
HOMENAJE A WALTER BENJAMIN,
PILAR DEL PENSAMIENTO CRÍTICO

WALTER BENJAMIN, LA INTELIGENCIA RADICAL

Roberto Ayala Saavedra

RESUMEN

El artículo elabora en forma de hipótesis de interpretación, ciertas consideraciones acerca de las condiciones históricas de posibilidad, socioestructurales e intelectuales, que contribuirían, pienso, a entender la irrupción, en el período entreguerras, durante el siglo XX, de una personalidad, vida y obra, tan atípica, excéntrica, como la de Walter Benjamin. Se confiere especial destaque a la veta neorromántica, presente en su pensamiento, como clave de orientación en el para nada regular entramado que alguna vez mereció, de parte de Ernst Bloch, la, seguramente halagadora para su destinatario, calificación de ‘manera surrealista de pensar’.

ABSTRACT

This article builds on interpretative hypothesis about the historical-sociostructural and intellectual —conditions that made possible the irruption— between the world wars of the 20th Century —of the atypical and eccentric personality, life and work of Walter Benjamin. The author points to the neo-romantic elements present in his thought, as key to understand the complex configurations that led Ernst Bloch to qualify it as “a surrealist way of thinking” without doubt a flattering statement for his addressee.

Hoy, transcurridos ya más de sesenta años desde su muerte, tomado por un renovado interés, por su obra, su vida y su vida-obra, leído, discutido y hasta celebrado, Walter Benjamin permanece, en buena medida, enigmático. Un autor, un hombre, multifacético, intelectual refinado, complejo. La mayor parte de los analistas coincide en que Benjamin ha realizado una contribución insoslayable en diversos ámbitos: escritor, filósofo, historiador, crítico, esteta, sociólogo, antropólogo. A este cuadro habría que adicionar el tono derivado de la inspiración mística de la cábala y la tradición teológica judaica, así como el fervor de un militante-intelectual revolucionario marxista, que pagó el más alto

precio por su renuencia a abandonar la Europa copada por el fascismo de los últimos años treinta, donde ‘aun quedaban posiciones a defender’. Se trata de una sin lugar a dudas paradójica combinación de inclinaciones y talentos, capaz de llevar al trastorno a la mayoría, pero que en Benjamin se han entrelazado de una tal manera, haciendo de él uno de los espíritus más creativos, instigantes y perturbadores de la inteligencia radical del siglo recién salido. Su lectura, la impresión, el sabor, que tiende a dejar es, no la del teórico riguroso que ilumina avenidas, a lo Kant, Marx, Piaget; tampoco la del genio complejo y hasta tortuoso, del que Hegel se hizo símbolo, es más bien un tipo

inquietante, caprichoso, que en cualquier instante, con una frase, un pasaje, un artículo, nos comunica una intuición deslumbrante, la elabora, y con ello se procura un lugar aparte en la historia del pensamiento.

Sin duda será por ello que la experiencia del acercársele suscita interrogantes del tipo ¿quién es Benjamin? ¿Cómo ha sido posible? ¿Lo sería hoy? El presente trabajo no es sino un recuento de mis sospechas. Un intento de elaborar una hipótesis en relación con tales interrogantes. La estructura expositiva consiste en lo siguiente: primero, una discusión sobre la época en la que le ocurre a Benjamin vivir. Se asume que una aproximación al contexto puede dar, si no una decisiva clave de interpretación, al menos las condiciones de posibilidad de una sensibilidad intelectual como la que nos ocupa. Segundo, una discusión crítica de uno de sus textos más renombrados. Finalmente, algunas consideraciones de cierre sobre la vigencia de su trabajo y reflexión, particularmente en el terreno de un pensamiento social crítico y transdisciplinario.

Dos referentes de contexto histórico parecen presentar cierta utilidad a la hora de entender a Benjamin. Por un lado, ese comienzo de siglo XX en Europa, las sensibilidades que la recorren, ciertos elementos del clima cultural que la envuelven en el arranque de la nueva centuria. Y después, está, más acotadamente, el vertiginoso período de entreguerras. Tratamos aquí con un tiempo único de verdad en la historia, con una combinación de rasgos casi imposible de anticipar y que ha dado una serie sencillamente improbable de corrientes de pensamiento, artísticas, teóricas y político-ideológicas, que han osado poner en cuestión casi todo ámbito de lo sociocultural. Partiendo con la extensión del marxismo y la consolidación del darwinismo, junto a Freud y Einstein, y, por qué no, también Russell, termina por asentarse la sensación de que con el inicio del siglo lo que se está presenciando, para los contemporáneos, es el alumbrar de una época enteramente nueva, preñada de nuevas posibilidades. Por supuesto, todo esto tiene como fundamento histórico-estructural, como condición de posibilidad y factor modelador, una nueva revolución técnica impulsada por la maduración del capitalismo

industrial como sistema social global. Su correlato ideológico-cultural, la modernidad occidental, gestada durante los siglos XV y XVI, triunfante a fines del XVIII, inicios del XIX, ahora, principios del XX, se presenta en todo su ambivalente, contradictorio, esplendor, arrasándolo todo, reestructurando las bases de la socialidad, trastornando los términos de la vida cotidiana y poniendo en cuestión las certidumbres y fidelidades mejor establecidas. El alumbrado urbano ha dejado en el pasado las tenebrosas noches en que Jack el destripador y Holmes podían acometer sus crímenes y misterios. Autos, aviones, cinematógrafo, el cambio del paisaje no se deja ignorar, el mundo, la vida y el convivir humano están cambiando, y aceleradamente, sin rumbo claro para la casi totalidad. La incertidumbre, angustia, incluso la anomia, que tal situación genera resulta difícil siquiera de percibir en un tiempo como el nuestro, también ansiógeno, pero de muy diferente manera.

