

<http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v63n154.31199>

WALTER BENJAMIN: HISTORIA, EXPERIENCIA Y MODERNIDAD*

MARIO ALEJANDRO MOLANO**

Universidad Jorge Tadeo Lozano - Bogotá, Colombia

RESUMEN

Desde finales del siglo xx, las investigaciones sobre modernidad, orientadas hacia distintos segmentos del campo cultural, han venido ganando un enorme terreno. Las obras de Walter Benjamin, leídas en esta perspectiva, cobran un gran valor. Se busca explorar cuatro temas benjaminianos: a) algunos aspectos de su concepto de historia; b) el concepto de experiencia, para mostrar su dimensión histórico-crítica con respecto al ascenso de la cultura moderna; c) las afinidades entre el modo en que se desarrolla la visión alegórica en el drama barroco alemán y el modo en que Baudelaire afronta las problemáticas de la modernidad; d) elementos de algunas formas culturales del arte moderno que entusiasman a Benjamin.

Palabras clave: W. Benjamin, arte moderno, modernidad.

.....
Artículo recibido: 22 de julio de 2012; aceptado: 11 de noviembre de 2012.

* Este artículo es producto del proyecto de investigación Arte, estética y política, financiado por la Dirección de Investigación, Creatividad e Innovación de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano en el año 2012, y fue revisado durante la pasantía de investigación en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de San Martín (Argentina) con auspicio de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano en el año 2013

** *mario.molano@utadeo.edu.co*

WALTER BENJAMIN:
HISTORY, EXPERIENCE, AND MODERNITY

ABSTRACT

Since the end of the 20th century, there has been increasing research on modernity, especially on different segments of the cultural field. Read in this context, the works of Walter Benjamin acquire great value. The article explores four of Benjamin's themes: a) some aspects of his concept of history; b) the concept of experience, in order to show its historical-critical dimension regarding the rise of modern culture; c) the affinities between the way he allegorical view is developed in German Baroque drama and the way in which Baudelaire deals with the issues of modernity; and d) elements of some cultural forms of modern art that Benjamin is interested in.

Keywords: W. Benjamin, modern art, modernity.

WALTER BENJAMIN:
HISTÓRIA, EXPERIÊNCIA E MODERNIDADE

RESUMO

Desde o final do século xx, as pesquisas sobre modernidade, orientadas a diferentes segmentos do campo cultural, vêm ganhando um enorme terreno. As obras de Walter Benjamin, lidas nessa perspectiva, ganham um grande valor. Neste artigo, procura-se explorar quatro temas benjaminianos: a) alguns aspectos de seu conceito de história; b) o conceito de experiência, para mostrar sua dimensão histórico-crítica a respeito da ascensão da cultura moderna; c) as afinidades entre o modo em que se desenvolve a visão alegórica no drama barroco alemão e o modo no qual Baudelaire enfrenta as problemáticas da modernidade; d) elementos de algumas formas culturais da arte moderna que entusiasma Benjamin.

Palavras-chave: W. Benjamin, arte moderna, modernidade.

Introducción

En el cambio del siglo xx al xxi que nos ha correspondido presenciar, el tema de la modernidad ha sido sometido a intensos debates y revisiones de distintos tipos. Los investigadores y expertos discuten si la modernidad es libertaria o constituye un proyecto de dominación a través de medios cada vez más sofisticados y de asombrosa efectividad; si se trata de un conjunto de paradigmas que abarcan la comprensión, el comportamiento y la experiencia estética, que ahora se muestran exhaustos o, por el contrario, que continúan actuando de formas renovadas; si se puede hablar incluso de una cultura global moderna o si esta tan solo existió en algunos pocos lugares del Globo y durante periodos más bien breves, o si cabe la posibilidad de que su formación histórica haya sido tan variada que se debería hablar de *modernidades* y no solamente de *modernidad*.

Entre tanto, han venido ganando un enorme terreno las investigaciones sobre modernidad que se orientan hacia distintos segmentos del campo cultural tanto en el campo literario como en las artes visuales, así como en la formación de instituciones culturales, científicas, educativas y políticas. En buena medida, este tipo de interés sobre lo cultural se apoya en la idea de que puede hablarse de *modernidad* de manera sustantiva para referirse a todo un conjunto complejo de transformaciones en las formas de comprensión y experiencia de mundo, que surgieron en el tránsito del siglo xviii al xix y que redefinieron la concepción misma de los seres humanos, sus formas de integración en la sociedad y sus horizontes de expectativa respecto al futuro deseable y realizable de la humanidad. Desde esta perspectiva, solo si se penetra en este tipo de configuraciones, esencialmente de tipo cultural y comprensivo, podrían entenderse todas aquellas aspiraciones¹ que suscitaron la formación (y también la crítica) de las instituciones características de la modernidad, desde el Estado-nación y la economía de libre mercado, hasta la formación de sistemas autónomos de educación y producción científica y artística.

1 Björn Wittrock construye una argumentación de gran interés a este respecto. Según él, “los cambios conceptuales [de la modernidad] conllevaban una serie de garantías que se materializaron en nuevas afiliaciones, nuevas identidades y, finalmente, nuevas realidades institucionales”. Estas *garantías* consistirían en la proyección de deseos realizables que una comunidad puede considerar como logros; estarían justificadas a partir de un marco de valores, conceptos y formas de comprensión de mundo culturalmente construidas y arraigadas, pero de la misma forma, abiertas a la discusión y las reformulaciones. Además, alrededor de estas garantías se articularían las instituciones modernas, encargadas justamente de materializar el contenido de tales aspiraciones; y finalmente, serían materia de constante discusión en distintos tipos de foros públicos de deliberación (cf. 292-295).

Las obras de Walter Benjamin, leídas en esta perspectiva, cobran un enorme valor que trasciende por mucho aquellas visiones sentimentales y mistificadoras del escritor desamparado por sus amigos, rechazado por sus temáticas esotéricas y desconocido hasta después de su muerte (*cf.* Adorno 98). No se tratará en este ensayo de ganar la obra de Benjamin para ninguna escuela ni bando, sino de enriquecer la reflexión crítica y la investigación de la problemática de la modernidad, particularmente en sus elementos culturales, pues el propósito de Benjamin no solo consistía en indagar constelaciones histórico-culturales concretas para entender el surgimiento de la cultura moderna. Para él, este propósito comprensivo era inseparable de la actualización de aquellas aspiraciones, promesas y futuros posibles que habían sido planteados en distintos momentos de la historia y que, según él, tenían la fuerza de activar nuevos procesos de revisión crítica de la cultura moderna. Adorno se refiere a este entrelazamiento de pasado, presente y futuro que se produce en la obra de Benjamin cuando evoca la forma en que el pensamiento articula las promesas de los cuentos infantiles y su realización:

Lo que Benjamin decía y escribía –recuerda Adorno– sonaba como si el pensamiento, en vez de apartarlas de sí con elegante madurez, tomara las promesas de los libros infantiles y las leyendas tan al pie de la letra que su cumplimiento real se desprendiera del conocimiento mismo. En su topografía filosófica, la renuncia está descartada de antemano. (14)

Al investigar y cuestionar las fantasmagorías del progreso, la técnica, la fascinación por las mercancías, Benjamin buscaba liberar nuevamente las promesas y aspiraciones que la cultura moderna había configurado: una sociedad más igualitaria y participativa, de individuos libres, en diálogo permanente con el pasado, decididamente abierta a la reflexión, la crítica y la exploración científica y artística. Esta tarea fue tanto más urgente cuanto mayor era la certeza de que todas esas promesas habían sido barridas del tablero durante la Primera Guerra Mundial y de que, con el ascenso del nacionalsocialismo alemán, se encontraban aún muy lejos de ser siquiera toleradas.

