatro impulsos que orientan el curso de todas las actividades lúdicas: *agôn*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*. Competencia, azar, mimesis y vértigo. En los juegos agonales lo más importante es vencer al oponente. Su característica esencial es la rivalidad, que depende de una sola destreza ejercida dentro de límites definidos y sin ayuda externa, de tal modo que el ganador parece ser mejor que los demás competidores. Su finalidad es, entonces, que se reconozca la superioridad de cada participante en un área dada, por eso los juegos de *agôn* presuponen entrenamiento apropiado, aplicación asidua y el deseo de ganar; en suma, implican disciplina y perseverancia. Los juegos de azar o *alea* comienzan también en igualdad de condiciones, pero son enteramente lo opuesto a los de competencia. Aquí no será la habilidad del participante lo que lo haga campeón, sino el favor de la suerte o el destino; en palabras de Caillois, “es el capricho del azar lo que constituye el único atractivo del juego”.²⁰⁰ Al contrario de *agôn*, *alea* niega el trabajo, la paciencia y la experiencia; “es total desgracia o favor absoluto”.²⁰¹ *Alea* es, pues, la negación de la voluntad, rendirse al destino. Los juegos de representación o *mimicry* son, por su parte, aquellos en los que el jugador encarna algún personaje, absorbiendo su carácter y su historia para ser, por un momento, otro. El elemento común de estas manifestaciones es que “el sujeto olvida, disfraza o muda temporalmente su personalidad para simular otra”.²⁰² En este tipo de juego, dice Caillois, el mimetismo y el travestismo son actos complementarios. Para los niños, el objetivo es imitar a los adultos; sin embargo, éstos también se disfrazan, pues las representaciones teatrales y las interpretaciones dramáticas pertenecen a esta categoría. El placer de *mimicry* reside en ser o pasar por otro. La regla del juego es única, “consiste en que el actor fascine al espectador, aboliendo cualquier equivocación que lo lleve a romper el encanto”.²⁰³ Finalmente, los juegos que conforman la categoría de *ilinx* se basan en la búsqueda del vértigo. Se trata de un intento de destruir por un momento la estabilidad de la percepción e infligir una

²⁰⁰ Roger Caillois, *Man, Play, and Games*, p. 17.

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Ibid.*, p. 19.

²⁰³ *Idem.*

especie de pánico voluptuoso sobre una mente en otras circunstancias lúcida. En todos los casos, “es una cuestión de rendirse a un tipo de espasmo, acceso o shock que destruye la realidad con una brusquedad soberana”.²⁰⁴ Se busca, en fin, el disturbio que provoca el vértigo por sí mismo.

El fútbol es claramente un juego agonal. Su importancia en las sociedades contemporáneas no resulta, entonces, extraña, pues de acuerdo con Caillois, según sus juegos, las sociedades pueden dividirse en dos tipos: aquellas regidas por la dupla de vértigo y mimesis (*ilinx-mimicry*) y, en contraste, las que se orientan por los impulsos de competencia y azar (*agôn-alea*). Si a las primeras se les conoce como sociedades “tradicionales”, a las segundas se les denomina, en cambio, “modernas”. En opinión de Johan Huizinga, pionero de la investigación académica sobre el juego, las sociedades que tienen en alta estima los juegos de competencia se han erigido como formas superiores de la cultura, precisamente porque en aquéllos ubica el trasfondo de fenómenos culturales tan relevantes como la poesía, el derecho, el saber, la filosofía y el arte.

En su célebre *Homo ludens*, Huizinga afirma que, al principio, la cultura se juega, es decir, que, en sus fases primarias, la cultura tiene algo de lúdica.²⁰⁵ Sin embargo, para él no todas las formas del juego son fecundas, sino sólo las que denomina “formas superiores del juego social”, esto es, la competencia y la exhibición. ¿Qué es lo que caracteriza a estos juegos? Primero, que se juegan en colectividad. Esto es de fundamental importancia, pues a juicio de Huizinga el juego colectivo es el único que genera cultura. En el caso de la competencia, se trata de un juego antitético que implica la exhibición de destrezas, habilidades o conocimientos y que, en función de su grado de dificultad, genera mayor o menor tensión en el público. Pero hay algo más: los juegos de competencia son actividades lúdicas sin finalidad externa. Lo único que se busca con ellos es ganar, mostrarse superior a otro, y aunque esto se transmite del individuo vencedor al grupo al que pertenece, el juego no tiene otra finalidad que el juego mismo.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁵ Johan Huizinga, *Homo ludens*, p. 67.

En la actualidad, los juegos más reconocidos socialmente son, sin duda, los de competencia y, en mayor medida, una de sus formas más antiguas: el deporte. No obstante, Huizinga se apresura a distinguir el deporte moderno (en particular los juegos de pelota que requieren de la conformación de equipos duraderos) del juego agonal tal como él lo concibe. En su opinión, la vida deportiva moderna, que tuvo su origen en la Inglaterra del último cuarto del siglo XIX, ha sistematizado y disciplinado el juego en detrimento de su puro contenido lúdico. Los jugadores profesionales —los atletas— han dejado de ver el deporte como juego, por lo que su actitud carece de la espontaneidad y la despreocupación características de la auténtica actitud lúdica. El deporte se aleja así cada vez más del juego. Ya no es juego pero, al mismo tiempo, tampoco termina de ser algo enteramente serio. El deporte es, pues, una manifestación autónoma de instintos agonales, pero no un factor de un sentido social fecundo.²⁰⁶ De esa forma, a juicio de Huizinga, las competiciones deportivas no son más que “una función estéril en la que se ha extinguido, en gran parte, el viejo factor lúdico”.²⁰⁷

Algo que inquieta profundamente al historiador holandés es que, en la opinión común, el deporte es la manifestación del elemento lúdico en su grado máximo. En ese sentido, por su popularidad en las sociedades contemporáneas, pareciera que en la cultura moderna impera lo lúdico. Sin embargo, Huizinga percibe las cosas desde el otro lado del espectro. Desde su perspectiva el deporte ha consumido lo mejor de su contenido lúdico. En él, el juego se ha convertido en algo demasiado serio que no posee ya el ánimo propio del juego. “Para jugar de verdad —escribe—, el hombre, mientras juega, tiene que convertirse en niño”.²⁰⁸ Mas el deporte ya no permite acercarse al juego de esa manera. Su grado de equipamiento material y de perfeccionamiento científico es tan alto que casi ha perdido su auténtico tono lúdico. No obstante, tampoco logra introducirse en el campo de lo verdaderamente serio a ojos de las instituciones y las sociedades. El

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 250.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 252.

deporte es “un juego que atiesa en lo serio, pero que se sigue sintiendo como juego”.²⁰⁹

El mundo moderno parece estar dominado por un fuerte sentido agonal. La tecnología, la publicidad y la propaganda incitan de manera incansable a la competencia. De igual modo, este mundo se caracteriza, en opinión de Huizinga, por una puerilidad a la que, sin embargo, le faltan los elementos esenciales del juego agonal. Y aunque, a juicio del holandés, “una cultura auténtica no puede subsistir sin cierto contenido lúdico”,²¹⁰ las reacciones histéricas masivas que la propaganda actual produce no son una manifestación moderna del espíritu lúdico, sino una falsificación. Pues el juego auténtico, dice Huizinga, “rechaza toda propaganda. Tiene su fin en sí mismo. Su espíritu y su tono son de alegre entusiasmo y no de excitación histérica”.²¹¹ En apariencia permeada por el deporte y el instinto agonal en muchas de sus áreas, “la cultura moderna apenas si se juega y, cuando parece que se juega, su juego es falso”.²¹²

Mas vayamos de vuelta al futbol, que muestra con extraordinaria claridad muchas de las críticas de Huizinga al deporte moderno.