El arte no escapa de este vendaval de cambios, lo expresa y lo (re)elabora. Un pintor como Cézanne toma una nueva dirección, revolucionaria por innovadora, no pinta la 'realidad' sino el efecto de 'percibirla', no desecha el realismo del todo, pero lo revisa para incluir lo que denomina la incertidumbre en nuestra percepción de las cosas. Dice: "La representación debe dar cuenta del efecto de interacción entre el hecho de ver y el objeto contemplado, las variaciones de punto de vista y las posibilidades de duda sobre lo que uno ve"¹. De esta manera se ilustra el dislocamiento estético impulsado por un movimiento radical, que marca época en la historia del arte, y su para la época, desconcertante manera de concebir la representación. La 'reproducción de la realidad' es dejada de lado por importantes corrientes, abandonada a la fotografía, en la visión de Benjamin, mientras el arte da un salto cuántico en una nueva dirección, la cubista. El cubismo da lugar a una representación de la realidad nueva, elaborada, no copiada, en una forma que la fotografía no podía alcanzar. Lo abstracto, metafórico, lo contracultural, la negación de lo

1 Citado en Appignanesi, R.; Garratt, Ch. *Posmodernismo*. Era Naciente, Buenos Aires, 1999.

moderno, entendido como lo contemporáneo, se impone. Tales acontecimientos no le pasarán por el costado a Benjamin, es este uno de los campos en que sus intuiciones, sus posturas, no pueden en lo absoluto ser ignoradas. Más adelante nos detenemos en esta cuestión.

La sensación de que todo 'se mueve', que marca el arranque de siglo, se contrapone brutalmente a la percepción anterior, de estabilidad fundamental, que en el diecinueve ya había sufrido una erosión considerable, pero que ahora simplemente agoniza. El anterior recuento recoge simplemente, caprichosamente, si se quiere, algunos indicios de la tal transformación.

La recepción del cambio es una historia aparte. El cambio en general, en un plano emocional básico, es traumático, fuente de angustia. El ser humano, por sí, no busca el cambio; antes bien, se nos impone, su búsqueda, como necesidad de supervivencia; pese a ello, o, quizá, debido a ello, suele resultar básicamente sospechoso, inquietante, perturbador; un abismo de consecuencias no del todo reconocibles, anticipables, sobre todo para el individuo inmerso en el universo de la inmediatez. En buena medida, en sentido antropológico general, el cambio se sigue, en forma aparentemente paradójica, de la inclinación a 'perseverar en el ser', en los términos de Spinoza. Perseverar en el ser no quiere decir meramente conservarse, mantenerse; supone una permanente lucha, una acción sobre el entorno para resolver los retos de sobrevivencia que constantemente nos formula. Esto transforma a la criatura racional en un ser que para sobrevivir debe afrontar desafíos. Superándolos, o intentándolo, modifica el entorno, lo (re)crea, y en este acto creador, se transforma, se crea a sí mismo, individual y colectivamente. Para el ser humano, pues, el cambio es la posibilidad de superar desafíos, presentes en el entorno físico o social. Pero el cambio ha de ser de algún modo controlado, puesto que de lo contrario amenaza con ponerlo todo a perder. El angustiante dilema existencial, expresión del deseo en conflicto, se sigue del hecho de que el equilibrio 'justo' entre cambio y continuidad solo se puede establecer, en definitiva, a posteriori. Esto porque la ya enorme y creciente complejidad de los sistemas sociales impide un conocimiento/control de to-

dos los factores en juego, de ello se deriva una posibilidad cierta de efectos no previsibles y acaso no deseables. Dicho de otro modo, el cambio amenaza en principio la tendencia de todo sistema, incluidos los sociales, a la permanencia, a la reproducción, pero igualmente ejerce presión sobre la autoconservadora reticencia de los seres humanos a abandonar lo que ha alcanzado a incorporarse en su horizonte de familiaridad.

Perseverar en el ser para los humanos supone entonces ajustar un medio ya por sí variable, a sus también cambiantes necesidades. Pero en la medida que conlleva riesgo de descompensación del conjunto del modo de vida, es, como mecanismo de control, sometido a resistencia, a fin de que deje ver, bajo presión, en la medida de lo posible, su adecuación fundamental. De ahí, de esta resistencia, que el cambio sea no raro categorizado, etiquetado, como 'desviación'. Estigmatizado, rechazado, sospechado, lo nuevo tendrá que luchar para imponerse, para ser. El resultado no está predeterminado, ni es siempre 'progresivo'; no siempre 'el bien triunfa y el mal es derrotado'. Como quiera, el hecho es que lo nuevo deberá enfrentar la resistencia de lo dado. Lo agonal es la condición de lo existente².