Así, queda esbozado el marco de lectura desde el cual me propongo explorar cuatro temas benjaminianos. En primer lugar, me detendré en la perspectiva renovadora que Benjamin asume respecto a la investigación histórica. Espero mostrar que Benjamin se esforzaba en concebir la estructura temporal de pasado, presente y futuro de una manera mucho más compleja y dinámica que lo que el historicismo había establecido de forma dominante. Una de las piezas clave dentro de este propósito teórico que Benjamin emprendía es el

concepto de experiencia, uno de los conceptos más complejos y elusivos que se pueden encontrar en su obra. En segundo lugar, quisiera detenerme en algunas reflexiones acerca del concepto de experiencia con el objetivo de hacer visible el esfuerzo de Benjamin por superar una comprensión demasiado formal y abstracta –proveniente del neokantismo– de esta noción. En este sentido, espero mostrar que el concepto de experiencia que encontramos en la obra de Benjamin está integrado también a una reflexión histórica que lo hace sensible a sus variaciones, en particular a las variaciones que configuran la forma paradójica y problemática de la experiencia en la modernidad. Las más sugestivas ideas que Benjamin desarrolló en el análisis de las variaciones de los modos de experiencia en la modernidad y su crítica se relacionan con los ámbitos estéticos de la literatura y el arte. Así entrará en escena, en tercer lugar, la forma en que Benjamin establecía una serie de afinidades entre la visión alegórica propia del drama barroco alemán y la lírica moderna de Baudelaire. Estos dos modos de creación artística, enteramente distintos, representan para Benjamin dos momentos cruciales de crisis de la experiencia, a partir de los cuales emerge, sin embargo, un vínculo muy estrecho entre el arte y la política. Por último, quisiera volver sobre algunos de los elementos de ciertas estrategias propias del arte de vanguardia por los cuales Benjamin se muestra entusiasta, pues en lugar de retroceder frente a los desafíos de una cultura moderna en crisis, radicaliza el potencial político de las formas de experiencia configuradas en la modernidad. El recorrido que propongo en este artículo no tiene ninguna pretensión de ser sistemático ni exhaustivo. Por el contrario, constituye un intento de identificar y explorar algunos de los nudos que Benjamin trenzó particularmente en su obra posterior a 1927.

1. Historia

Como informa el editor Rolf Tiedemann, Benjamin trabajó en el proyecto del *Libro de los Pasajes* desde 1927 hasta su muerte, en 1940, con un periodo de cesura que va de 1929 a 1934. “La mayoría de los grandes trabajos que [Benjamin] escribió durante su último decenio –afirma Tiedemann– surgieron a partir del proyecto del *Libro de los Pasajes*” (2005 9): *París, capital del Segundo Imperio, Algunos temas en Baudelaire, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Sobre el concepto de historia*. Asimismo el proyecto del *Libro de los Pasajes* surgió como continuación y complemento histórico y teórico para *Calle de dirección única*. En una carta de 1928 en la que se refiere a este libro, Benjamin le explica a Hugo von Hoffmansthal que:

Precisamente en sus elementos excéntricos, el libro si no el trofeo, sí es el documento de una lucha interna que se podría expresar así: captar

la actualidad como el reverso de lo eterno en la historia, y tomar las huellas de este lado oculto de la moneda. Por lo demás, el libro debe mucho a París, siendo mi primer intento de enfrentarme a esta ciudad. Lo continúo en un segundo trabajo, que se llama *Pasajes de París*. (2005 895)

La idea de captar problemáticas históricas en momentos muy específicos o incluso en elementos que al aparecer serían solo superficiales o accesorios, como la moda, ya aparece enunciada en esta carta. También en 1928 Benjamin escribe a Scholem que su objetivo en el *Libro de los Pasajes* consistiría en comprobar “en la práctica lo concreto que se puede ser en contextos histórico filosóficos” (cf. 2005 897). En su primera época, el proyecto giraba en torno a temas como el de las calles, los almacenes, los panoramas, la moda, la prostitución, los anuncios publicitarios, el juego, etc. (cf. Tiedemann 12). La concreción de estos fenómenos era para Benjamin el material que debía ser interpretado para penetrar en las problemáticas históricas y filosóficas de la modernidad. Pero Benjamin no solo era consciente de que estas interpretaciones no eran neutrales y que estaban situadas en una actualidad histórica ineludible en la cual arraigaba su referencia al pasado; más aún, Benjamin perseguía una lectura crítica y política de la actualidad a través de esta mirada a los orígenes históricos de la modernidad.

Por otra parte, al cuestionar esta ilusión de neutral empatía con el pasado, Benjamin estaba marcando claramente su profunda desconfianza frente al historicismo, como lo expresó por ejemplo en la Tesis VII de *Sobre el concepto de historia*, donde acusa al historicismo de identificarse con los vencedores y con los poderosos (cf. 2008 308). En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin profundiza esta distancia al formular su concepto de imagen dialéctica:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. (2005 465)

En este pasaje, Benjamin está oponiendo estrictamente conceptos como *tiempo, pasado y presente* a conceptos como *figuración, lo que ha sido y el ahora*. Esta oposición es muy significativa en la medida en que a través suyo se está jugando la diferencia de la teoría benjaminiana de la historia respecto a la concepción historiográfica del historicismo. La oposición conceptual que Benjamin propone parece basarse en una premisa experiencial de la temporalidad: no se trata ni del “pasado” ni

del “presente”, en tanto que sucesos delimitados y alejados mutuamente por medidas y distancias cronológicas. Se trata en cambio de *lo que ha sido* y de *el ahora* en cuanto unidades complejas de experiencia humana vivida. No se trata tampoco de *tiempo* en cuanto medida lineal y sucesiva; se trata en cambio de *figuración* y de *constelación*, puesto que el nexo entre lo que ha sido y el ahora no es un nexo lineal ni cronológico, sino un nexo constituido mediante la elaboración y el descubrimiento de afinidades y correspondencias entre experiencias vitales. Benjamin se pregunta en la Tesis II de *Sobre el concepto de historia*:

¿No nos roza, pues, a nosotros mismos un soplo del aire que envolvió a los antecesores? ¿No existe en las voces a que prestamos oído un eco de las ahora enmudecidas? ¿No tienen las mujeres a las que cortejamos unas hermanas que ellas no han conocido ya? Si es así, hay entonces una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra. Y sin duda, entonces, hemos sido esperados en la tierra. (2008 306)

Lo que ha sido y el ahora (jetztzeit) son, pues, experiencias vitales que se interceptan, y el trabajo del historiador tiene que ver justamente con el desarrollo de estos cruces. Para construir este tipo de afinidades, sin embargo, se requiere de una premisa adicional, a saber, la afirmación del carácter expresivo de cada fenómeno cultural. Para Benjamin, el *Libro de los Pasajes* debía ser un estudio sobre la relación expresiva entre diferentes fenómenos de la cultura del siglo XIX y su estructura socio-económica, invirtiendo así la idea de Marx acerca de una investigación sobre el entramado causal de economía y cultura (cf. 2005 462). Los cruces entre experiencias vitales pasadas y actuales solo parecen ser posibles para Benjamin si se parte de la idea de que cada fenómeno cultural de estudio posee este carácter expresivo, es decir, es huella de experiencias humanas determinadas que, por otra parte, solo logran captarse si se las interroga desde la propia experiencia actual. De ahí que Benjamin insista en que su trabajo debe fijarse muy cuidadosamente en la singularidad, de modo que, hasta cierto punto, resulta semejante a la fisonomía: “Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años” (2005 478). El énfasis en la singularidad no apunta hacia la construcción de meras descripciones, como podría hacer pensar el concepto de fisonomía. Por el contrario, el objetivo de Benjamin se entiende mejor como una forma de hacer experiencia de la singularidad de los fenómenos (cf. Tiedemann 15), y solo a partir de ella podrían surgir justamente los cruces, las afinidades o las correspondencias entre una experiencia del ahora y una experiencia que ha sido (cf. Löwy 71).

Así pues, una de las claves de comprensión del proyecto del *Libro de los Pasajes* residiría en las siguientes premisas básicas: por un lado,

no puede entenderse la historia como sumario del tiempo pasado que ha quedado encerrado dentro de ciertos límites cronológicos (el tiempo homogéneo y vacío del historicismo) y que debe ser rescatado sin contaminación. En cambio, la historia debería verse (ese sería el empeño de Benjamin) como una posibilidad de comunicación entre la experiencia actual y la experiencia pasada que puede ser, de ese modo, actualizada o redimida. Para Habermas, esta posibilidad de comunicación entre lo que ha sido y el ahora significa nada menos que la recuperación, en la actualidad, de horizontes de expectativa (es decir, de futuro) que han sido proyectados a partir de experiencias pasadas. En su diálogo con lo que ha sido, la actualidad proyecta y abre horizontes de expectativa que están comprometidos con aquellos que habían sido abiertos ya en el pasado y que, sin embargo, han sido olvidados bajo el peso de la historia lineal e impenetrable de los vencedores.