Dice Juan Villoro en su libro más reciente, *Balón dividido*, que el futbol es “la pasión que más dinero produce en el planeta”.²¹³ La historia de la camiseta es muestra suficiente de ello. Hasta principios de la década de 1970, el amor a la camiseta era algo que se podía entender de manera literal. Fabricada a medida de los jugadores, jalarla era considerado un insulto. Sin embargo, con la inclusión de los patrocinadores esto se transformó radicalmente. La camiseta dejó de ser símbolo de identidad y, en cambio, tomó la forma de un catálogo de ventas — sobre todo en los casos más dramáticos, como el de la camiseta mexicana. ¿Cómo puede un jugador identificarse con eso?, se pregunta Villoro. La crisis de identidad de los jugadores empeora si se toma en cuenta que, en la actualidad, uno de los negocios más fructíferos del futbol es el fichaje, esto es, la compra-

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 252-253.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 268.

²¹¹ *Idem.*

²¹² *Ibid.*, p. 262.

²¹³ Juan Villoro, “La pasión muere al último”, *Balón dividido*. Debido a que hemos consultado la versión electrónica de este libro, no nos es posible anotar la página, sino sólo el capítulo del libro del que hemos tomado la cita.

venta de jugadores por el mejor postor. Hoy en día la lealtad a un equipo es, según el cronista, un privilegio de los millonarios, pues rechazar ser transferido a otro equipo significa renunciar a una buena suma de dinero. Empero, los más beneficiados con el fichaje no son ni los jugadores ni sus representantes, sino los directivos de los clubes, que no sólo obtienen ganancias por la transacción sino que, al poner el nombre de uno de los jugadores a los que llaman “crack” (o sea, los más notables) en la camiseta, las ventas se inflan considerablemente, traduciéndose en altísimos ingresos para ellos.

A pesar de todo, un aficionado crítico como Villoro no puede dejar de ver que el fútbol, aunque marcado por estas y otras muestras de ambición y libre mercado a ultranza, no es tan sólo negocios millonarios ni una actividad deportiva en la que pueden competir grandes atletas. En sentido inverso, el fútbol es más que dinero y también más que un deporte. De hecho, si en algo coinciden diversos cronistas, jugadores, exjugadores y especialistas en fútbol es en lo democrático que éste resulta. Así lo escribe Villoro: “Democrático en grado extremo, el fútbol se inventó para superar la tiranía atlética y darle una oportunidad a los que patean descalzos y superan sus limitaciones con ingenio”.²¹⁴ Encima, puede jugarse en cualquier lado; lo único que se necesita es algo que sirva como pelota y un par de cosas que funjan como arco. Así, no es extraño encontrarse grupos de niños y jóvenes que juegan en la calle con un bote por balón y porterías delimitadas por dos prendas de ropa o un par de autos, o incluso una pareja de indigentes jugando fútbol en pleno centro histórico de la ciudad de México con una bola de unicel que encontraron en la basura. Esto y más es el fútbol: un juego al que todos tienen acceso, aunque en su versión profesional esté en manos de unos cuantos, así como prácticamente de un solo género, y envuelto en dramáticas historias de intereses económicos y corrupción. Un juego que, en algunas circunstancias, no necesita más que unos pocos restos para desenvolverse, como en las escuelas derruidas por los drones israelíes en Gaza, donde los niños seguían jugando con balones ponchados entre edificios derruidos.

²¹⁴ Villoro, “Diatriba contra Cristiano Ronaldo”, en *Balón dividido*.

Tal vez logremos dar un ejemplo más claro de la distinción entre el fútbol como deporte y el fútbol como juego si comparamos, siguiendo aún la mirada de Villoro, a dos de los jugadores más renombrados de nuestro tiempo: Lionel Messi y Cristiano Ronaldo.

Messi nació en Rosario, Argentina, en 1987. A los cinco años de edad comenzó a jugar fútbol. Desde entonces, su habilidad con el balón fue clara. De niño era tan pequeño que lo apodaron “La Pulga”. Cuando cumplió siete años, sus padres lo llevaron al médico, preocupados porque no crecía como los demás. Resultó que le faltaba una hormona que permite el crecimiento y que necesitaba un tratamiento de inyecciones bastante costoso. La familia logró obtener apoyo de parte de una empresa, que pagó el tratamiento durante un lapso de dos años. Ante la negativa de los clubes de fútbol locales de seguir solventando el gasto, el padre de Messi llevó al pequeño Leo a Barcelona, donde de inmediato accedieron a contratarlo y hacerse cargo de su situación médica. A partir de entonces La Pulga juega en el Barça y ahora, a sus 27 años, es —a juicio de Villoro— el futbolista más apreciado del planeta. Y es que, dentro de la cancha, Messi deslumbra, pues “sigue el balón como si no existiera nada más en el mundo”.²¹⁵ Fuera del juego, en cambio, parece distraído y aburrido, pero en el campo sigue jugando como si fuera un niño.

La contraparte de Messi es, sin duda, Cristiano Ronaldo. Ganador del Balón de Oro 2013, que lo acredita como el mejor futbolista del mundo por segunda vez, el jugador portugués es ejemplo del perfeccionamiento físico y el atletismo de los futbolistas profesionales de nuestro tiempo. En palabras de Maradona, los jugadores de antes eran “obreros” comparados con atletas como “CR7”, como se conoce también a Cristiano Ronaldo.²¹⁶ Aunque quienes lo han tratado de cerca dicen, según cuenta Villoro, que es compasivo e ingenuo y que, de hecho, su único interés es jugar, en el campo da otra impresión. No celebra los goles en los que no interviene directamente; sus logros individuales los considera más importantes que los del grupo; sus intereses rara vez tienen que ver con los del

²¹⁵ Villoro, “Lionel Messi: Infancia es destino”, en *Balón dividido*.

²¹⁶ En entrevista para el programa “Fútbol Picante desde Brasil” de ESPN.

resto del equipo o con los de sus compañeros de gremio. No obstante, el punto decisivo es, para el escritor mexicano, que ningún futbolista mejora en su compañía. Así pues, Cristiano Ronaldo no es sólo narcisista, sino que es “egoísta en grado sumo”.²¹⁷ Para él, el fútbol es equivalente a un deporte de alto rendimiento en el que nada más importan los logros personales. “El Ansias [como se refieren a él sus compañeros del Real Madrid] es un portento individualista y favorece estrategias ajenas al juego de conjunto”.²¹⁸

Mientras que Cristiano Ronaldo juega fútbol con “criterio olímpico”,²¹⁹ buscando la perfección tanto en su persona como en el campo, Messi lo hace como cuando era un niño. Al iniciar la crónica que le dedica al jugador argentino, cuenta Villoro que, en su primera final infantil, La Pulga jugó esperando ganarse el premio del encuentro: una bicicleta. Para lograrlo, tuvo que enfrentarse a retos aun fuera de la cancha: antes del partido se quedó atorado en el baño, pero en lugar de echarse a llorar y darse al desconsuelo, el pequeño Leo rompió el cristal de la ventana y saltó para llegar al campo. “Cuando un niño quiere una bicicleta es capaz de muchas cosas. Cuando un hombre juega como el niño que quiere una bicicleta —concluye Villoro—, es el mejor futbolista del mundo”.²²⁰

El fútbol nos vuelve de nuevo su faz de búsqueda de la infancia. Mas, ¿de qué infancia estamos hablando? En opinión de Villoro, no de la niñez real, de la que en verdad se vivió, sino de la infancia concebida como “territorio de la felicidad absoluta”.²²¹ Así lo piensa: “Vemos partidos y escribimos de fútbol para recuperar la infancia, no la que en verdad vivimos, sino la que nos asignamos a nosotros mismos”.²²² Así pues, concluye el autor, “el fútbol mejora la infancia que tuvimos”.²²³ Y es que, a su juicio, todo aficionado tiene una relación íntima con el juego que, por lo regular, tiene su origen en las experiencias infantiles. En su caso, por ejemplo, el gusto por el fútbol tiene que ver con que, de niño, con frecuencia iba al estadio con su padre. Y aunque muchos años después —cuando tuvo edad

²¹⁷ Villoro, “Diatriba contra Cristiano Ronaldo”, en *Balón dividido*.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ “Lionel Messi: Infancia es destino”, en *Balón dividido*.