En el caso que nos ocupa, la transición del siglo, las novedades son recepcionadas de manera ambivalente. Las posibilidades abiertas por los medios recién habidos, se reciben con deslumbramiento, abriendo grandes expectativas, alimentando ilusiones; el en apariencia inescapable fetichismo tecnológico, hoy una vez más en boga, campea. Las grandes factorías humeantes del capitalismo de los monopolios se multiplican, induciendo o reforzando la expansión de los centros urbanos, ahora devenidos en megalópolis informes, indiferentes y crueles, donde la vida pasa a transcurrir en un

2 Por supuesto, lo apuntado debe ser tomado en un plano psico-antropológico básico, del todo insuficiente en el abordaje analítico de la contemporaneidad histórico-social, fundada en la desigualdad social estructural y la dominación y en la cual la resistencia al cambio pasa sobre todo por la determinación de las élites en la defensa, a ratos brutal, de sus obscenos privilegios de clase.

anonimato sofocante, y ante el que cierta sensibilidad menos impresionable o más alerta reaccionará. Comunidades 'desde siempre' rurales se tornan ahora crecientemente urbanas. Las brillantes, futuristas y cosmopolitas ferias universales, que nos legan una torre llamada Eiffel, los rascacielos de New York, las magníficas embarcaciones, tipo Titanic, todo ello y más, todos los rasgos externos de la modernización, excitan las imaginaciones.

Pero también está la otra cara de la moneda, la miseria y desesperanza de los hacinaamientos proletarios urbanos provocadas por el capitalismo, así como, y tal vez, sobre todo, la descomposición de la tradicional organización de la acompasada vida rural, el ritmo de vértigo del mundo urbano, la masificación, la despersonalización de la convivencia, este fenómeno que Durkheim y Tonnies supieron captar y tematizar.

La incertidumbre respecto del futuro, sumada a la inquietante correlativa destrucción en curso de caros elementos de un pasado siempre mejorado por la selectividad afectiva de la memoria, da pie a una reacción nostálgica, neorromántica; neorrománticamente anticapitalista. Las más de las veces rematada en una sensibilidad conservadora y políticamente reaccionaria, culturalmente antimoderna, antiilustrada, también da lugar a una actitud bastante más compleja, resignada ante lo que se presenta como el avance irrevocable de la modernización, pero de una manera trágica. La 'jaula de hierro' de Max Weber, animador del emblemático círculo de Heidelberg, se transforma en la metáfora por excelencia de este estado de ánimo³. (Es conocida la influencia de Nietzsche en Weber y el círculo; de alguna manera, no sin problemas, Nietzsche y Schopenhauer desempeñan en Alemania el papel de eslabón intermedio entre el romanticismo del comienzo del siglo XIX y la versión renovada de los años 1880-1918; de paso, recordemos también la presencia no reconocida del primero en Freud).

La modernización acarreada por el capitalismo contemporáneo es indeclinable, argumentada desde los imaginarios dominantes como racional, pero sus efectos culturales son desgarrantes, matan el espíritu, provocando un desencantamiento de la vida. El desencantamiento, este prosaico giro por el cual el bosque deja ya de ser la morada de duendes, gnomos, unicornios y toda una pluralidad de espíritus de equívocas intenciones, para transformarlo en un 'recurso natural no renovable', un objeto de explotación rentable, o de simple belleza paisajística (¿valor exhibitivo?), o, aun más sensatamente, de equilibrios ambientales, este desencantamiento, con toda su arrogante superioridad racional, asesina ese mundo mágico, alimento de la imaginación, que solía ser. Es la nostalgia del extrañamiento, de la escisión. El refugio en la tradición, en un pasado confusamente añorado, aparece así como un rechazo del presente intolerable; y es este estado de ánimo el que abrirá un portillo por el cual la vertiente cuyo curso acabará por confluir con el activismo utópico conseguirá manifestarse.

Esta reacción neorromántica tiene otras derivaciones: ¿cómo controlar ahora, sin dimensión mágica, o, lo que anda muy cerca, sin religión, al vulgo? (La fórmula de Goethe, recogida entusiásticamente por Freud 'quien tiene arte y ciencia, no necesita religión, quien no tenga ni arte ni ciencia, que tenga religión', parece resumir el dilema, porque ya se sabe cuanto le cuesta al 'vulgo inculto', que tanta desconfianza provoca en Spinoza, alzarse a los rigores y la satisfacción producida por el pensamiento racional, crítico, escapar del más chato y supersticioso sentido común. También se sabe aquello de 'qué pasa cuando el pueblo pierde la fe, pasa la revolución francesa'. O sea, el desencantamiento porta el alto riesgo de desarmar el más importante y eficaz mecanismo de control social). El neorromanticismo porta una marca indisimulable de aristocratismos, añorante de los viejos y buenos privilegios de la élite social. Es, en lo fundamental, un componente del clima cultural que porta una aceptación resignada, trágica, de los tiempos modernos, pero añorante, de un pasado pintorescamente bucólico, rural, y asimismo estamental, una sociedad 'bien ordenada', con sus seculares rutinas

3 Véase Michael Lowy, *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios*. Siglo XXI, México, 1978.

y jerarquías, con ‘todo en su lugar’, con su arte como manifestación irrepetible, original, ‘sin reproductibilidad técnica’, con aura, y sin masificación; una situación casi fuera del tiempo. Todo ello es, aparentemente, puesto a perder por el impetuoso avance de la modernización/urbanización capitalista.