Lo que Benjamin tiene aquí *in mente* –dice Habermas– es la idea bien profana de que el universalismo ético ha de tomar también en serio la injusticia ya sucedida y a todas luces irreversible, de que se da una solidaridad entre los nacidos después y los que los han precedido, una solidaridad con todos los que por la mano del hombre ha sido heridos alguna vez en su integridad corporal o personal, y que esa solidaridad sólo puede generarse y testimoniarse por la memoria. (25)²

A su vez, en el *Libro de los Pasajes* Benjamin considera que este diálogo posible entre lo que ha sido y el ahora solo es pensable si cada momento histórico es comprendido como un complejo entramado de aspiraciones, posibilidades y limitaciones que estructuran las formas de experiencia de los actores sociales y quedan expresados en sus comportamientos y sus producciones materiales e intelectuales. Si bien a cada instante se transforman los horizontes de la experiencia histórica de los actores sociales, es posible pensar la transmisión y actualización de experiencias pasadas como una apropiación de estos “futuros pasados” desde un horizonte histórico diferente. Cada actor social está virtualmente en la capacidad de integrar a su propia experiencia elementos contenidos en experiencias pasadas, pero esa integración no es una repetición mecánica para Benjamin. Por el contrario, es el resultado de una reflexión que mide la distancia entre el

2 En la misma dirección, María Teresa de la Garza Camino comenta lo siguiente: “[...] tenemos pues una responsabilidad frente a las víctimas, la de evitar que haya más víctimas reconociendo la vigencia de los derechos de los vencidos en la constitución de un presente que no se construya negándolos. La construcción de la historia estará dedicada a la memoria de los sin-nombre. Esta decisión de asumir la memoria de los olvidados, de hacernos responsables de su historia olvidada, es una decisión, a la vez, política y ética” (177).

presente y el pasado para luego suprimirla, al constituir un espacio de simultaneidad en el que las aspiraciones de libertad se reconocen idénticas y se funden en un imperativo absoluto de la humanidad frente al cual la historia, en tanto interminable aplazamiento de la libertad, debe ser abolida.³

2. El concepto de experiencia y el desarrollo de la cultura secular moderna

Lo que puede llamarse el segundo ciclo del pensamiento y la obra benjaminiana (denominado el ciclo de *Calle de dirección única*),⁴ que se refiere particularmente al tema de los cambios en el arte, la arquitectura y la literatura en la vida y la experiencia cotidiana durante el siglo XIX, está estrechamente vinculado a la teoría de la modernidad. Benjamin se ocupa, por ejemplo, de lo que se ha denominado “proceso de secularización” o “desencantamiento” del mundo. Para Karl Marx y para intérpretes marxistas como Georg Lukács, el desencantamiento del mundo se explica desde una perspectiva causal y en relación con el desarrollo económico: el desarrollo del sistema de mercado capitalista impulsa una lógica individualista y pragmática en la que los valores tradicionales que cohesionaban la sociedad, al menos hasta el Renacimiento, entran en crisis. Estos valores, particularmente asentados en tradiciones religiosas, garantizaban una visión de mundo armónica y completa, que permitía estabilizar la vida personal y social de los sujetos. En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin busca también dar cuenta de estos procesos de secularización, pero ya no a

3 En este lugar se haría indispensable el concepto benjaminiano de *imagen dialéctica*, puesto que con él Benjamin designa el objeto de una experiencia histórica capaz de constituir ese espacio de simultaneidad en el que se anulan las distancias temporales, en función de aspiraciones comunes entre distintos actores sociales. No hay que apresurarse a identificar la imagen dialéctica con una imagen visual o literaria o con un determinado orden de fenómenos específicos. Puede decirse que no hay imágenes dialécticas que preexistan precisamente a una determinada forma de experiencia histórica como la que Benjamin está tratando de teorizar. En un lenguaje hegeliano, se trata del objeto constituido por una forma de conciencia histórica y de su modo de experiencia correspondiente. Max Pensky explora precisamente estos dos ángulos del concepto de imagen dialéctica en Benjamin y las tensiones que generan: en primer lugar, la forma en que se constituye una imagen dialéctica –sus aspectos metodológicos–y, en segundo lugar, la estructura temporal que caracteriza el modo de experiencia histórica correspondiente a las imágenes dialéctica (cf. 193).

4 El primer ciclo sería el de la germanística, como Benjamin expresa en su carta a Scholem, en 1928, y sus obras más importantes serían: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo*, *Las afinidades electivas* y *El drama barroco alemán* (cf. Benjamin 2005 895). Sin embargo, es clara la correlación de motivos entre *El drama barroco alemán* y el *Passagen-Werk*, como muestra Susan Buck-Morss.

partir de la causalidad económica, sino más bien a través del análisis de fenómenos culturales que expresan la experiencia humana de esta crisis: “Marx expone el entramado causal entre la economía y la cultura. Aquí se trata del *entramado expresivo*. No se trata de exponer la génesis de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura” (2005 462, énfasis agregado). El tránsito desde la narración tradicional hasta la novela por entregas; la fragmentación de la memoria en formas voluntarias-conscientes y otras involuntarias; la oposición entre un concepto enfático de experiencia (*Erfahrung*) y uno de vivencia (*Erlebnis*) e incluso de *shock*, y finalmente la transformación de un modo de producción y recepción artística aurática en uno no-aurático, basado en la reproducción y en la exhibición; todos estos son temas a través de los cuales Benjamin desarrolla el problema central del ascenso y las contradicciones de una cultura moderna secular.

Al desarrollar estos motivos, la argumentación benjaminiana enfatiza en cierta medida las patologías sociales que se derivan del proceso de secularización moderno. Los problemas de alienación y reificación de las relaciones sociales toman aquí gran importancia. Podemos encontrar sus manifestaciones en la soledad del lector de novelas; en el comportamiento mecánico del obrero en la fábrica, los movimientos compulsivos del jugador y del transeúnte que se mueve a fuerza de empujones entre la multitud mascullando sus propias angustias; en la reducción de la memoria a información, y en la crisis de la tradición en el arte producido bajo las premisas de la técnica y el consumo masivo. Pero sería un error considerar a Benjamin simplemente un nostálgico o un catastrofista. Para él, la modernidad y sus procesos de secularización representan también profundos potenciales de emancipación humana. Incluso puede decirse que Benjamin se imponía, como principio metodológico, la determinación de las relaciones dialécticas entre lo regresivo y lo progresivo de una determinada experiencia histórica:

La indestructibilidad de la vida más alta en todas las cosas. Contra los agoreros de la decadencia. Y ciertamente ¿no es envilecer a Goethe filmar el *Fausto*, y no media un mundo entre la obra y la película? Así es. ¿Pero no media de nuevo todo un mundo entre una mala versión cinematográfica del *Fausto* y una buena? Nunca importan los “grandes” contrastes, sino sólo los contrastes dialécticos, cuyos matices, a menudo para confusión, parecen semejantes. Pero de ellos se engendra la vida siempre de nuevo. (Benjamin 2005 462)

En el ensayo *Sobre algunos motivos en Baudelaire* podría encontrarse un ejemplo ilustrativo. Benjamin traza allí las líneas fundamentales de su teoría sobre la pérdida de experiencia, apoyándose

principalmente en Bergson, en Freud y en Proust. La idea de que la memoria ha sido fragmentada en memoria voluntaria e involuntaria parte de la tesis de que, en la modernidad, la percepción sensorial ha sido fuertemente restringida por –y subordinada a– las funciones de una conciencia individualista, racionalizada y pragmática.⁵ Para Benjamin, la singularidad y riqueza de los elementos perceptivos (lo que también podría llamarse la particularidad estética de los fenómenos) retrocede ante la información, la función instrumental y la conceptualización abstracta (*cf.* 2008 211). Este diagnóstico crítico de las formas de memoria en ascenso durante la modernidad corresponde directamente al plano de análisis del concepto de experiencia y su decadencia. La conexión que Benjamin plantea entre memoria y experiencia incluso está arraigada muy profundamente en las reflexiones sobre su infancia.

Pero adicionalmente, Benjamin también desarrolló al menos otros dos frentes críticos en torno al tema de la experiencia: por una parte, él se proponía la superación del concepto kantiano de experiencia, concebido en términos de aquello que puede ser captado dentro del tiempo y el espacio –entendidos como condiciones formales de la intuición humana– y ulteriormente conceptualizado a través de las categorías del entendimiento. Por otra parte, Benjamin cuestionaba la preeminencia de una experiencia visual determinativa –basada en el modelo gráfico de la inscripción de una forma en un trasfondo– sobre una experiencia visual menos formalizada que Benjamin identificaba con la expresividad del color y la mancha (*cf.* Caygill 9-10, 82; Jay 320).