²²¹ “La pasión muere al último”, en *op. cit.*

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

suficiente para ir solo a los partidos— se dio cuenta de que no compartían la misma pasión, el estadio, relata Villoro, se volvió un lugar relevante porque era donde su infancia contó con la presencia de su padre. Desde esta perspectiva, el juego, lo mismo que el arte, permite recuperar la infancia a voluntad y, de ese modo, mejorarla en el recuerdo. El juego es, como la reflexión que lo toma por objeto —al menos en el caso de Benjamin, como en el de Villoro—, un ejercicio de rememoración. En palabras del filósofo alemán, “la seria y esencial devoción de la niñez sólo pertenece al recuerdo del hombre, no al presente de quien aún está creciendo”.²²⁴

No hay duda de que algunos de los grandes futbolistas, si no todos, cuando están en el campo, juegan a ser niños. Lo que buscan es jugar por el gusto del juego, por placer, más que por deber profesional. Hablando sobre Diego Armando Maradona, Valdano, ex seleccionado argentino, le comentó a Villoro lo siguiente: “El único sitio en el que Diego se siente auténtico es dentro de la cancha, ahí vuelve a pisar la tierra, vuelve a sentirse débil, vuelve a sentirse niño”.²²⁵ Y es que la infancia es, para Villoro, el lugar de la magia, allí donde todo parece posible; es, en fin, “el reino primigenio donde las hazañas tienen reglas pero dependen de caprichos”.²²⁶ Cuando los jugadores profesionales juegan como si fueran niños, los partidos se vuelven grandes: “la cancha vuelve a ser un terregal, una calle de barrio, un patio de escuela”.²²⁷ Y la pelota se domina solamente por el gusto de hacerlo, transmitiendo en ese gesto “un placer inexpresable, el de jugar por jugar”.²²⁸ El fútbol, en fin, tiene que ver con la infancia. Tanto que en *La cancha de los deseos* es la mirada de Arturo, el niño que protagoniza el relato, la que puede salvar al equipo nacional.

En su búsqueda de respuestas, el padre de Arturo idea un invento que puede ayudar a los jugadores a concentrarse. Antes de ponerlo a prueba, le pide opinión a uno de sus colegas más excéntricos: Dignísimus Zíper, quien le envía la siguiente respuesta:

²²⁴ Benjamin, “André Gide: *la parte étroite*”, p. 62.

²²⁵ *Dios es redondo*, p. 200.

²²⁶ *Ibid.*, p. 28.

²²⁷ *Ibid.*, pp. 132-133.

²²⁸ *Ibid.*, p. 23.

Tu invento no ha tomado en cuenta lo más importante del futbol: no es un invento que tenga que ver con los niños. Recuerda que el futbol es una oportunidad de volver a la infancia. Los viejos no jugamos, pero nos apasionamos con los goles: es nuestra manera de ser niños. Si logras que tu invento tenga algo infantil, lo mejorarás mucho. ¿Acaso no tienes un hijo que te ayude? Si el futbol es el problema, la infancia es la solución.²²⁹

Así, para hacer frente al peor equipo de futbol de la historia, no hay otra forma en el relato más que pensar y actuar como un niño. “A veces es difícil —dice el padre de Arturo— que un científico sea tan inteligente como un niño”.²³⁰ En esto Villoro se acerca sin duda a Benjamin. Y también le es cercano, como hemos dicho, en que su interés por el juego proviene de sus memorias de infancia. Y es que tanto uno como el otro se internan en sus experiencias infantiles para comprender lo lúdico, pues reconocen en los niños, y en sus juegos, “el lugar de la memoria sin añoranza”.²³¹ El cronista Villoro y el filósofo Benjamin actúan, pues, al estilo del narrador, quien, según lo percibe el pensador de origen judío, “toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan [o leen] su historia”.²³²

Hay, sin embargo, un claro elemento de contraste entre las posturas de estos dos autores cuando de pensar el juego se trata, pues mientras que para Benjamin el impulso de juego en los adultos no responde al deseo de retornar a la infancia, en opinión de Villoro, como hemos visto, tanto el jugador como el aficionado entran en juego en un afán de recuperar la propia niñez.²³³ Así lo dice él mismo: “la infancia es la edad en que los deseos son útiles. Ahí regresa el hinchas en los días de gloria”.²³⁴ No obstante, aun con sus diferencias, Benjamin y Villoro se detienen a pensar la edad infantil y a reflexionar sobre el universo lúdico de los niños y,

²²⁹ La cancha de los deseos, pp. 45-46.

²³⁰ *Ibid.*, p. 50.

²³¹ Benjamin, “Notes for a Study of the Beauty of Colored Illustrations”, p. 264.

²³² Benjamin, “El narrador”, p. 115.

²³³ Una y otra vez Villoro reproduce una frase del escritor español Javier Marías según la cual “el futbol es la recuperación semanal de la infancia”. Javier Marías *apud.* Villoro, *Dios es redondo*, p. 18.

²³⁴ Villoro, “El aprendizaje del vértigo: un domingo en La Bombonera”, *Balón dividido*.

desde ahí, del de los adultos porque encuentran en el campo de juego posibilidades para pensar y actuar sobre su época.

¿Qué es, pues, lo que ambos perciben en los niños? ¿En qué consiste esa mirada o habilidad especial que parece encontrarse en los pequeños y eludir, en cambio, a los adultos, a menos que se entreguen a actividades como el juego o el coleccionismo? Quizá sea la capacidad de escuchar a las cosas, de ver color en la forma, de transformar los objetos en fragmentos inútiles repletos de pedazos de historia y de un presente que podría emerger del pasado; de sacar las cosas del movimiento del progreso y liberarlas por medio de una construcción completamente diferente a la que pertenecían en primer lugar.

Tal vez sea esta facultad la que entra en juego cuando un par de niños toma una lata o una botella vacía para comenzar un partido de fútbol a media calle. Es esta mirada la que convierte un montón de ropa en un campo de juego donde todo es posible. Porque el juego es, como el arte, un fenómeno dialéctico. En ocasiones (quizá demasiadas) puede usarse con afanes de dominio y control, pero al mismo tiempo es algo lleno de posibilidades, de alternativas para la emancipación y la libertad, pues, en palabras de Benjamin, “verdaderamente revolucionaria es la *señal secreta* de lo venidero que se revela en el gesto infantil”.²³⁵ Qué mejor lugar para observar ese gesto que el juego.

²³⁵ Benjamin, “Programa de un teatro infantil proletario”, p. 106.