Claramente, mi intención es ubicar a Benjamin en la estela de este clima cultural, de este estado de ánimo, como una de las claves de interpretación de su trayectoria intelectual. Por supuesto, se trata de un elemento por sí insuficiente, apenas una veta, pero que, siguiendo a Lowy, aporta una dimensión decisiva al análisis. Arriba, decía que el otro elemento postulado como pertinente respecto de nuestro objeto (siempre sin ánimo exhaustivo), es la cuestión del período entreguerras. El aturridor escenario pos primera guerra mundial, la destrucción, la muerte, la humillación alemana, la persistente crisis económica y la hiperinflación; subrayadamente el triunfo de la revolución de octubre y la subsiguiente marea roja de la izquierda anticapitalista; la profunda polarización social y el advenimiento del fascismo como recurso de última instancia de la dominación burguesa amenazada y alternativa para anchos sectores de las capas medias arruinadas y desesperadas; todo ello en un contexto de continuo avance de la modernización capitalista (el mundo parece mudar de piel, y más allá, con cada generación); los cambios correlativos en el ámbito de la vida cotidiana, digamos, la popularidad de la imagen en movimiento y del sonido capturado, el cine como entretenimiento de masas y el gramófono y los nuevos y desenfadados ritmos que ayuda a difundir, la abolición del corsé y, más aun, de su instrumentalidad simbólica, la burda, de inocultable sabor plebeyo, violación del paisaje parisino por la inescapable visibilidad de ‘la torre’, etc.; el dadaísmo, primero, y después, el surrealismo, las consecuencias contraculturales de buena parte de la lectura del freudismo; todo ello, en mera recopilación al azar e inorgánica, y mucho más, hace del llamado período de entreguerras, un lugar peculiar. Un lugar que propicia, que al menos tolera, todo tipo de manifestaciones. El efecto de contraste con nuestro tiempo es más que ilustrativo, ¿sería posible

hoy un André Breton, o un Tristán Tzara, Buñuel, Man Ray? ¿un Benjamin? Sí, claro que serían posibles, pero ciertamente improbables, y, de todas maneras, seguro serían ignorados, impedidos de resonar, de impactar; las condiciones actuales no les favorecerían.

Con más precisión, ¿cómo, por hipótesis, operaría este clima sociocultural en la interpretación de la trayectoria intelectual de nuestro autor? Puesto en breve: la extrema, inédita, radicalidad social y política, y su expresión y reelaboración autónoma en la esfera cultural, en la sensibilidad artística, que marca al período, permite a intelectuales provenientes de sectores acomodados, de los diversos estratos de la burguesía, una burguesía europea, de aires, maneras y hasta aspiraciones aristocráticas, colocarse una salida (siempre por oposición al mero liberalismo, eufórica, ingenuamente progresista, siempre dominante, hegemónico) alternativa al conservadurismo tradicionalista, menos o más reaccionario en política, al retroceso hacia las posiciones del simple aferrarse a un pasado deshistorizadamente asumido: esa opción es la asumida por la ‘intelligentsia anticapitalista’. Esta intelectualidad no se recluta exclusivamente entre los estratos de élite, ni constituyen una clase o grupo social, definidos con respecto a la base de la estructura social; más bien corresponden a una categoría social, delimitada por su relación con las instancias extraeconómicas del orden societal; se los define por su papel ideológico, son productores de artefactos culturales, creadores en el ámbito de lo simbólico. El hecho de que esta ‘esfera’ de lo ‘cultural/simbólico’ sea de las más alejadas, más mediadas, respecto del campo de la reproducción de la vida material, de las relaciones de producción, les confiere un alto nivel de autonomía, siempre relativa, pero autonomía al fin, lo cual además le confiere un enorme potencial de incidencia sobre la base articuladora y la totalidad de lo social deviniente.

Esto permite explicarnos que gentes como el propio Marx, así como Lukacs, Adorno, o digamos Frida Kahlo y Diego de Rivera, acaben asumiendo una postura política/intelectual/artística cuyas consecuencias riñen con sus orígenes y posición social heredada, en violento contraste con la absoluta mayoría de los individuos

de su medio social y asumiendo el hecho de que la libertad se consigue al precio de no pocos sacrificios. Por eso, entre otras razones, el intelectual es percibido como un ser bizarro, 'diferente'.