En síntesis, puede decirse que el desarrollo del concepto benjaminiano de experiencia, tan cargado de matices, corre al menos en tres direcciones simultáneamente: a) hacia la recuperación de la riqueza misma de lo sensorial, su capacidad expresiva y la vinculación emotiva que allí parece superar los límites de la relación sujeto/objeto; b) hacia el potencial mnémico y cognitivo de la experiencia que abre la posibilidad de crear formas de memoria y conocimiento integrativas

5 Hay que subrayar que Benjamin considera que esta es una transformación histórica y de ninguna manera una condición ontológica de los seres humanos: “[...] allí donde impera la experiencia en su sentido estricto, ciertos contenidos que son propios de nuestro pasado individual entran finalmente en conjunción con los del colectivo en la memoria. Los cultos con su ceremonial y con sus fiestas, [...] consumaban una y otra vez la amalgama entre estas dos materia en el interior de la memoria” (2008 213). El pasado remoto de las sociedades rituales y tradicionales (o su vida marginada dentro de las sociedades modernas) se refiere, pues, como ejemplo de un modo histórico de existencia en el que la experiencia aún no había sido reprimida por la vivencia y en el que la memoria no ha sufrido una polarización tan evidente entre lo colectivo y lo individual.

y no restrictivas, a través de las cuales los individuos construyen sentido de mundo en diálogo crítico con las tradiciones y los distintos ámbitos del conocimiento; y c) hacia la reflexión histórico-crítica de las formas de experiencia acumuladas históricamente y las relaciones conflictivas de poder que se han desarrollado entre ellas.

Dada esta altísima carga significativa, resulta comprensible que Benjamin quisiera diferenciar su concepto enfático de experiencia (*Erfahrung*) de aquella forma particular de experiencia, si se quiere disminuida (y con aplicaciones políticamente dudosas) durante el proceso de desarrollo histórico de la modernidad europea, para la cual utiliza el concepto de vivencia (*Erlebnis*).⁶ Para Benjamin, la vivencia, en cuanto modo de experiencia dominante en la era moderna, privilegia el carácter impersonal del dato y de la información. En el ámbito de la vivencia difícilmente se pueden arraigar elementos de superación de los límites sujeto/objeto (enajenación/cosificación) ni de diálogo integrativo con las tradiciones y los saberes (pérdida de tradición y crisis de sentido).

En el contexto de esta forma moderna de experiencia humana que privilegia el modo de la vivencia, la singularidad y riqueza sensible (estética) de los fenómenos queda deformada y empobrecida en cuanto resulta una mera amenaza de ruptura de las funciones instrumentales y racionales de la conciencia. Los instantes de captación plena de esta singularidad sensible de los fenómenos se experimentan entonces como irrupción dentro del modo vivencial de la experiencia moderna, esto es, en la forma del *shock*. La conciencia debe nuevamente aplicarse sobre las irrupciones súbitas de esta percepción intensificada con el fin de controlarlas, neutralizarlas y restaurar así nuevamente el ámbito de la vivencia normalizada (cf. Benjamin 2008 216).

Benjamin entiende la poesía de Baudelaire desde la óptica de esta profunda problemática sociocultural moderna. Y, sin embargo, se pregunta “¿en qué forma podría la poesía lírica fundarse en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en

6 Complementariamente, cabe anotar que el concepto de *Erlebnis* poseía un carácter muy peculiar que provenía del contexto de la *Lebensphilosophie*, del cual el joven Benjamin desconfiaba profundamente. El pensador austríaco-israelí Martin Buber (1878-1965) había tomado el concepto de Schleiermacher y lo había empleado para apoyar la participación alemana en la Primera Guerra Mundial, apelando a elementos de identidad popular y unidad comunitaria. La Guerra Mundial era vista por Buber como una posibilidad de realización de aquella experiencia (*Erlebnis*) comunitaria de unidad nacional en la cual de alguna forma también se producía la unificación entre los individuos y Dios. Scholem reseña esta actitud hostil de Benjamin hacia el concepto de *Erlebnis* y recuerda que él lo animó a escribir un artículo en el cual rechazara enfáticamente este concepto (cf. Jay 125-129; Scholem 2007).

norma?” (2008 216). Para Benjamin, la importancia de la poesía de Baudelaire radica justamente en que logró ver y perfilar las problemáticas de la modernidad y así aportó significativamente a favor de su emancipación:

La extraordinaria importancia de Baudelaire radica en que fue quien primero y con más firmeza se hizo cargo, en el doble sentido de la palabra, del hombre alienado de sí mismo: reconociéndolo y blindándolo contra el mundo cosificado. (Benjamin 2005 330 [J 51 a, 6]).⁷

Para Baudelaire, nada hay en un siglo que se acerque más a la tarea del antiguo héroe, que darle forma a la modernidad. (*id.* [J 51 a, 7])

Tiene por lo demás algo de extraño hablar de razón de Estado de un poeta, lo que implica además algo notable: la emancipación de la las vivencias. La producción poética de Baudelaire tiene asignada una tarea. Y es que él entrevió espacios vacíos en los que insertaba sus poemas. La suya se puede así determinar no ya sólo como una obra histórica, como cualquier otra lo es sin duda, sino que ella misma quiere serlo y así también se entendió a sí misma. (Benjamin 2008 216-217)

En estas citas se puede rastrear la idea de que el proceso de secularización y crisis de la experiencia no es únicamente ni necesariamente una catástrofe, aunque ciertamente haya que reconocer todas sus consecuencias negativas. Cuando Benjamin habla de “emancipar la vivencia”, de “dar forma a la modernidad”, de “reconocer y blindar al sujeto alienado del mundo cosificado” y de “ser y entenderse a sí misma como una obra histórica”, parece tener en mente que la modernidad es más que una catástrofe. Esos elementos positivos de la modernidad solo podrían ser extraídos si se entra en relación dialéctica con sus elementos regresivos, mediante la elaboración artística, como es el caso de Baudelaire; pero también mediante la elaboración histórico-filosófica, como hace el propio Benjamin. La pregunta que se impone entonces sería la siguiente: ¿en qué consiste esta emancipación de la vivencia, este dar forma a la modernidad y esta autoconciencia histórica del arte? Quizá pueda encontrarse una pista para penetrar en esta interrogante en el concepto de alegoría y en el vínculo que Benjamin rastrea entre la poesía lírica de Baudelaire y la visión alegórica del barroco alemán.

7 En adelante, las referencias a la sección “Apuntes y materiales” del *Libro de los pasajes* irán compuestas por el año y el número de página correspondientes a la edición Akal (2005) más un corchete en el que se indica la nomenclatura que Benjamin elaboró para su vasto archivo de citas y notas. Esta nomenclatura consiste en una letra que indica el legajo y su unidad temática central, acompañada de series alfanuméricas que indican las divisiones del tema central en subtemas y variaciones.

3. La alegoría como mirada crítica y destructiva

El concepto de alegoría que Benjamin elabora en *El origen del drama barroco alemán* se apoya especialmente en la oposición entre el mundo clásico y pagano de la Grecia Antigua y el mundo medieval cristiano. Durante el Renacimiento alemán, estos dos universos vuelven a chocar como lo habían hecho en la Alta Edad Media, pero entonces bajo el signo de la tensión entre una tendencia pagana en el arte y el replanteamiento de la fe cristiana de la Contrarreforma. El fragmento clave que Benjamin retoma también en el *Libro de los Pasajes* es el siguiente:

El origen de la visión alegórica se encuentra en la confrontación entre la *physis* cargada de culpa que instituyó el cristianismo, y una *natura deorum* más pura, encarnada en el Panteón. Al cobrar nueva vida lo pagano con el Renacimiento y lo cristiano con la Contrarreforma, la alegoría, en cuanto forma de su confrontación, tuvo también que renovarse. (Benjamin 2005 332 [J 53 a, 1])

Lo que Benjamin observa como fuente de oposición entre el universo pagano y el cristiano es su respectiva visión de la naturaleza, bien como naturaleza divina, esencial, plena de sentido en sí misma; bien como naturaleza caída, culpable, de la cual ha huido la presencia esencial de Dios dejándola vacía como mera *physis*. De esta oposición habría surgido la mirada alegórica del barroco alemán. Los alegoristas partían de la premisa teológica de que la naturaleza, en sus diversas manifestaciones, constituía una especie de lenguaje a través del cual Dios se expresaba y se hacía comprensible para los seres humanos, de modo que incluso podía sistematizarse a través de un lenguaje de imágenes. Pero estas imágenes pronto adquirieron tal diversidad de significaciones posibles que en realidad “la alegoría se transformó en un recurso estético arbitrario, en contradicción abierta con la pretensión filosófica sobre la cual se basaba” (Buck-Morss 195). Sin embargo, frente a esta paradójica condición, la alegoría convierte la pluralidad misma de sentidos de las imágenes en una representación del estado caído de la naturaleza⁸ y de la historia humana con el fin de señalar, por oposición, el carácter esencial de lo divino.

