

## *SOBRE ALGUNOS TEMAS EN WALTER BENJAMIN*

Karen Poe Lang

### RESUMEN

El artículo analiza el texto *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939) de Walter Benjamin, a partir de la noción de memoria como hilo conductor a lo largo de todo el devenir discursivo. Destaca asimismo la riqueza intertextual de este escrito, especialmente en las interrelaciones que pueden establecerse entre el pensamiento de Benjamin, el psicoanálisis y la lectura benjaminiana del texto freudiano.

### ABSTRACT

This article discusses the essay *On Some Motifs in Baudelaire* (1939) and the concept of memory as thread along which Benjamin develops his discourse. The author emphasizes the intertextual richness of the essay, and especially emphasizes the interrelations between Benjamin's thought, psycho-analysis and the Benjaminian reading of the Freudian text.

### I

Podría entenderse el pensamiento de Benjamin y en particular la *Obra de los pasajes* bajo el signo metafórico de una travesía, sugerida en términos narrativos, como el viaje sin retorno del patriarca Abraham que abandona su tierra natal para no volver jamás a ella. De cara a la tradición griega protagonizada por Ulises, quien finalmente regresa a Itaca para reencontrarse con su pasado, Benjamin se sitúa en la comarca de un ineludible desarraigo. Su idea de Baudelaire como un hombre moderno, es decir, defraudado en su experiencia, bien podría dar cuenta de su propia situación. Y nos queda la sensación de que su lectura de *Las flores del mal* como “un poemario dedicado a algo irreparablemente perdido” parece iluminar su propio proyecto.

La *Obra de los pasajes*, no obstante su carácter inconcluso, ha sido objeto de innumerables lecturas. A pesar de las críticas que se le han hecho constituye un texto ideal para estudiar la construcción de un pensamiento y un estilo. Ortiz (2000: 95) se interesa por la lectura benjaminiana de París, aunque no deja de advertir lo siguiente:

... se trata de un conjunto de anotaciones dispersas y de citas múltiples (que no permiten) una visión de la totalidad del texto, siempre incierta, imprecisa... La fragmentación de la escritura, las repeticiones, la superposición de temas nos encierran en la incompletud de la obra dejando una sensación de arbitrariedad...

Más adelante haremos referencia al modo en que aparecen las repeticiones y la superposición de temas entre los distintos ensayos recogidos en el volumen “Poesía y capitalismo”. *Iluminaciones 2*<sup>1</sup>. Este texto se compone de tres ensayos: “El París del segundo imperio en Baudelaire” (1938), “París, capital del siglo XIX” (1939) y “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939). Según los especialistas en la obra de Benjamin, estos tres ensayos constituyen los productos mejor acabados de su ambiciosa *Obra de los pasajes*.

A fin de no naufragar en la multiplicidad de temas que estos ensayos alumbran, centraremos nuestra lectura en un motivo que parece vertebrar el ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire”: la memoria. Si bien el texto planea sobre una diversidad de temas, la memoria se mantiene como hilo conductor a lo largo de todo el devenir discursivo. Por otra parte, este ensayo parece ser, a nuestro criterio, el mejor logro de los tres.

Es posible conjeturar que el desplazamiento de una “pretendida” lectura marxista a una lectura polifónica del texto de Baudelaire (que establece un diálogo entre Bergson, Freud, Proust y Valéry con las ideas propias de Benjamin) se encuentra en la base de la riqueza intertextual que proporciona el escrito.

Para fundamentar nuestra conjetura es importante mencionar la historia de estos ensayos. En 1935 a petición del Instituto de Investigación Social, Benjamin redacta una memoria en la que por primera vez presenta motivos de sus Pasajes: “París, capital del siglo XIX”. En una carta a Adorno

...habla de un proceso de refundición que ha conducido a toda la masa de pensamientos originalmente movida de forma metafísica a un estado de agregación en el cual el mundo de las imágenes dialécticas queda a salvo de las objeciones que provoca la metafísica. [Además hace

referencia] a las nuevas y radicales perspectivas sociológicas que proporcionan un sólido marco en el que tensar la interpretación (citado por Habermas, 1975: 322).