La radicalización anticapitalista de los intelectuales, de los venidos de los estratos 'acomodados', puede entonces interpretarse, al menos en parte importante, de esta manera: un universo social y cultural se desvanece, trágicamente, fatalmente, bajo sus pies; la democracia política, ahora de moda, la cultura de masas, amenazan su privilegiado emplazamiento, la distinta dignidad, el trato deferente que solían merecer; el espíritu clasemediero, plebeyamente liberal, que tiende a caracterizar al capitalismo no les acomoda, les resulta molesto, incluso vulgar, demasiado 'regular'. Al mismo tiempo, el capitalismo se les aparece como complicado, abstracto, en su despersonalización de los términos de la convivencia. En tal estado de cosas, su destino sería el mencionado conservadurismo tradicionalista, no necesariamente reaccionario en política (aunque los casos de Werner Sombart y Ezra Pound, sigan este curso; peor, terminan en filofascistas). Pero el período de entreguerras abre posibilidades insospechadas, fundadas en el panorama descrito. Su radicalización, podríamos decir, es una suerte de escape al futuro, hacia delante. Su forma de rechazar los rigores sociales, la frialdad de espíritu, el insoportable tono pastel del capitalismo, es no la del retorno sin más a un pasado acogedor; no puede serlo porque son, para su infortunio (Weber), demasiado conscientes de la improbabilidad de la vuelta atrás. La suya es una opción que se abre ante y en la compleja trama de la crisis, por un lado, y, por otro, desde la contundente, fervorosa, emergencia de un horizonte de futuro distinto, diferente y claramente emparentado con la entrañable heredad del pensamiento utópico. Ahora el dolor de la pérdida puede ser elaborado contra el nuevo horizonte de esperanza; una esperanza que traduce expectativas no ilusorias —'utópicas', ahora en el sentido sin prestigio— sino muy tangiblemente presentes en la realidad inmediata. La nueva perspectiva de transformación radical puede incluso sobrepasar hasta la casi nidad, la sensibilidad neorromántica, pero

nunca la elimina, por sí misma, del todo; permanece como tonalidad, peculiarizadora del discurso, de la manera de ver. La imagen de un futuro grandioso, liberador en el más amplio, profundo y total sentido (Frankfurt en los 30's), realizador de lo mejor de la presente potencialidad de lo humano, proyección y condición incluso de la expansión de tal potencialidad y fundamento de la felicidad universal (¿hace cuántos siglos pugnan las mejores cabezas por esta meta?) se constituye en la fragua alquímica en que el sentimiento neorromántico irá a sumarse y nutrirá las energías y la imaginación utópicas. Todo ello soportado por el extraordinario recurso teórico-práxico del *materialismo histórico*.

Así, el viejo anticapitalismo romántico se recrea, en una de sus vertientes, como anticapitalismo socialista; se hace partidario de la revolución, pero en un sentido que suele ir bastante más allá, o más rápidamente, de lo que permite el rigor y los compromisos de la política revolucionaria práctica.

En mi opinión, este marco analítico puede ayudar a orientarse a la hora de comprender a Walter Benjamin. Judío de familia acomodada, como buena parte de los intelectuales de su generación, el esfuerzo de asimilación cultural ha tenido considerable éxito, reconciliándolos con la herencia alemana. Sin embargo, en Benjamin, lo hebreo continua ocupando un lugar destacado como universo simbólico de referencia, des-trascendentalizado, tal como lo muestran las recurrentes alusiones a la teología hebraica de cuño místico, la cábala. No, se entiende, del modo esperable de un creyente, más bien a la manera en que un intelectual irreconciliablemente ateo se apropia de los materiales culturales a su disposición para entretejer un discurso, una visión de mundo que le permita operar como creador. Es así como en Benjamin podemos observar una peculiar combinación, nunca del todo resuelta o armónica, entre el romanticismo anticapitalista alemán, el mesianismo judío y el revolucionarismo socialista de factura marxista. El resultado es lo que Lowy denomina un redentorismo utópico que le confiere a la obra de Benjamin ese tan particular aspecto presente de cierta manera en cada uno de sus escritos.

De más está apuntar que Benjamin se considera a sí mismo un marxista (un marxismo peculiar también, al que un Adorno reprocharía, durante los años treinta, su insuficiencia dialéctica, y, veinte años después, su menguado conocimiento y comprensión de Marx), al punto de ensayar en las *Tesis de filosofía de la historia* un ejercicio de discurso teórico en el cual aboga por el materialismo histórico en tanto que teoría y método de la historiografía. Y sin embargo, incluso aquí se pueden captar los ecos neorrománticos. (En su último y fundamental trabajo, escrito después del imposible, cumbre de deshonra, tratado nazi-stalinista, junto a mostrar toda su decepción y contrariedad con la concepción de lo que denomina 'marxismo vulgar', preconiza la 'percepción del instante mesiánico' como el objetivo por excelencia del historiador crítico).

Pero examinemos el que probablemente sea su más celebre escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Específicamente, como objetivo expreso, el asunto que Benjamin quiere contribuir a esclarecer es ¿qué efecto tiene sobre lo que denominamos 'arte' el profundo trastorno de la vida social provocado por la revolución técnica impulsada por el capitalismo desde fines del diecinueve? Es decir, la modernización capitalista en su inexorable avanzar 'no deja títere con cabeza', todo lo conmueve (de paso, así reza, en sus párrafos iniciales, el *Manifiesto comunista*), todo lo cuestiona, hasta lo más sagrado, ¿por qué entonces habría de ignorar al arte, manifestación cultural de entornos sociales dados, mediada por subjetividades también socialmente situadas?