8 Susan Buck-Morss explica que la solución teológica del barroco frente a su contradicción “supone un movimiento dialéctico hacia un metanivel, en el cual los significados contradictorios de los emblemas se vuelven un emblema, el signo de *su* opuesto: la eternidad de lo uno, del verdadero Espíritu” (196). Para Benjamin, la imagen de la calavera, por ejemplo, es justamente eso: una alegoría del propio carácter arbitrario de la significación alegórica a través de imágenes de la naturaleza. Pero el sentido teológico de la representación de la arbitrariedad alegórica es el reconocimiento de lo inesencial de la naturaleza caída y de la transitoriedad de la historia humana, lo cual remite directamente a la imagen de la resurrección.

De esta forma, para la experiencia y la visión alegórica del mundo, “cualquier cosa, incluso la más insignificante [...] aparece como cifra de una enigmática sabiduría [...]” (cf. Benjamin 2007 354). Benjamin observaba el grabado de Alberto Durero, *Melancolía I*, como la imagen anticipatoria de esta mirada alegórica del barroco. Los estudios de Aby Warburg, Fritz Saxl, Erwin Panofsky y Karl Giehlow sobre el tema de la melancolía y sobre el grabado de Durero en particular, le proporcionaron a Benjamin una base sobre la cual construir un análisis crítico de este modo de experiencia. Mientras que Saxl y Panofsky habían hecho explícita una dialéctica entre inercia y fuerza contemplativa propia del carácter melancólico, Giehlow y Warburg por su parte habían descubierto que tras esta dialéctica también existía una lucha por liberar la fuerza intelectual asociada a Saturno, el astro dominante de los melancólicos que también engendraba la rudeza, la indiferencia y aún la demencia en los espíritus que él regía (cf. Benjamin 2007 362-366).⁹ Pero a pesar de toda su reflexión sobre el mundo terrenal, para Benjamin la melancolía del alegorista (cuya fuente se encontraba precisamente en la aceptación del estado degradado de la naturaleza y de la decadencia de la historia humana tras el pecado original *en cuanto que verdades teológicas*) recaía en el mito y en el idealismo. Para el alegorista, la vida terrena era reducida a autoengaño, fantasmagoría e irrealdad que solo podía ser redimida por Dios. Así, aunque en esta forma de experiencia barroca se daba un espacio de reflexión crítica sobre las configuraciones culturales y sociales mundanas, este espacio era inmediatamente suspendido a través del rechazo radical de todo aquello perteneciente a lo terrenal y la consiguiente apelación a Dios como garante del sentido del mundo, tanto más urgente y apremiante cuanto más profunda era la experiencia de crisis de sentido (cf. Buck-Morss 198).

9 A partir de los textos de estos cuatro eminentes historiadores del arte, Benjamin recorre el simbolismo de la obra de Durero: los utensilios sin usar representan el acto de cavilar incesante del melancólico; el perro famélico a su lado, dormido, representa el carácter sombrío del melancólico y sus sueños proféticos; la mirada dirigida a las cosas representa la inspiración telúrica y su contemplación de las cosas terrenas; la esfera simboliza el acto mismo del pensar, mientras la piedra simboliza el carácter terrenal del saturniano; a su vez la tabla numérica y la balanza representarían el influjo benéfico de Júpiter cuando se produce la conjunción con Saturno en la casa de Libra. El texto de Saxl y Panofsky de 1923 que Benjamin cita fue reelaborado posteriormente y se puede consultar la traducción española de María Luisa Balseiro; allí, resulta particularmente interesante el capítulo dedicado a la “Melancholia generosa” (cf. 1991 239-267). El texto clave de Warburg que Benjamin cita fue publicado originalmente en 1920 y se titula “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero” (cf. Warburg 2005 445-511).

Una perspectiva semejante no era compatible con la acción política en forma alguna, y por eso no era sorprendente que dentro de la visión alegórica del barroco, se pensara que este tipo de asuntos pertenecían al “satánico enredo de la historia” del que solo podrían escapar “los de alto rango” a través de “la contemplación apasionada”. En resumen, la melancolía era la salida principesca y aristocrática del mundo y de la historia, una renuncia a la política de profunda implicación política, desde luego. En cambio, la visión alegórica se hacía interesante para Benjamin por cuanto desarrollaba una conciencia histórica y crítica frente a las auténticas fantasmagorías de la inmortalidad y omnipotencia de los imperios y las grandes ciudades; de la suprema virtud de la civilización cristiana y las clases nobles. El alegorista desencantaba los emblemas del poder, la belleza, el carácter idílico de la vida pastoril y la naturaleza paradisíaca, mostrando su contingencia histórica, su hipocresía y su vanidad. Por esa misma razón Benjamin consideraba que este tipo de procedimientos poseía un importante potencial político que él mismo buscaba aplicar en el *Libro de los Pasajes* al poner en evidencia las ideologías que envolvían el nacimiento y desarrollo del mundo moderno industrializado.

Precisamente en este sentido, Baudelaire puede considerarse un poeta alegórico: su creación artística está fundada en la visión desencantada e históricamente reflexiva del alegorista. Pero el paso adelante de Baudelaire consiste en desplegar hasta las últimas consecuencias esta visión alegórica del mundo ya sin la confianza barroca en lo divino.¹⁰ Gracias a esta visión radicalizada de la mirada alegórica, Baudelaire habría logrado condensar una crítica muy valiosa al mundo moderno, según la interpretación de Benjamin:

El impulso destructivo de Baudelaire nunca se interesa por suprimir lo que se le desmorona. Esto viene a expresarse en la alegoría y es lo que constituye su tendencia regresiva. Pero, por otra parte, la alegoría, precisamente por su furor destructivo, participa en la expulsión de la apariencia que mana de todo “orden dado” –sea en el arte, sea en la vida– como apariencia de totalidad, o de lo orgánico que los transfigura, haciendo que parezcan llevaderos. Y ésta es la tendencia progresiva de la alegoría. (2005 339 [J 57, 3])

Este pasaje es clave para comprender cuáles son entonces los elementos de “emancipación de la vivencia” y del “darle forma a la modernidad”. Se trata, sobre todo, de la crítica al sentido de totalidad como justificación metafísica del orden social, que Benjamin lee aquí en

10 Hugo Friedrich analiza este tema bajo el concepto de *idealismo vacuo* en la lírica de Charles Baudelaire (cf. 1974 60-66).

clave de crítica ideológica marxista, como *apariencia* que sirve al mantenimiento del *statu quo* e impide que las contradicciones sociales sean reconocidas y transformadas. En una de las correlaciones temáticas sin duda más sorprendentes que Benjamin realiza, conecta su estudio de la alegoría con el análisis del fetichismo de la mercancía y su carácter ideológico en sentido marxista.¹¹ Alegoría y mercancía son consonantes en la medida en que ni el sentido ni el valor de ellas está determinado natural o esencialmente y, sin embargo, lo que se teje en su trasfondo es una nueva mitología: en primer lugar, la de lo divino, como Benjamin descubrió para el contexto del barroco alemán; y en segundo lugar, la del progreso y la industrialización triunfante del Segundo Imperio en Francia que se proponía poner al descubierto con el *Libro de los Pasajes*. En este sentido, Benjamin afirma que “la forma mercancía aparece en Baudelaire como el contenido social de la forma de intuición alegórica”, mientras que el fetichismo de la mercancía es entendido como falsa apariencia de totalidad que arraiga aún en el mundo secularizado del capitalismo (cf. 2005 343, 354 [J 59, 10]). Cuando Baudelaire despoja la visión alegórica de su elemento mítico, entonces desata el poder corrosivo de la reflexión sobre la decadencia y el propio carácter fantasmagórico de los emblemas del triunfo del capitalismo. Este humor destructivo propio de la visión alegórica baudelairiana se dirigía contra las “imágenes de deseos” y “los sueños privados” y colectivos en los que eran convertidas las mercancías por los consumidores.¹² La “ira” se