Conclusión o del juego interminable

Lo que persigue toda realización infantil no es la “perpetuidad” de los productos, sino el “momento” del gesto”.

Walter Benjamin, “Programa de un teatro infantil proletario”.

Recuerda Juan Villoro en *Balón dividido* que en marzo de 2011 Japón sufrió un terremoto de 9 grados y un tsunami que azotó sus costas arrasando con todo lo que encontró a su paso. Millones de toneladas de chatarra y fragmentos viajaron durante casi un año y medio rumbo a América.

Una tarde, mientras buscaba cosas perdidas por las playas de Middleton, Alaska, un hombre llamado David Baxter se encontró un balón de fútbol grabado con signos japoneses. Su esposa, Yumi, originaria de aquel país asiático, descifró el mensaje. Se trataba de los nombres de los amigos de Misaki Murakami, un adolescente de 16 años que había perdido su hogar a causa del terremoto. Cinco años atrás, siendo todavía un niño, Musaki se había cambiado de escuela. Sus amigos escribieron sus nombres en la pelota, esperando que Musaki los llevara consigo y no los olvidara. “El balón —reflexiona el cronista— era un almacén de la memoria”.²³⁶

Baxter decidió viajar a Japón a devolverle la pelota al muchacho. Por eso el escritor mexicano, con su agudo sentido del humor, relata esta historia como la de “El gol más largo del mundo”. Empero, lo interesante en ella no es para nosotros llegar a saber solamente si la pelota volvió a manos de su dueño, sino lo que podemos vislumbrar en su recorrido. Retomando las palabras de Villoro: “El balón japonés tiene la rara condición de la magia. Diecinueve mil personas murieron con el terremoto en el país mejor preparado para resistir ese cataclismo. Una vez más,

²³⁶ Juan Villoro, “Formas excesivas de los goles”, en *Balón dividido*.

la naturaleza volvió a ser un límite infranqueable. Y sin embargo, el balón salió a flote como anticipo de otras cosas que surgirán en los próximos años”.²³⁷

Hay suficientes historias de hundimientos y naufragios (así como de desastres naturales) que permiten continuar la metáfora marítima de la recuperación de la memoria y la renovación de lo antiguo y lo fragmentario a través de la configuración de nuevas constelaciones de objetos. En 1997, por ejemplo, una embarcación japonesa que transportaba, entre otras cosas, casi 5 millones de juguetes Lego se hundió cerca de las costas de Cornwall, Inglaterra. Desde entonces, pequeñas piezas de plástico con forma de dragones, pulpos, flores, algas, espadas han aparecido en las playas de Gran Bretaña. En los últimos años del siglo pasado, niñas y niños llenaban cubetas con aquellas figuras para luego venderlas a turistas y paseantes. Con el paso del tiempo, conforme los hallazgos comenzaron a escasear, los habitantes de la zona y algunos viajeros se transformaron en coleccionistas y cazadores de tesoros. Fieles al juego que aquellos fragmentos devueltos por las olas les ofrecen, exploradores y arqueólogos de piezas plásticas han abierto páginas de Facebook y cuentas de Instagram dedicadas a la cronología de los juguetes perdidos en el fondo del océano. Existe ahora una comunidad más o menos amplia de aficionados a aquellas piezas de Lego, cuyos miembros intercambian con frecuencia información e imágenes de sus descubrimientos. La historia ha llegado a tantos oídos que incluso la BBC se dio a la tarea de elaborar un mapa de las apariciones y los avistamientos de aquellos juguetes.

Quizás una anécdota como esta parezca más bien frívola e insignificante a ojos de los grandes filósofos y de sus lectores, sobre todo en una tesis de posgrado en filosofía. No obstante, ante la mirada del pensador benjaminiano, que apunta a ras del suelo, la caza de piezas de plástico que sobrevivieron a un hundimiento y, en lugar de permanecer en el fondo del mar, retornaron a la superficie, arrastradas por el oleaje, llama la atención y cobra relevancia. No en balde Hannah Arendt concebía a Walter Benjamin como un pescador de perlas. Aquel filósofo coleccionista, según palabras de Silvana Rabinovich, o traperero, en

²³⁷ *Ibid.*

opinión de Reyes Mate, podría percibir en aquellos restos irrelevantes una posibilidad de redención.

Lejos del contexto de la producción capitalista que les dio origen; de la manipulación mediática de la que son objeto los productos infantiles, e incluso de la contaminación ambiental a la que contribuyen mediante su fabricación y, sobre todo, habiendo caído al fondo del mar, las piezas de Lego pierden su valor mercantil y cobran sentido como fragmento. Como objeto de colección no de grandes profesionales del coleccionismo, sino de vecinos y paseantes que, al encontrarse con ellas entre arena, conchas, algas marinas y otros restos traídos por el mar, modificaron su percepción y entraron en contacto con los objetos de otra manera. Ya no supeditándolos a sus necesidades; tampoco dejándose definir por ellos. Más bien dándole a las cosas la oportunidad de ordenarse según su aparición, conformando constelaciones en las que ellos —los sujetos— tienen poco que decir.

Coleccionistas, traperos, pescadores de perlas y cazadores de tesoros pertenecen por igual al universo de lo lúdico, pues es en el juego y otras experiencias similares donde los restos obtienen sentido. Mas no en relación con lo que originalmente fueron, sino con el vínculo que surge entre su descubridor o, mejor, la época a la que éste pertenece, con la historia previa del objeto. Y es esta renovación de lo viejo y lo residual, tan presente en el juego, lo que los acerca al historiador materialista benjaminiano, que encuentra entre los despojos del progreso y del tiempo lineal alternativas que le permitan interrumpir la historia y vislumbrar otras posibilidades para el presente.

Este historiador o, más bien, este filósofo ubica en la memoria y en lo antiguo elementos a partir de los cuales construir lo actual. Y lejos de querer tan sólo reconstruir o restaurar el pasado, o bien arrasarlo con todo para erigir un edificio nuevo, lo que hace el pensador benjaminiano es, como observa Reyes Mate, hacer justicia mediante la recordación. Crear una nueva tradición con base en restos de un pasado perdido; justamente aquellos restos cuya historia en algún momento se interrumpió. En ese sentido, las siguientes palabras de Benjamin bien podrían funcionar como el lema que sustenta su quehacer filosófico: “aquello que

hacemos y pensamos está lleno del ser de nuestros antepasados”.²³⁸ De ahí la importancia de internarse desde la filosofía en el campo de juego tanto de los niños como de los no tan niños, pues la experiencia lúdica nos permite acercarnos a lo previo desde una mirada especial: aquella que, a cada paso, percibe cosas que ante la mirada adulta se han vuelto indiferentes. Esa mirada es, a ojos de Benjamin, la mirada de la infancia. Y si, como hemos expuesto, es similar a la mirada del coleccionista, lo mismo que a la del trapero, la del paseante y hasta la del ángel de la historia, hacer una lectura rigurosa de las obras benjaminianas que giran en torno a la cosmovisión infantil y algunas de sus expresiones más características (como el juego y los cuentos de hadas) resulta relevante en términos de su filosofía.

Esto es lo que hemos intentado hacer a lo largo de nuestro trabajo: pensar el juego desde el horizonte crítico filosófico de Walter Benjamin, vinculándolo con temas recurrentes a lo largo de todo su pensamiento: el concepto de experiencia y la idea de constelación, el pensamiento dialéctico, las detenciones mesiánicas y su noción de revolución. De igual modo, hemos ofrecido un análisis detenido de algunos de los textos menos leídos de Benjamin, y hemos identificado, apoyados en opiniones de estudiosos y comentaristas, algunos de los hilos que los unen con sus obras más conocidas.