Se trata de un trabajo que sin duda hace honor a la consideración de que es objeto su autor. Benjamin busca argumentar varios puntos: primero quiere trabajar la dialéctica infraestructura material/superestructura ideológico-cultural y política. Ya de partida, la larga cita de Valéry con que encabeza el escrito deja esto muy claro: nuestros poderosos e incrementados medios, introducen nuevas ideas y costumbres, y auguran 'cambios próximos y profundos en la antigua industria (*sic*) de lo Bello'. Infra y superestructura se mueven correlacionalmente en el interior del todo histórico-social constituido

por la sociedad burguesa. Sobre la base, no obstante, de la tendencial primacía de lo primero, pero lejos del tosco simplismo del 'diamat' escolástico, comprende la autonomía relativa de lo cultural: 'la transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de la producción'. Queda claro pues que el asunto que Benjamin se dispone a tratar parte de ciertos criterios teórico-metodológicos, en concreto, el tiempo de la reproductibilidad técnica de la obra de arte prepara un histórico cambio justamente en nuestro concepto del arte. La imprenta no es solo un artefacto que permitió la ampliación de la disponibilidad y el acceso al texto escrito, la imprenta provoca 'modificaciones enormes en la literatura' propiamente. La tesis de base entonces no puede estar más clara. Incluso la opción del 'arte por el arte' puede ser remitida a sus condiciones de posibilidad.

¿Cómo se ve pues afectado el arte? Por la pérdida de su 'aura', la "manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)". En la época de su reproducción técnica lo que se atrofia, dice, es el aura de la expresión artística. El aura, o la unicidad, singularidad de la obra de arte, remite a una cierta tradición. Tradición: un arraigo telúrico; la obra de arte solía deber su estimación no apenas a sus méritos estéticos, digamos exteriores, sino a su 'significación' profunda del ser cultural, del 'espíritu'; y, aquí, la presencia del 'volk' romántico. Lo bello se vinculaba con lo sublime, en la medida que conectaba con las raíces mismas de una identidad colectiva de densidad mítica: una lejanía, por cercana que pudiera materialmente encontrarse. Lejanía es "lo no aproximable. Y serlo es, de hecho, una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo 'lejanía, por cercana que pueda estar'... a la cual en nada perjudica la proximidad que pueda lograrse de su materia". Aquí despunta el tono místico que Benjamin, junto a la figura alegórica y la formulación paradójica, tanto apreciaba.

La reproducción técnica acaba por desplazar el 'valor cultural' por el 'valor exhibitivo'

en la obra de arte, transformándola en un objeto cultural más, destacada sí por su atributo bello, pero nada más allá. En breve, tal es la tesis principal del texto en cuestión. En mi opinión sólidamente argumentada, además de consistente y en recíproca corroboración con un más amplio marco interpretativo, validado en medida suficiente como para hacerse presente en diversas corrientes de pensamiento. Efectivamente, es el desencantamiento en acto; la tendencia secularizadora incorporada en el devenir de la modernidad occidental, rasgo incómodo, sospechado y a menudo resistido por el personal al mando, ha redondeado una nueva dimensión del tiempo cultural: el arte ha resignado su dimensión trascendente, el ropaje mítico, desnudándose y dejando revelar su más humilde condición de artilugio humano. Pero lo interesante aquí, es preguntarse por la cuestión de su actitud, la de Benjamin, no ya teórica, sino anímica, afectiva, ante tan colosal transformación. Y aquí se da a la luz el elemento que hemos venido rastreando en nuestro autor, el talante neorromántico.

El texto deja ver a un Benjamin ambivalente, ante una encrucijada. De un lado, en definitiva su intención manifiesta es aproximarse al tema desde la típica disposición marxista⁴, esto es, intentar el develamiento de las tendencias que en su chocar organizan la dinámica de lo real, configurándolo, a fin de tratar de incidir conscientemente sobre las consideradas progresivas, aquellas que conducen al objetivo de transformación social. Sin embargo, sus inclinaciones personales (¿motivaciones inconscientes?), su sensibilidad, lo tiñe todo, induciendo un recurrente desvío de aquella senda; la confusa nostalgia romántica aflora casi en cada párrafo. Es el caso en el tema de la autenticidad; la reproducción de la obra de arte 'deprecia su aquí y ahora', y esto remite a la 'autenticidad': "la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella...", de su 'testificación histórica'; al escapársele la autenticidad, la reproducción

también ha de renunciar a la densidad testimonial de la cosa, y con ello lo que entra en juego es su 'propia autoridad'.

Todo esto ocurre debido a la 'aspiración de las masas actuales' de acercar espacial y humanamente las cosas, 'tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción... Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo...*'. 'Entusiasta acogida del nuevo tiempo', 'fría despedida del cortejo fúnebre del aura', no serían precisamente las expresiones que calificarían con justeza tales observaciones, más bien reveladoras de un estado de ánimo próximo al duelo, por la pérdida.