11 Esta conexión de estas dos temáticas se hizo evidente con la segunda etapa del proyecto del *Libro de los Pasajes* a partir de los encuentros con Adorno y con Horkheimer, primero en Frankfurt (1928) y luego en Königstein (1929); también participaron de estas conversaciones Asja Lacis y Gretel Karplus (cf. Tiedemann 19; Buck-Morss 66-67). La siguiente nota resulta reveladora en este sentido: “Las ‘sutilezas metafísicas’ en las que se recrea Marx son sobre todo las sutilezas de la formación del precio [de las mercancías]. Cómo alcanza precio la mercancía es algo que nunca se puede adivinar del todo, ni en el curso de su producción, ni con posteridad, cuando se encuentra en el mercado. Exactamente lo mismo le ocurre al objeto en su existencia alegórica. No le han predicho desde la cuna a qué significado lo elevará la cavilación del alegórico. Pero una vez que ha adquirido ese significado, siempre lo puede perder a favor de otro significado. Las modas de los significados [en la alegoría barroca] cambiaban casi tan rápidamente como cambia el precio de las mercancías. De hecho, el significado de la mercancía se llama precio; en cuanto mercancía no tiene otro significado. Por eso, en la mercancía el alegórico se encuentra en su elemento” (2005 375 [J 80, 2]).

12 En la sección titulada “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” Benjamin anota la siguiente cita de una carta que Adorno le había enviado en agosto de 1935 refiriéndose precisamente a este tema: “[...] al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y miedo. Al funcionar las cosas muertas como imágenes de las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas

enfocaba en particular contra las imágenes del mundo industrializado como nueva naturaleza orgánica del *Jugendstil*; la retórica neoclásica usada para legitimar el nuevo orden social republicano-capitalista; las imágenes de felicidad, abundancia y placer proporcionadas por el Boulevard, la publicidad, la moda, el juego y la prostitución (cf. Buck-Morss 204-208).

Sin embargo, una de las manifestaciones más interesantes de este carácter destructivo de la poesía de Baudelaire, que Benjamin consideraba tan importante, se encuentra en el poema en prosa titulado “Pérdida de la aureola”, en el que resulta mordazmente ironizada la idea del poeta que aún confía en sus dotes de profeta de la humanidad y es capaz de ver el sentido esencial del mundo más allá de la banalidad del mundo moderno. Son los poetas de “quinta fila”, como dice Benjamin, los que guardan su aureola. Por el contrario, para él, la modernidad requeriría más bien un arte de humor destructivo, capaz de rasgar este tipo de ilusiones. El heroísmo de Baudelaire radicaría justamente en su anticipación de este papel transgresor. Su destructividad tiene una faz liberadora en cuanto se la considera como expresión de una conciencia histórica radicalizada: ante ella, todo debe aparecer como cifra de las empresas humanas de construcción de sentido y de todos los azares y riesgos de recaída en el mito y la fantasmagoría que ellas suponen. Lo liberador estaría allí justamente: en el papel autorreflexivo y crítico a través del cual el arte se puede convertir en una poderosa instancia para la formación de una cultura secular comprometida con las transformaciones sociales democráticas.

Para Benjamin, Baudelaire fue traicionado por su propio tiempo, en la medida en que el siglo XIX francés siguió aferrado a la ilusión de un orden social justificado por las ideologías del progreso y la fascinación por la mercancía. Estas disimulaban las contradicciones sociales de la misma manera en que los barrocos pretendían dar un salto hacia la verdad teológica de lo divino dejando atrás la decadencia mundana. La derrota sufrida por Baudelaire se condensa en la imagen –heroica e irónica a la vez– del hombre luchando inútilmente contra la multitud, como si fuesen el viento y la lluvia.¹³ Pero el reverso de esa imagen inolvidable está en aquella “tendencia regresiva” de la mirada destructiva de

.....
y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación. Mientras que en la apariencia se despierta a las cosas para lo más nuevo, la muerte transforma las significaciones en lo más antiguo” (2005 468 [N 5, 2]).

13 “Traicionado por estos últimos cómplices [las prostitutas y los parias], Baudelaire arremete contra la multitud en su conjunto, y lo hace empleando la ira impotente (*ohnmächtigen Zorne*) de quien arremete contra la lluvia y el viento” (Benjamin 2008 259).

Baudelaire que no logra desprenderse de aquello mismo que despierta su ira corrosiva: Baudelaire se identificaba profundamente también con aquello que deseaba destruir. Esa multitud contra la que lucha el poeta se había convertido también en su única patria, del mismo modo que la falsedad que quisiera desenmascarar allí afuera, habitaba interiormente en él. De ahí que Susan Buck-Morss señale que “la clave de la posición política de Baudelaire es la imagen [barroca] de la ‘inquietud petrificada’, desasosiego ‘que no se desarrolla’”. Al final, esta identificación baudelairiana con lo que constituye al mismo tiempo el objeto de su ira, lo lleva a incurrir en una actitud política de resignación e inmovilidad y “que en última instancia ontologizaba la vacuidad de la experiencia histórica de la mercancía, lo nuevo como siempre-lo-mismo” (cf. 221, 226).

4. De la mirada del alegorista al arte moderno

Ahora bien, la visión alegórica del barroco y la propia actitud de alegorista que Benjamin observaba en Baudelaire se constituyen en antecedentes fundamentales para comprender mejor el ascenso de unas formas culturales modernistas y de vanguardia en Europa. Para Benjamin, este interés en la cultura contemporánea iba mucho más allá de la investigación académica. De hecho, alrededor de 1924 tiene lugar una transformación muy profunda en la vida de Benjamin, particularmente en la forma de asumir su papel de intelectual. No es solamente la influencia del marxismo ni tampoco la frustración de su carrera académica (ambiguamente concebida desde el principio) lo que motiva esta transformación: Asja Lacis, cuya influencia sobre nuestro autor fue “tan decisiva como irreversible”, había cuestionado profundamente a Benjamin sobre *El origen del drama barroco alemán* en Capri (cf. Buck-Morss 39):

[Benjamin] Estaba muy compenetrado con *El origen del drama barroco alemán*. Cuando me enteré que tenía que ver con un análisis de obras de teatro del barroco del siglo XVII, y que sólo unos pocos especialistas conocían esta literatura –estas obras nunca habían sido puestas en escena– me indigné. ¿Por qué ocuparse de literatura muerta? (Asja Lacis, citado en Buck-Morss 32)

Aunque Benjamin podía responder a este cuestionamiento, como en efecto lo hizo después de unos momentos de silencio, esta pregunta dejó una profunda huella en él. El 22 de diciembre de 1924 le escribe a su amigo Scholem: “[Las señas comunistas marcaban] un punto crítico que despierta en mí la voluntad de no enmascarar los momentos políticos contemporáneos de mi pensamiento en una forma anticuada, como hacía antes, sino de desplegarlos experimentalmente en forma extrema” (citado en Buck-Morss 32).