Sin duda, queda mucho por decir del juego y la experiencia lúdica en relación con la obra filosófica de Walter Benjamin, así como desde la perspectiva benjaminiana. En ese sentido, la que aquí hemos expuesto es sólo una lectura que ha intentado rastrear lo lúdico en sus escritos para pensarlo como experiencia, es decir, como una acción configuradora de constelaciones; creadora de hábitos; renovadora de lo antiguo; esto es, una experiencia con potencial revolucionario. Queda pendiente por ahora una exploración más profunda sobre la influencia del juego y las experiencias de infancia en la filosofía benjaminiana, es decir, no sólo una reflexión sobre la presencia de estos temas en el pensamiento de nuestro autor, sino de su papel en el desarrollo de sus preguntas e ideas recurrentes.

²³⁸ Benjamin, “Metafísica de la juventud”, p. 93.

Si bien esta inquietud puede ser el punto de partida para alguna investigación por venir, queremos cerrar nuestra reflexión actual con las palabras de Uri Orlev, escritor israelí de literatura dedicada a la infancia, acerca del juego de los niños, que aun en las peores circunstancias está siempre presente como un signo imborrable de que otro mundo es posible: “Si hay guerra alrededor de los niños, éstos juegan a la guerra. En el gueto de Varsovia seguían jugando y hasta que no se morían de hambre dejaban de jugar”.²³⁹

Así juegan hoy también niñas y niños palestinos e israelíes entre los escombros de la guerra; niñas y niños africanos en tiempos del ébola; niñas y niños de Ayotzinapa, Guerrero, bajo la sombra de los desaparecidos; niñas y niños de todas partes del mundo en las condiciones en las que se encuentren. Porque mientras haya juego, hay esperanza.

²³⁹ En entrevista con *La Jornada*, 27 de abril de 2005.

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. *Hegel. Three Studies*, The MIT Press, Cambridge, 1993.

——— *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004.

——— *Escritos sociológicos I*, Akal, Madrid, 2004.

——— *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Akal, Madrid, 2006.

——— *Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad*, Akal, Madrid, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Turín, 2001. (Cotejado con la edición en inglés: *Infancy and History. The Destruction of Experience*, Verso, Londres, 1993.)

——— *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Turín, 2005. (Cotejado con la edición en inglés: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Standford University Press, Standford, 1998.)

——— *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Turín, 2010. (Cotejado con la edición en inglés: *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive. Homo Sacer III*, Zone Books, Nueva York, 1999.)

ALVARADO, Maite y Horacio Guido (comp.). *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*, La Marca, Buenos Aires, 1993.

AMENGUAL, Gabriel. "El concepto de experiencia: de Kant a Hegel", *Tópicos*, Revista de Filosofía de Santa Fe, Rep. Argentina, núm. 15, 2007, pp. 5-30.

ARENDT, Hannah. *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998.

——— "The Jews and Society", en Peter Baehr (ed.), *The Portable Hannah Arendt*, Penguin Books, Nueva York, 2000, pp. 75-103.

——— "Total Domination", en Peter Baehr (ed.), *The Portable Hannah Arendt*, Penguin Books, Nueva York, 2000, pp. 119-145.

——— "Labor, Work, Action", en Peter Baehr (ed.), *The Portable Hannah Arendt*, Penguin Books, Nueva York, 2000, pp. 167-181.

——— "Introducción a Walter Benjamin. 1892-1940" en Walter Benjamin, *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar, Buenos Aires, 2007, pp. 7-63. ("Walter

Benjamin: 1892-1940”, en Walter Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*, Schocken Books, Nueva York, 2008.)

ARGUDÍN, Luis. *La espiral y el tiempo. Juicio, genio y juego en Kant y Schiller*, ENAP-UNAM, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*, Colofón-Biblioteca Nueva, México, 2006.

_____. *Política*, Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, México, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 2007.

BEISER, Frederick. *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

BENJAMIN, Walter. (1913) “Experiencia”, en *Obras*, libro II, vol. 1, Adaba, Madrid, 2010, pp. 54-56. (“Erfahrung”, *GS*, II-1, pp. 54-56; “Experience”, *SW*, 1, pp. 3-5).²⁴⁰

_____. (1913) “La enseñanza de la moral”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 35-40. (“Der Moralunterricht”, *GS*, II-1, pp. 48-54.)

_____. (1913-1914) “Metafísica de la juventud”, en *Obras*, libro II, vol. 1, Adaba, Madrid, 2010, pp. 93-107. (“Metaphysik der Jugend”, *GS*, II-1, pp. 91-104; “Metaphysics of Youth”, *SW*, 1, pp. 6-17.)

_____. (1914) “La posición religiosa de la nueva juventud”, en *Obras*, libro II, vol. 1, Adaba, Madrid, 2010, pp. 72-74. (“Die religiöse Stellung der neun Jugend”, *GS*, II-1, pp. 72-74.)

_____. (1914-1915) “A Child’s View of Color”, *Selected Writings*, vol. 1, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2004, pp. 50-51. (“Die Farbe vom Kinde aus betrachtet”, *GS*, VI, pp. 110-112.)

_____. (1915) “La vida de los estudiantes”, en *Obras*, libro II, vol. 1, Adaba, Madrid, 2010, pp. 77-89. (“Das Leben der Studenten”, *GS*, II-1, pp. 75-87; “The Life of Students”, *SW*, 1, pp. 37-47.)

_____. (1916) “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, en *Obras*, libro II, vol. 1, Adaba, Madrid, 2010, pp. 144-162. (“Über Sprache überhaupt

²⁴⁰ Las obras de Benjamin fueron leídas y citadas primordialmente en español; sin embargo, se cotejaron con las versiones en alemán y en inglés: *Gesammelte Schriften* (*GS*), vols. I-VII, Suhrkamp, Frankfurt, 1991; *Selected Writings* (*SW*), vol. 1-4, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2004-2006. En la bibliografía, las hemos ordenado en orden cronológico, según la fecha de escritura o publicación original, y hemos incluido las referencias en ambos idiomas para facilitar la búsqueda a los lectores.

und über die Sprache des Menschen”, *GS*, II-1, pp. 140-157; “On Language as Such and on the Language of Man”, *SW*, 1, pp. 62-74.)

_____ (1917) “Painting and the Graphic Arts”, *Selected Writings*, vol. 1, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2004, p. 82. (“Malerei und Graphik”, *GS*, II-2, pp. 602-603.)

_____ (1917) “Painting, or Signs and Marks”, *Selected Writings*, vol. 1, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2004, pp. 83-86. (“Über die Malerei oder Zeichen und Mal”, *GS*, II-2, pp. 603-607.)

_____ (1917) “Über die Wahrnehmung in sich”, *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, p. 32.

_____ (1917) “On Perception”, *Selected Writings*, vol. 1, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2004, pp. 93-96. (“Über die Wahrnehmung”, *GS*, VI, pp. 33-38.)

_____ (1917-1918) “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Obras*, libro II, vol. 1, Adaba, Madrid, 2010, pp. 162-175. (“Über das Programm der kommenden Philosophie”, *GS*, II-1, pp. 157-171; “On the Program of the Coming Philosophy”, *SW*, 1, pp. 100-110.)

_____ (1918-1921) “Notes for a Study of the Beauty of Colored Illustrations in Children’s Books”, *Selected Writings*, vol. 1, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2004, pp. 264-266.