De forma en un todo divorciada de la de un creyente, Benjamin, sin embargo, valora la función cultural de lo religioso, de la teología. Así, la proposición acerca del desplazamiento del valor cultural, el hecho de que la obra de arte cese en su función en el ritual mágico o religioso, puede presentársele como una pérdida, algo a lamentar. De hecho, para que la obra de arte mantenga su modo aurático de existencia es necesario que "jamás se desligue de la función ritual"; y el 'modo aurático' es su unicidad, su singularidad, su capacidad de testificación histórica... De manera que no parece disponer de mayor margen el cuestionamiento del hecho de que, en Benjamin, el exhibitivo, en realidad, consiste en un valor degradado en relación con lo cultural. De esto se sigue un conjunto de interrogantes, entre las cuales, ¿a dónde nos lleva tal inclinación del pensamiento de Benjamin? La reproducción técnica induce una 'modificación cualitativa de la naturaleza' de la obra: "la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales *la artística se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria*". La reproducción amenaza con liquidar el arte, punto. No es que se requiriera una declaración, es un criterio que se puede leer en los párrafos que anteceden a la cita.

Se puede agregar varias páginas más con 'evidencia'. En el apartado seis, al referirse a la fotografía en sus inicios, afirma que la 'belleza melancólica (¿imagen romántica?) e incomparable' de las mismas hay que acreditarla a una

4 En diciembre de 1935, en carta a Werner Kraft, le indica la conclusión del trabajo "escrito desde el materialismo histórico". Nota del traductor, *La obra de arte en la época...*

postrera manifestación del aura contenida en el valor cultural de la imagen expresada en la forma del retrato; el rostro humano, el culto al recuerdo de los seres queridos, desaparecidos o lejanos. Y tiene razón, una foto de un amigo o de un padre no vale por su atributo estético sino en este sentido afectivo. La cuestión es ¿puede la belleza de la cosa establecerse con independencia —que no simple autonomía, independencia— de esta dimensión inmediatamente afectiva? Hoy, por ejemplo, el común consigue establecer, sin menoscabo de la obra, la separación entre una imagen entrañable de amigos y una foto de valor artístico; lo estético ha alcanzado a valer por sí, no más en dependencia de lo ritual. Esto por cierto ya lo sabe Hegel, en su ESTÉTICA.

‘La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento (*sic*) cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre’. Por ejemplo, el hecho de que el actor de teatro presente ‘él mismo en persona’ al público su ejecución artística, es considerado por Benjamin condición artística superior a la *performance* de su ¿congénere? del cine, quien lamentablemente ejecuta ante... un mecanismo. El ‘actor’ de cine ‘se ve mermado’, ‘se siente como en el exilio’, aquí citando a Pirandello y haciéndose cargo de lo citado; en el cine ‘el actor se convierte en accesorio’, se da el ‘extrañamiento del actor frente al mecanismo’, etc., etc. Y sigue con la relación mago-cirujano, pintor-camarógrafo.

El compromiso ideológico-teórico de Benjamin no consigue impedir el afloramiento de su real sensibilidad. Aura, tradición, autenticidad, unicidad, singularidad, valor cultural, testificación histórica, autoridad, ‘médula sensibilísima’, ‘presencia irrepetible’, ‘liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural’, toda la estructura del discurso, los indicios lingüísticos, dejan ver su real apreciación del asunto. La reproductibilidad le roba el alma al arte; a su concepción del arte, teñida esta sensiblemente de una mirada de filiación romántica⁵. Eso sí, la nueva situación abre la posibilidad de

que el cine incida en la crítica de las condiciones sociales, del capitalismo; flaco consuelo, sobre todo en lo que toca a la cuestión de la realización autónoma del arte.

¿Lo anterior nos conduce entonces a una ineludible conclusión acerca del carácter antinómico, desgarrado, del pensamiento de Benjamin? De su carácter problemático, portador de conflictos nunca resueltos, no pueden restar dudas; es criterio bien establecido entre los mejores comentaristas, incluyendo aquellos que como Adorno, Bloch o Scholem, no solo como tributo póstumo a la amistad, sino en tanto que apreciadores privilegiados del valor intelectual de su obra, contribuyeron a rescatarlo de la amenaza cierta de olvido. De todas formas, es también claro que resultaría del todo injusto, falso, presentar un Benjamin simplemente desprolijo, contradictorio. Antisistemático por opción, ofrece sin embargo claves para orientarse en lo accidentado de su visión, en ese su nada contingente intrincado estilo, claves que, infortunadamente, no, con alevosa perversidad, el indecible horror de su época acabó por negarle el tiempo necesario para quizá elaborar. Es el caso, notorio, de las *Tesis de filosofía de la historia*, donde intenta integrar en su peculiar comprensión del *materialismo histórico* la necesaria reapropiación del pasado, así como la dimensión del mesianismo judío destrascendentalizado: ‘en la representación de felicidad vibra inalienablemente la de redención. Y lo mismo ocurre con la representación del pasado, del cual hace la historia asunto suyo. El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una flaca fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos. No se debe despachar esta exigencia a la ligera. Algo sabe de ello el materialismo histórico’; ‘... solo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos’. ‘En toda época ha de