Se trata entonces de una preocupación auténtica por los problemas políticos y culturales de su tiempo que Benjamin había desarrollado “en una forma anticuada” y que ahora buscaba liberar. En esa dirección, habría que agregar otros dos factores a los cuestionamientos de Lacis. Por una parte, la fundamental colaboración intelectual con Adorno y, por otra, la importancia que según Michael Jennings tuvo la participación de Benjamin en círculos sociales vanguardistas y particularmente el “Grupo-G”, así denominado por la publicación *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* (*G. Revista de Diseño Elemental*).¹⁴ A este círculo de amigos de Benjamin pertenecieron Laszlo Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, El Lissitsky, Hans Richter, Raoul Hausman, Hans Arp, Tristan Tzara y Man Ray, entre otros:

Artists and writers such as Moholy, Mies, Richter, and Benjamin had their careers ahead of them, and decisive elements of those careers were forged in the ateliers of the G-Group. The importance of that influence cannot be ascribed to one person or direction: the particular confluence in G of constructivism, late Dadaism, the new Americanism, and an awakening surrealism is crucial. (2004 22)

La primera respuesta de Benjamin a estas influencias y cuestionamientos se materializó realmente en *Calle de dirección única*, “una de las obras más significativas de la vanguardia literaria alemana del siglo xx” (Bernd Witte, citado en Buck-Morss 35). La obra fue publicada el mismo año de 1928 y por la misma editorial (Ernst Rowohl Verlag) en la que apareció *El origen del drama barroco alemán*, pero representa a todas luces una diferencia sustancial respecto a esta: si la primera generaba la sensación de claustrofobia propia del interior burgués del siglo XIX, la otra “tiene toda la luz, el aire y la permeabilidad de la nueva arquitectura de Gropius o Le Corbusier” (Buck-Morss 34). Sin embargo, de nuevo la visión alegórica de las ruinas de la historia y el procedimiento mismo de la significación alegórica tejen “una sorprendente afinidad” entre estos dos momentos del pensamiento de Benjamin.

Desde el punto de vista político, la mirada del alegorista destruye las apariencias de la sociedad, la historia y la naturaleza como totalidades orgánicas y logradas; rasga, pues, el velo de los sentidos esenciales que explican y justifican el orden dado, bloqueando la reflexión crítica

14 Sobre el título de la revista, Jennings anota lo siguiente: “As Richter remembers, the Dutch architect and theorist Theodor van Doesburg, an occasional participant whose ideas ran parallel to those of the group, suggested the name as a reference to the term ‘Gestaltung’, *shaping or forming*, a frank reference to the group’s movement away from the notion of individual creation and toward a more sober, industrially oriented cultural production with strong roots in constructivism and Berlin Dada” (22).

sobre sus contradicciones y las oportunidades de transformación social. Desde el punto de vista estético-compositivo, la visión alegórica interroga las posibilidades de sentido de cada cosa; descubre en ellas las construcciones humanas de sentido, fragmentarias y parciales, y termina por liberar la capacidad de creación de sentido al ponerlas en relaciones cambiantes y observando el resultado de estas nuevas asociaciones. De modo notablemente similar a la técnica del montaje vanguardista, en el procedimiento alegórico se pierde la univocidad y el carácter terminante del significado, abriéndose así la ventana hacia la auto-reflexión, la plasticidad y la pluralidad de la significación: “[al objeto en su existencia alegórica] no le han predicho desde la cuna a qué significado lo elevará la cavilación del alegórico. Pero una vez ha adquirido ese significado, siempre lo puede perder a favor de otro significado” (Benjamin 2005 375 [J 80, 2]).

En una relación dialéctica, Benjamin buscaba iluminar el procedimiento alegórico del pasado a través de su preocupación política por cuestionar los elementos ideológicos de la cultura europea occidental; pero a su vez, aquellas experiencias de visión alegórica del barroco y del artista moderno que Baudelaire ejemplificaba, debían arrojar luz sobre la situación a la que él se enfrentaba –junto con la clase intelectual de su tiempo– y la manera en la que podía enfrentarla con mayor coherencia. Cuando Benjamin escribe en *Calle de dirección única* que “la actividad literaria verdadera ya no puede pretender desarrollarse en el que es su marco literario [*i.e.* el ambicioso gesto universal del libro]”, pues allí solo hallará la expresión de su propia esterilidad; mientras que por el contrario el “rápido lenguaje [las octavillas, los folletos, los artículos en revistas, los carteles] puede surtir un efecto que se encuentra a la altura del momento”, estaba en realidad renunciando explícitamente a su propia aureola (*cf.* Benjamin 2010 25). Como filósofo, escritor e investigador no académico, así como en su papel de periodista y crítico cultural (intensificado desde finales de los años veinte), Benjamin estaba comprometido con “la construcción anti-idealista del mundo inteligible” (Tiedemann, citado en Buck-Morss 198).

Así pues, en el conocido ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* Benjamin intenta articular teóricamente el sentido de un arte vanguardista, de carácter alegórico en su visión crítica de la decadencia y la falsedad. Se trataba de pensar conceptualmente nuevas formas artísticas que no recayeran en la mistificación aurática de las obras, ni en la nostalgia de las tradiciones, y que estuviesen comprometidas, en consecuencia, con una cultura secular progresista.¹⁵

15 Benjamin concebía en este texto una estrecha correlación entre teoría y praxis política. Su reflexión conceptual debía ser “inutilizable para los fines propios del fascismo”

Allí Benjamin sostiene que esta transformación del arte supone una profunda alteración en sus funciones sociales. En particular, se trata del retroceso de la función ritual del arte y el ascenso de su función crítico-política:

[...] en el mismo instante en que el criterio de la autenticidad falla en el seno de la producción artística, toda la función social del arte resulta transformada enteramente. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política. (2008 59)

El arte vanguardista que Benjamin ve emerger ya no debería servir a la fundación de sentidos esenciales que mantienen y justifican el orden de las relaciones sociales, sino que contribuiría al cuestionamiento de esas construcciones sociales endurecidas: su función es desnaturalizarlas, hacerlas estallar junto con el orden social al que fundamentan. Tal cuestionamiento no se formula a través del arte moderno de vanguardia, tal y como lo entiende Benjamin, en nombre de una ideología determinada. Por el contrario, desempeña esta función crítica y revolucionaria penetrando en la singularidad de las formas culturales específicas que integran nuestra vida cultural y nuestra historia, para hacerlas estallar desde dentro, a partir de las contradicciones que allí se expresan. Los procedimientos de la fotografía y el cine, sumados a ciertos procedimientos artísticos de las vanguardias históricas, cobran aquí el mayor interés para Benjamin. Él se interesa en particular por la forma en que las cámaras fotográficas y fílmicas seccionan la imagen del mundo, como el bisturí de un cirujano que corta un cuerpo. La fotografía de Atget es, en este sentido, paradigmática. A través de su objetivo, Atget nos presenta los intersticios de la ciudad moderna arquetípica, es decir, París a finales del siglo XIX. El interés por las esquinas, los cafés, las escaleras, los bares, las vidrieras, las estructuras arquitectónicas de plazas y jardines públicos implica un abandono de la visión totalizada de la realidad. Sin embargo, algunos fotógrafos de la denominada “Nueva Objetividad” –como Karl Blossfeldt, los agresivos diseños y fotomontajes de John Heartfield contra el Nacionalsocialismo alemán y los filmes *Tres canciones sobre Lenin* y *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov– son referentes importantes que Benjamin tenía en mente a la hora de reflexionar sobre las formas de arte vanguardista, estéticamente renovado y políticamente activo. Los montajes y sus audaces metáforas visuales, los cortes y descontextualizaciones, las aproximaciones minuciosas a los fragmentos de la vida urbana, son todas estrategias que sugieren para Benjamin una

.....
y, por el contrario, debía contribuir a “la formulación de exigencias revolucionarias en lo que es la política del arte” (cf. 2008 51).

actitud distinta del artista, por la cual se asemeja tanto a la figura del detective como a la del investigador científico: se trata de mostrar indicios que plantean una pregunta y requieren una interpretación. La vida moderna captada escuetamente por Vertov, como antes lo había sido por Atget, se convierte en una escena del crimen, esto es, en un espacio que, lejos de ser obvio y transparente, se vuelve opaco y extraño, sugiere un problema y lejos de reforzar la “mirada en libre suspensión” (*freischwebende Kontemplation*) inquietan al espectador (*beunruhigten Betragter*) (cf. Benjamin 2008 62-63). De este modo, la figura del artista como creador de una imagen o un relato del mundo pleno de sentido y tranquilizador es desafiada por la del artista-crítico.¹⁶

Conclusiones

Desde el marco general de la investigación y reflexión crítica en torno a la modernidad cultural, la obra de Benjamin descubre con asombrosa agudeza varios ejes de problematización: en primer lugar, abre toda una perspectiva nueva de reflexión histórico-filosófica, y lo hace en un doble sentido. Por una parte, apunta al cuestionamiento de la filosofía de la historia y el relato lineal de la Historia Universal, es decir, a la crítica de las visiones idealistas de la historia como componentes ideológicos de un orden social dominado por los intereses de la burguesía. Pero, por otra parte, Benjamin también apunta a la construcción de una nueva forma de comprensión histórico-filosófica, cuyo eje, en lugar de ubicarse en la marcha del progreso hasta la realización