_____ (1919) “André Gide: La porte étroite”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 61-63. (“André Gide: La porte étroite”, *GS*, II, pp. 615-617.)

_____ (1920-1921) “Riddle and Mystery”, *Selected Writings*, vol. 1, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2004, pp. 267-268.

_____ (1921) “La tarea del traductor”, en *Conceptos de la filosofía de la historia*, col. Caronte Filosofía, Terramar, La Plata, 2007, pp. 77-90. (“Die Aufgabe des Übersetzers”, *GS*, IV-1, pp. 9-21; “The Task of the Translator”, *SW*, 1, pp. 253-263.)

_____ (1924) “Viejos libros infantiles”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 65-71. (“Alte vergessene Kinderbücher”, *GS*, III, pp. 14-22; “Old Forgotten Children’s Books”, *SW*, 1, pp. 406-413.)

_____ (1926) “Panorama del libro infantil”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp.73-78. (“Aussicht ins

Kinderbuch”, *GS* IV-2, pp. 609-615; “A Glimpse into the World of Children’s Books”, *SW*, 1, pp. 435-443.)

_____ (1928) “Epistemo-Critical Prologue”, en *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, Londres, 2009, pp. 27-56. (“Erkenntniskritische Vorrede”, [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*], *GS*, I, 1, pp. 207-237.)

_____ (1928) *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1988. (“Einbahnstrasse”, *GS*, IV, pp. 83-148; “One-Way Street”, *SW*, 1, pp. 444-488.)

_____ (1928) “Juguetes antiguos”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 79-83. (“Altes Spielzeug zur Spielzeugausstellung des Märkischen Museums”, *GS*, IV, pp. 511-515; “Old Toys”, *SW*, 2.1, pp. 98-102.)

_____ (1928) “Historia cultural del juguete”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 85-88. (“Kulturgeschichte des Spielzeugs”, *GS*, III, pp. 113-117; “The Cultural History of Toys”, *SW*, 2.1, pp. 113-116.)

_____ (1928) “Juguetes y juego. Comentario sobre una obra monumental”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 89-94. (“Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk”, *GS*, III, pp. 127-132; “Toys and Play. Marginal Notes on a Monumental Work”, *SW*, 2.1, 117-121.)

_____ (1928) “Abecedarios de hace cien años”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 107-108. (“ABC-Bücher von Hundert Jahren”, *GS*, IV-2, pp. 619-620.)

_____ (1929) “Children’s Literature”, en *Selected Writings*, vol. 2.1, 1931-1934, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2005, pp. 250-256. (“Kinderliteratur”, *GS*, II-1, pp. 250-257.)

_____ (1929) “Programa de un teatro infantil proletario”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 101-106. (“Program eines proletarischen Kindertheaters”, *GS*, II, pp. 763-769; “Program for a Proletarian Children’s Theater”, *SW*, 2.1, pp. 201-206.)

_____ (1929) “Una pedagogía comunista”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 109-112. (“Eine Kommunistische Pädagogik”, *GS* III, pp. 206-209; “A Communist Pedagogy”, *SW*, 2.1, pp. 273-275.)

_____ (1930) “Juguetes rusos”, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 113-117. (“Russische Spelsachen”, *GS*, IV-2, pp. 623-625.)

_____ (1930) "Alabanza de la muñeca. Comentarios críticos a *Puppen und Puppenspiele [Muñecas y títeres]* de Max von Boehn", en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 119-124. ("Lob der Puppe", GS, III, pp. 213-218.)

_____ (1930) "Chichleuchlauchra. Comentarios a una cartilla", en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 125-126. ("Chichleuchlauchra. Zu einer Fibel", GS, III, pp. 267-272.)

_____ (1930) "Pedagogía colonial", en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 131-133. ("Kolonialpädagogik", GS III, pp. 272-274.)

_____ (1930) "Un pilluelo berlinés", en *El Berlín demónico*, Icaria, Barcelona, 1987, pp. 23-29. ("Ein Berliner Strassenjunge", ["Rundfunkgeschichten für Kinder], GS, VII-1, pp. 92-98.)

_____ (1930) "Ronda de juguetes en Berlín I", en *El Berlín demónico*, Icaria, Barcelona, 1987, pp. 31-38. ("Berliner Spielzeugwanderung I", ["Rundfunkgeschichten für Kinder], GS, VII-1, pp. 98-105.)

_____ (1930) "Ronda de juguetes en Berlín II", en *El Berlín demónico*, Icaria, Barcelona, 1987, pp. 39-45. ("Berliner Spielzeugwanderung II", ["Rundfunkgeschichten für Kinder], GS, VII-1, pp. 105-111.)

_____ (1931) "Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar", en *Cuadros de un pensamiento*, Imago Mundi, Buenos Aires, 1992, pp. 105-118. (Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln", GS, IV, pp. 388-396; "Unpacking My Library. A Talk About Collecting", SW, 2.2, pp. 486-493.)

_____ (1931) "Pequeña historia de la fotografía", en *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar, Buenos Aires, 2007, pp. 183-200. ("Kleine Geschichte der Photographie", GS, II, pp. 368-385; "Little History of Photography", en SW, 2.2, pp. 507-530.)

_____ (1932) "Berlin Chronicle", in *Selected Writings* vol. 2.2, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2005, pp. 595-637. ("Berliner Chronik", GS, VI, pp. 465-519.)

_____ (1932) "¡Vaya día!", en *El Berlín demónico*, Icaria, Barcelona, 1987, pp. 157-166. ("Ein verrückter Tag. Dreissig Knacknüsse", ["Rundfunkgeschichten für Kinder], GS, VII-1, pp. 306-315.)

_____ (1932) "Pestalozzi en Yverdon", en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 139-142. ("Pestalozzi in Yverdon. Z einer vorbildlichen Monographie", GS, III, pp. 346-349.)

_____ (1932) "Teatro y radio. Sobre el control recíproco de lo que es su trabajo educativo", en *Obras*, libro II, vol. 2, Adaba, Madrid, 2009, pp. 389-393. ("Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit", *GS*, II, pp. 773-776; "Theater and Radio. The Mutual Control of Their Educational Program", *SW*, 2.2, pp. 583-586.)

_____ (1932) "Desenterrar y recordar", en *Cuadros de un pensamiento*, Imago Mundi, Buenos Aires, 1992, pp. 118-119. ("Ausgraben und Erinnern", *GS*, IV, pp. 400-401.)

_____ (1933) "Experiencia y pobreza", en *Obras*, libro II, vol. 1, Adaba, Madrid, 2010, pp. 216-222. ("Erfahrung und Armut", *GS*, II-1, pp. 213-219; "Experience and Poverty", *SW*, 2.2, pp. 731-736.)

_____ (1933) "Doctrina de lo semejante", en *Obras*, libro II, vol. 1, Adaba, Madrid, 2010, pp. 208-213. ("Lehre vom Ähnlichen", *GS*, II-1, pp. 204-210; "Doctrine of the Similar", *SW*, 2.2, pp. 694-698.)

_____ (1933) "Sobre la facultad mimética", en *Obras*, libro II, vol. 1, Adaba, Madrid, 2010, pp. 213-216. ("Über das mimetischen Vermögen", *GS*, II-1, pp. 210-213; "On the Mimetic Faculty", *SW*, 2.2, pp. 720-722.)

_____ (1934) *El autor como productor*, Itaca, México, D. F., 2004. ("Der Autor als Produzent", *GS*, II, pp. 683-701; "The Author as Producer", *SW*, 2.2, pp. 768-782.)