5 El parentesco de esta mirada con el clima de elitismo cultural reinante entre los animadores principales del Instituto de Frankfurt no resulta por cierto de menor importancia a la hora de entender la

sostenida solidaridad del Instituto con Benjamin —más allá de las conocidas dificultades— y que persistió incluso tras su muerte.

intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. El Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo'. El 'redentorismo utópico' deja así ver con transparencia su funcionalidad discursiva y práxica: el error de los ilustrados, advertido por los románticos, es pretender que todo el pasado es lastre prescindible; reapropiar el pasado es resignificarlo, tornándolo en arma de combate contra un presente atroz. Introduce así una dialéctica pasado/futuro en la cual el rescate de la memoria ('tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza'), resulta imprescindible para despejar el camino, espinoso, de la revolución. El 'ángel de la historia' debe volver el rostro hacia el pasado, no para extasiarse en él, dejarse paralizar por sus cantos, sino para tomar el impulso del huracán que sopla desde el 'paraíso', ese huracán que 'nosotros' llamamos progreso. El contenido de tal movimiento de recuperación es declarado en la tesis 12: el odio tanto como la voluntad de sacrificio (emblemático motivo romántico), 'los nervios de su fuerza mejor', son los que ha perdido —como criterio para entender sus derrotas y el acomodamiento subsiguiente durante los años treinta⁶— en la escuela de la socialdemocracia, el proletariado, la clase que con su lucha puede abrir la puerta al futuro, 'la clase que lucha, que está sometida', y que es 'el sujeto mismo del conocimiento histórico'. Y que, en Marx aparece 'como la clase vengadora que lleva hasta el final la obra de liberación en nombre de generaciones vencidas'. Está ahora claro. La romántica recuperación del pasado, la exaltación del heroísmo trágico, se refiguran, de mera nostalgia del pasado en energización vital del presente, a fin de acometer, con desprendimiento generoso, sin cálculo pragmático, los atemorizantes obstáculos que nos separan de la felicidad, de la libertad; para hacer 'saltar el continuum de la historia'. 'El tiempo ahora, que como modelo del mesiánico resume

en una abreviatura enorme la historia de toda la humanidad, coincide capilarmente con la figura que dicha historia compone en el universo', 'ya que cada segundo era en él (el tiempo) la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías'.

¿Qué se puede agregar? Benjamin permanecerá 'un pensar surrealista', pero nadie puede pretender que no notó el acerado filo de su intención. En muy otro registro expositivo, tampoco en Marx ha de desconocerse una peculiar articulación de ilustración y romanticismo.

El anticapitalismo romántico, la antipatía estética por la sociedad burguesa, marca distintiva del neorromanticismo, representa un fenómeno político-cultural no suficientemente valorado. Walter Benjamin es uno de sus más importantes representantes, sin olvidar nombres también vinculados como Lukacs, Bloch, ambas influencias en Benjamin, así como la escuela de Frankfurt. Su intento de recuperar el valor de la tradición, de la imaginación, su particular, 'metafísico', concepto de experiencia, la paradójica cuestión de la teología destrascendentalizada, capaz de movilizar el imaginario social, la clave voluntarista en que lee el marxismo rehegelianizado de Frankfurt, etc., todo ello apunta a un elemento quizá, seguramente, requerido de revaloración en el ámbito del pensamiento social crítico. Los adjetivos a que remite su obra, como inteligencia crítica, esperanza, conformismo radical; su figura trágica, tercamente, temerariamente, empeñada en desoir las reiteradas exhortaciones de los amigos a abandonar Europa, hasta que fue ya muy tarde, la refinada catadura intelectual de sus escritos, sin clasificación fácil, su complejidad, demasiado excéntrica respecto de los usos del día, demasiado exigente, para ser entendido por el mundo —razón de la censura que le atormentó, incluso en los ámbitos menos sospechables—; demasiado 'romántico', metafísico y hasta 'un poco anacrónico', para ser del todo aceptado por los camaradas que él mismo había escogido darse. Como decía al inicio de este trabajo, un genio inquietante, provocador. Bienvenido.

6 Otro punto en común con el Instituto: el intento de encontrar y exponer las razones que permitirían explicar el fracaso del proletariado alemán en la lucha contra el 'anticristo' fascista.

BIBLIOGRAFÍA REVISADA

Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid, Cátedra, 2001.

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid. Taurus. 1982.
- . *Sobre el programa de la filosofía futura*. Monte Ávila Editores, Caracas. 1986.
- . *Obras escogidas*. Buenos Aires. Ed. Sur, 1967.
- . *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid, Ed. Taurus 1980.
- . *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid, Ed. Taurus, 1980.
- . *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Ed. Taurus, 1975.
- Casullo, N.; Forster, R.; Kaufman, A. *Itinerarios de la modernidad*. U. de Buenos Aires, 1997.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin*. Madrid, Cátedra, 1998.
- Jay, Martin. *La imaginación dialéctica*. Madrid, Taurus, 1974.
- . “¿Está la experiencia aun en crisis?”. *Rev. Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 176, 1999.
- Lowy, Michael. *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios*. México, Siglo XXI, 1978.
- . *Redención y utopía*. Buenos Aires. Ed. El cielo por asalto, 1997.

Roberto Ayala Saavedra
rayalas@terra.com