16 Benjamin no era ingenuo frente a la situación en la que se encontraba el cine bajo los intereses de las clases políticas y económicas dominantes, pero en cambio sí era plenamente consciente de los potenciales críticos y revolucionarios que las nuevas formas culturales de vanguardia podrían desplegar en contra de la cultura burguesa establecida: “[...] a la mengua del aura le responde el cine produciendo una construcción artificial de la *personality* fuera del estudio. El culto a las estrellas fomentado por el capital cinematográfico conserva aquella magia, emanación de la personalidad, que hace ya mucho tiempo que consiste solamente en la magia desmedrada de su carácter de pura mercancía. Mientras el capital cinematográfico dé el tono, el actual cine, en general, no se le podrá atribuir mérito alguno revolucionario sino el que consiste en promover la crítica en verdad revolucionaria de las concepciones tradicionales de las artes” (Benjamin 2008 69). Benjamin también mantuvo una posición crítica respecto al Nuevo Objetivismo. En su discurso titulado *El autor como productor*, diferenciaba entre el abastecimiento de un aparato de producción y la transformación de ese mismo aparato. Respecto al fotógrafo Albert Renger-Platzsch, afirma que: “La fotografía no está sin duda en condiciones de decir sobre una presa o una fábrica otra cosa que ésta: el mundo es bello. Y *El mundo es bello* es el título del más célebre libro de fotografías de Renger-Platzsch, que es la cumbre de la fotografía de la tendencia de la Nueva Objetividad. Y esta fotografía ha conseguido convertir incluso la miseria en directo objeto de disfrute [...]” (Benjamin 2009 307).

final de la razón, se ubica en la relación dialógica entre experiencias actuales y experiencias pasadas. Esta relación dialógica implica tanto el reconocimiento de las diferencias entre las experiencias históricas, como la posibilidad de abrir cada vez, en el presente, nuevos horizontes de futuro, a partir del examen de aquellas promesas promulgadas en el pasado y más tarde olvidadas. Benjamin trascendió así la idea de que la historia ha de servir de guía en los procesos de desarrollo de la modernidad, pues el papel que cumple ya no es el de generar la confianza (idealista y positivista por igual) en un futuro enteramente logrado para la humanidad. Por el contrario, Benjamin activa más bien un papel político de la historia en cuanto reivindicación de las promesas sociales del pasado y en cuanto conciencia crítica de los procesos históricos que las han sepultado.

En segundo lugar, la reflexión benjaminiana sobre la experiencia sacude la visión abstracta y ahistórica de sus condiciones formales de posibilidad. Benjamin inaugura así, en buena medida, la investigación sobre las transformaciones histórico-culturales de la experiencia, particularmente alrededor de ejes de comparación tales como tradicional/moderno, infancia/adulthood, sagrado/profano. En este ejercicio, que Benjamin no llegó a desarrollar totalmente, avizó la problemática de unas formas de experiencia empobrecidas que se expandían en la modernidad a causa tanto de las graves condiciones socioeconómicas a las que eran confinadas gruesas capas de la población como del desarrollo de un entorno urbano y laboral marcado por los desarrollos industriales y el floreciente sistema de consumo de mercancías. Contra este tipo de experiencia empobrecida, Benjamin buscó formular un concepto de experiencia que rescatara potenciales emocionales, cognitivos y mnémicos que él observaba particularmente en las formas de experiencia de la infancia y de las sociedades premodernas. No se trataba, en realidad, de una actitud nostálgica por el pasado y de renuncia al mundo moderno. En cambio, Benjamin observaba que este tipo de formas de experiencia, en lugar de ser simplemente rechazadas y reprimidas por la cultura moderna, podían proporcionar un marco legítimo para desplegar un ejercicio de autocritica de la modernidad. Promesas fundamentales de la cultura moderna, como la libertad del conocimiento y de la creación; la relación de solidaridad y fraternidad de los individuos, así como sus posibilidades de autorrealización, constituían promesas incumplidas y aún abiertamente contrariadas por el orden social europeo en los siglos XIX y XX. Era, pues, necesario investigar el desarrollo de las formas históricas de experiencia, especialmente a través de las culturas estéticas (literarias, visuales, arquitectónicas y objetuales), para fundamentar la reflexión crítica de las formas de experiencia empobrecida producidas por la modernidad.

Finalmente, y en tercer lugar, de este tipo de análisis se desprende en la obra de Benjamin una preocupación por el desarrollo del arte moderno. Allí estaba en juego justamente la construcción y renovación de las promesas y aspiraciones de la cultura moderna, esto es, su reelaboración autocrítica; y simultáneamente estaba allí, también en juego, la continuidad de un orden social que traicionaba esas promesas. Benjamin se preocupaba así por la figura misma del intelectual y del artista moderno, en la que veía una doble función. Por una parte, se trataba de generar una crítica radical a las fantasmagorías que encubrían la realidad social y política de un momento histórico bien determinado (particularmente la lucha contra el nacionalsocialismo y el fascismo que se expandían por Europa), con el fin de motivar cambios en la conciencia colectiva y en la opinión pública a corto y mediano plazo. Pero, de otro lado, estaba también la función de construir filosóficamente una crítica de más profundo calado, que apuntara a los elementos conceptuales más esenciales de la cultura moderna, que desarrollara una revisión de las configuraciones históricas a las que habían dado lugar y que evaluara críticamente estos procesos. La finalidad de esta tarea consistía en actualizar (y trascender) filosóficamente las promesas y aspiraciones a las que habían dado lugar las ideas sobre la sociedad de hombres libres e iguales, cuyo reflejo brillaba en las imágenes de la felicidad de los cuentos infantiles, según la evocación de Adorno. Esta tarea debía dar forma, en el largo plazo, a una cultura moderna renovada por su autocrítica y capaz de engendrar, a través del tiempo, nuevas formas de identidad, sociabilidad e institucionalidad (científica, artística, política y económica). No es necesario mitificar la imagen de Benjamin para reconocer que estas aspiraciones tuyas están lejos de haber perdido actualidad. Y sin embargo, nuestro horizonte histórico específico es muy diferente. Así que esa actualidad de Benjamin tampoco es materia disponible. Su obra nos devuelve hoy una retardada mirada.

Bibliografía

Adorno, T. W. *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Madrid: Cátedra, 2001.

Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*, Tiedemann, R. (ed.), Fernández Castañeda, L. (trad.). Madrid: Akal, 2005.

Benjamin, W. *Obras I/1*. VII vols. Madrid: Abada, 2007.

Benjamin, W. *Obras I/2*. VII vols. Madrid: Abada, 2008.

Benjamin, W. *Obras II/2*. VII vols. Madrid: Abada, 2009.

Benjamin, W. *Obras IV/1*. VII vols. Madrid: Abada, 2010.

- Buck-Morss, S. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. 2ª ed. Madrid: Machado Libros, 2001.
- Caygill, H. *Walter Benjamin. The colour of experience*. London: Routledge, 1998.
- De la Garza Camino, M. T. "Tiempo y memoria en Walter Benjamin". *Topografías de la Modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, Finkelde, D. et al. (eds.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Iberoamericana, Goethe-Institut Mexiko, 2007. 173-184.
- Friedrich, H. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz, 2008.
- Jay, M. *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Los Angeles: University of California Press, 2004.
- Jennings, M. "Walter Benjamin and the European avant-garde". *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Ferris, D. S. (ed.). New York : Cambridge University Press, 2004. 18-34.
- Löwy, M. *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Panofsky, E. Saxl, F. & Klibansky, R. *Saturno y la melancolía*, Balseiro, M. L. (trad.). Madrid: Alianza, 1991.
- Pensky, M. "Method and Time: Benjamin's dialectical images". *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Ferris, D. (ed.). New York: Cambridge University Press, 2004. 177-198.
- Scholem, G. *Historia de una amistad*. Barcelona: De Bolsillo, 2007.
- Tiedemann, R. "Introducción del editor". *Libro de los Pasajes*. Por Benjamin, W. Madrid: Akal, 2005. 9-33.
- Warburg, A. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo [1920]*. Madrid: Alianza, 2005.
- Witrock, B. "La modernidad: ¿una, ninguna o muchas? Los orígenes europeos y la modernidad como condición global". *Las contradicciones culturales de la Modernidad*, Beriain, J. & Maya A. (eds.). Barcelona: Anthropos, 2007. 287-318.