_____ (1936) "El narrador", en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1998, pp. 111-134. ("Der Erzähler", *GS*, II, pp. 438-465; "The Storyteller", *SW*, 3, pp. 143-166.)

_____ (1937) "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador", en *Obras*, libro II, vol. 1, Adaba, Madrid, 2010, pp. 68-109. ("Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker", *GS*, II, pp. 465-505; "Eduard Fuchs, Collector and Historian", *SW*, 3, 2006, pp. 261-302.)

_____ (1938) *Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, Madrid, 1982. ("Berliner Kindheit um Neunzehnhundert", *GS*, IV, pp. 235-304; "Berlin Childhood around 1900", *SW*, 3, pp. 344-413.)

_____ (1939) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, D. F., 2003. ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *GS*, I, pp. 431-508; "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility", en *SW*, 3, pp. 101-138.)

_____ (1940) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Itaca - UACM, México, D.F., 2008. ("Über den Begriff der Geschichte", *GS*, I, 2, pp. 693-704; "On the Concept of History", *SW*, 4, pp. 389-400.)

____ “El teatro de marionetas en Berlín”, en *El Berlín demónico*, Icaria, Barcelona, 1987, pp. 7-13.

____ *Diario de Berlín*, Taurus, Madrid, 1988.

____ *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, (eds. G. Scholem y T. Adorno) The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

____ *Historias y relatos*, El Aleph, Barcelona, 2005.

____ “H. El coleccionista”, en *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, pp. 221-229. (“H. Der Sammler”, [*Das Passagen-Werk*], GS, 5, pp. 269-280; “H. The Collector”, en *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2002, pp. 203-211.)

BERNSTEIN, J. M. “The dead speaking of stones and stars’: Adorno’s *Aesthetic Theory*”, en Fred Rush (ed.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 139-164.

BRECHT, Bertolt. “Observación del arte y arte de la observación”, en Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, 1978, pp. 110- 114.

____ “Una nueva actitud ante el teatro: de la identificación al distanciamiento”, en Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, 1978, pp. 415- 419.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, México, 1981.

____ *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge, 1989.

CAILLOIS, Roger. *Man, Play, and Games*, The Free Press of Glencoe, Nueva York, 1961.

CAPARRÓS, Martín y Juan Villoro. *Ida y vuelta. Una correspondencia sobre fútbol*, Seix Barral, México, D.F., 2012.

CAYGILL, Howard. *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, Routledge-Taylor & Francis e-Library, Nueva York, 2005.

COLLI, Giorgio. *La sapienza greca III: Eraclito*, Adelphi, Milán, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*, Surcos, Paidós, Barcelona, 2005.

____ *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2009.

____ *La filosofía crítica de Kant*, Teorema, Cátedra, Madrid, 2011.

DEUBER-MANKOWSKY, Astrid. *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werke, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*, Verlag Vorwerk 8, Berlín, 1999. Documento electrónico disponible en <http://www.ruhr-uni-bochum.de/adm/texte%20download.html>.

“Hanging over the Abyss: On the Relation between Knowledge and Experience in Hermann Cohen and Walter Benjamin”, en Reinier Munk (ed.), *Hermann Cohen’s Critical Idealism*, Springer, Dordrecht, 2005, pp. 161-190.

DUNSUN, Yücel. “The Onto-Theological Origin of Play”, en *Lingua ac Communitas*, Vol. 17, 2007, pp. 69-78.

DUVIGNAUD, Jean. *El juego del juego*, FCE, México, 1982.

ECHVERRÍA, Bolívar. “Introducción: Arte y utopía”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, D. F. 2003, pp. 9-30.

____ “Presentación”, en Walter Benjamin, *El autor como productor*, Itaca, México, D. F., 2004, pp. 11-16.

____ “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, en Bolívar Echeverría (ed.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, UNAM — Era, 2005, pp. 23-33.

FERRIS, David S. (ed.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

____ *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

FINK, Eugen. *Oasis de la felicidad*, UNAM, México, 1996.

FORSTER, Ricardo. *W. Benjamin-Th. W. Adorno: el ensayo como filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.

FOSTER, Roger. *Adorno. The Recovery of Experience*, State University of New York Press, Albany, 2007.

FOUCAULT Michel. *Defender la sociedad*, FCE, Buenos Aires, 2001.

____ *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, D.F., 1998.

FREUD, Sigmund. "Más allá del principio del placer" en *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*, Alianza, Madrid, pp. 83-137, 1978.

____ *El malestar en la cultura*, Folio, Barcelona, 2007.

____ *Moisés y la religión monoteísta*, Alianza, Madrid, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. (1991) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona.

____ (2002) *Verdad y método II*, Ediciones Sígueme, Salamanca.

____ (2003) *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca.

GANDLER, Stefan. *Fragmentos de Frankfurt*, Siglo XXI - UAQ, México, 2009.

GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia. (2005) *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, México.

____ (2010) *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, Herder, México.

GORDON, Peter Eli. "Franz Rosenzweig and the Philosophy of Jewish Existence", en Michael L. Morgan y Peter Eli Gordon (eds.), *The Cambridge Companion to Modern Jewish Philosophy*, Cambridge University Press, Nueva York, 2007, pp. 122-146.

HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz, Buenos Aires, 2010.

HANSEN, Mark. "On Some Motifs in Benjamin: (Re)Embodying Technology as *Erlebnis*, or the Postlinguistic Afterlife of Mimesis", en *Embodying Technesis. Technology Beyond Writing*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 2000.

____ "El concepto de experiencia en Hegel", en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 91-156.

HEGEL, G. W. *Fenomenología del espíritu*, FCE, México, 2009.

HENRICKS, Thomas S. *Play Reconsidered. Sociological Perspectives on Human Expression*, University of Illinois Press, Urbana, 2006.

HESCHEL, Abraham Joshua. *The Sabbath. Its Meaning for Modern Man*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2005.

- HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*, Akal, Madrid, 2005.
- HOBBSAWM, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Crítica, Barcelona, 1998.
- HOLZAPFEL, Cristóbal. *Crítica de la razón lúdica*, Trotta, Madrid, 2003.
- HORKEIMER, Max. *Eclipse of Reason*, Oxford University Press, Nueva York, 1947.
- _____. “La filosofía de Kant y la ilustración”, en *Teoría crítica*, Barral, Barcelona, 1973, pp. 201-215.
- HORKEIMER, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 2009. (*Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, Standford University Press, Standorf, California, 2002.)
- HUHN, Tom. “Introduction. Thoughts Beside Themselves”, en *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, pp. 1-18.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*, FCE, Buenos Aires, 2010.
- JAY, Martin. *La imaginación dialéctica*, Taurus, Madrid, 1989.
- _____. “Is Experience Still in Crisis? Reflections on a Frankfurt School Lament”, en Tom Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, pp. 129-147.
- _____. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Paidós, Buenos Aires, 2009.
- KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade. A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*, Edições Loyola, São Paulo, 2008.
- KANT, Immanuel. *Primera introducción a la Crítica del juicio*, La balsa de la Medusa, Visor, 1987.
- _____. *Crítica del discernimiento*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003.
- _____. *Crítica de la razón práctica*, tr. Dulce María Granja Castro, ed. bilingüe, FCE-UAM-UNAM, México, 2005.
- _____. *Crítica de la razón pura*, Taurus, México, 2009.
- _____. *¿Qué es la Ilustración?*, Alianza, Madrid, 2007.

____ *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Porrúa, México, 2010.

LÉVINAS, Emmanuel. "Textos mesiánicos", en *Difícil libertad*, Caparrós, Madrid, 2004, pp. 85-126.

LIPSHIRES, Sidney. *Herbert Marcuse: From Marx to Freud and Beyond*, Schenkman Publishing, Cambridge, Massachusetts, 1974.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, FCE, Buenos Aires, 2003.

____ "Reflexiones sobre América Latina a partir de Walter Benjamin", en Bolívar Echeverría (ed.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, UNAM — Era, 2005, pp. 35-43.

LUKES, Timothy J. *The Flight into Inwardness. An Exposition and Critique of Herbert Marcuse's Theory of Liberative Aesthetics*, Associated University Presses, Nueva Jersey, 1985.

MAKARYK, Irene R. "Game Theory", en *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, University of Toronto Press, Canadá, 1993, pp. 64-69.

MARCUSE, Herbert. *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Beacon Press, Boston, 1974. (Edición en español: *Eros y civilización*, Ariel, Barcelona, 2003.)

____ *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*; Beacon Press, Boston, 1991.

____ *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston, 2003.

____ *Art and Liberation*, Collected Papers of Herbert Marcuse vol. IV, Routledge, Londres, 2007.

____ *Razón y revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, Alianza, Madrid, 2010.

____ *Philosophy, Psychoanalysis and Emancipation*, Collected Papers of Herbert Marcuse vol. V, Routledge, Londres, 2011.

MARX, Karl. "Sobre la cuestión judía" en Bruno Bauer y Karl Marx. *La cuestión judía*, Anthropos-UAM Iztapalapa, Barcelona, 2009, pp. 127-163.

MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Trotta, Madrid, 2009.

—— "Estudio introductorio" en Bruno Bauer y Karl Marx. *La cuestión judía*, Anthropos-UAM Iztapalapa, Barcelona, 2009, pp. VII-LVI.

—— *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, Trotta, Madrid, 2003.

MEHLMAN, Jeffrey. *Walter Benjamin for Children. An Essay on his Radio Years*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993.

MENKE, Christoph. "El concepto de negatividad estética", en *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997, pp. 23-50.

MONDOLFO, Rodolfo. *Heráclito. Textos y sus problemas de interpretación*, Siglo XXI, México, D. F., 1971.

MOSÉS, Stéphane. *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Frónesis — Cátedra — Universitat de Valencia*, Madrid, 1997.

NEUMANN, Franz. *Behemoth. The Structure and Practice of National Socialism, 1933-1944*, Ivan R. Dee-The United States Holocaust Memorial Museum, Chicago, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*, Edaf, Madrid, 1985.

—— *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, 1977.

—— *The Will to Power*, Vintage Books, Nueva York, 1968.

PELLER, Mariela. "Un recuerdo de infancia. Juego, experiencia y memoria en los escritos de Walter Benjamin", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Madrid, núm. 27, 2010, pp. 173-183.

PELLERANO, Rut. "Capas, o el modo de atravesar experiencias –Walter Benjamin–", *Límite. Revista de filosofía y psicología*, vol. 3, n. 18, 2008, pp. 5-19.

PLATÓN, *La república*, Alianza, Madrid, 2008.

—— *Las leyes*, Alianza, Madrid, 2008.

POMA, Andrea. "Hermann Cohen: Judaism and Critical Idealism", en Michael L. Morgan y Peter Eli Gordon (eds.), *The Cambridge Companion to Modern Jewish Philosophy*, Cambridge University Press, Nueva York, 2007, pp. 80-101.

RABINOVICH, Silvana. "Temporalidad en la cultura judía", en *Diccionario Tiempo Espacio*, tomo II, UNAM, México, D.F., 2008.

____ "Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico", *Acta Poética*, núm. 28 (1-2), Primavera-Otoño, Madrid, 2007, pp. 241-256.

REITZ, Charles. *Art, Alienation, and the Humanities. A Critical Engagement with Herbert Marcuse*, State University of New York Press, Albany, Nueva York, 2000.

RIVERA GARCÍA, Antonio (ed.). *Schiller, arte y política*, Editum, Murcia, 2010.

ROSEN, Michael. "Benjamin, Adorno, and the Decline of the Aura", en Fred Rush (ed.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 40-56.

ROSENZWEIG, Franz. *La estrella de la redención*, Sígueme, Salamanca, 1997. (*The Star of Redemption*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2005.)

RUSH, Fred (ed.). *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

SCHIAVONI, Giulio. "Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia", in Walter Benjamin, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 9-33.

SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, edición bilingüe, tr. Jaime Feijó y Jorge Seca, Anthropos, Barcelona, 1999.

____ *Escritos sobre estética*, tr. Juan Manuel Navarro Cordón, Tecnos, Madrid, 1991.

SCHNEEWIND, J. B. *La invención de la autonomía*, FCE, México, 2009.

SCHOLEM, Gershom. "Para comprender la idea mesiánica en el judaísmo", en *Conceptos básicos del judaísmo*, Trotta, Madrid, 2008, pp. 99-135.

____ *Walter Benjamin. The Story of a Friendship*, New York Review Books, Nueva York, 2003.

____ *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Trotta, Madrid, 2004.

SPARIOSU, Mihai. *Dionysus Reborn. Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, 1989.

____ *God of Many Names. Play, Poetry, and Power in Hellenic Thought from Homer to Aristotle*, Duke University Press, Durham, 1990.

____ *The Wreath of Wild Olive. Play, Liminality, and the study of Literature*, State University of New York Press, Albany, 1997.

STEINER, George. *In Bluebeard's Castle. Some Notes towards the Re-definition of Culture*, Faber & Faber, Londres, 1971.

_____. *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Atheneum, Nueva York, 1974.

_____. "El texto, tierra de nuestro hogar", en *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, Siruela, Bogotá, 1997, pp. 389-426.

SUCASAS, Alberto. "Márgenes del Estado. Una lectura levinasiana de *Samuel i*", en *Memoria de la ley*, Altamira, Buenos Aires, 2004, pp. 89-121.

SUTTON-SMITH, Brian. *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, Cambridge, 2001.

TARNAWIECKI, Nicolás. "Walter Benjamin y su lectura de la experiencia en Kant", *Estudios de filosofía*, núm. 6, 2007, pp. 51-60.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, Nueva York, 1982.

TURNER, Victor y Edward M. Bruner. *The Anthropology of Experience*, University of Illinois Press, Chicago, 1986.

VARGAS, Hugo. "El aficionado hace más esfuerzo que los jugadores. Entrevista con Juan Villoro", *Este país*, n. 231, julio, 2010.

VÁZQUEZ LOBEIRAS, María Jesús. "Immanuel Kant: el giro copernicano como ontología de la experiencia", *Éndoxa: Series Filosóficas*, núm. 18, Madrid, 2004, pp. 69-93.

VIGNALE, Silvana P. "Infancia y experiencia en Walter Benjamin: *Jugar a ser otro*", *Childhood & Philosophy*, Río de Janeiro, vol. 5, núm. 9, enero-junio, 2009, pp. 77-101.

VILLORO, Juan. *Dios es redondo*, Planeta, México, D.F., 2012.

_____. *La cancha de los deseos*, col. El barco de vapor, núm. 54, SM, México, D.F., 2013.

_____. *Balón dividido*, Planeta, México, D.F., 2014. Edición electrónica.

WIGGERSHAUS, Rolf. *La Escuela de Frankfurt*, FCE — UAM, Buenos Aires, 2010.