La respuesta de Adorno a esta memoria y su crítica al primer estudio sobre Baudelaire, que Benjamin ofreció tres años más tarde, no se hizo esperar:

... en los Pasajes, Benjamin se hace violencia para pagar tributo al marxismo, violencia que ni redundaba en bien del marxismo ni en bien de Benjamin. Adorno censura el procedimiento consistente en dar un giro materialista a rasgos llamativos del ámbito de la superestructura, poniéndolos en relación, sin mediación alguna e incluso de forma causal, con los correspondientes rasgos de la infraestructura (citado por Habermas, 1975: 322).

Compartimos esta crítica de Adorno lo cual refuerza la elección de centrar nuestra lectura en el segundo ensayo sobre Baudelaire donde las referencias a Marx son casi nulas. Pero quizás la razón de más peso sea que Benjamin, de un ensayo a otro, cambia también de estrategia. En el primer ensayo sobre Baudelaire hay un intento de aplicar algunas categorías del marxismo a la vida y la obra del escritor francés, lo cual limita las posibilidades de diálogo entre los textos citados. Esto produce esa sensación de violencia que señala Adorno. En el segundo ensayo, los autores son convocados para dialogar y no para explicar o imponerse unos sobre otros. Este hecho ubica a Benjamin como un adelantado en la historia de los modos de comprensión de la literatura.

## II

Antes de centrar nuestra lectura en el tema de la memoria consideramos necesario contextualizar la *Obra de los pasajes*. Este proyecto acompañó a Benjamin durante más de 12 años. Como fecha inicial cabría señalar que en 1927 fruto de una corta estancia en París,

1 Benjamin, Walter. “Poesía y capitalismo”. *Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus, 1972. Todas nuestras citas han sido tomadas de esta edición.

Benjamin escribe en coautoría con Franz Hessel un artículo sobre los Pasajes de esa ciudad. Entre 1927 y 1929, convencido de la importancia del tema, se dedica a desarrollar una propuesta que denominó: “Los pasajes de París: una féerie dialéctica”. El encuentro con Adorno en 1929 extenderá su horizonte de trabajo y Rolf Tiedmann (organizador de la edición original en alemán) considera que la presencia de Adorno y Horkheimer fue determinante ya que lleva a Benjamin a acercarse a los textos de Marx.

En 1933 Benjamin se exilia finalmente en París, donde apenas puede subsistir gracias al pequeño estipendio que recibía como colaborador de la revista del Instituto de Investigación Social. Según Wohlfarth (1999: 97) la elección de París reflejaba sus más profundos intereses intelectuales. Era, como anota Arendt, no meramente un movimiento geográfico sino también temporal hacia el siglo XIX. Una base desde la cual Benjamin podía estudiar el movimiento hacia la modernidad. O, como señala Ortiz (2000: 98), el objetivo de Benjamin era comprender “a partir de París” los mecanismos estructurantes de la modernidad del siglo XIX.

Poco después de dejar Alemania, Benjamin escribió una serie de artículos agrupados bajo el título *Infancia en Berlín alrededor de 1900*. Tal como expresó en alguna ocasión, su finalidad era “vacunarse contra la nostalgia que anticipaba que sentiría ahora que estaba separado quizá permanentemente de su ciudad natal”. Como señala Wohlfarth (1999: 99):

La idea de relatar el pasado tal como realmente había sido era para Benjamin, la peor, la más olvidadiza de las ficciones. Como ha mostrado el ejemplo de la *Recherche du temps perdu* de Proust, la autobiografía era, como la historiografía, una constelación cambiante entre el pasado y el presente. Pero Benjamin (quien en colaboración con Hessel tradujo tres volúmenes de la obra de Proust) tenía como meta el perseguir esa intuición. Las imágenes que él retenía de su infancia eran notablemente aquellas que preformaban la experiencia histórica posterior, premoniciones de desastre solo vagamente intuitas en ese momento.

Wohlfarth establece un paralelismo entre *Infancia en Berlín...* y el proyecto de la *Obra de los pasajes*. Según el mencionado autor el objetivo de ambos textos era el mismo; el primero volvía su mirada sobre su propio pasado autobiográfico, mientras que el segundo intentaría reconstruir la prehistoria del presente histórico. Aquí también el tiempo crucial era el futuro ya presente en el pasado.

Durante la década del treinta, Benjamin trabajó en la Biblioteca Nacional de París sobre esta empresa que demoró peligrosamente su partida. Para Wohlfarth, sólo los estudios sobre Baudelaire lograron una conclusión parcial.

### III

El ensayo de Benjamin “Sobre algunos temas de Baudelaire” está dividido en doce partes que van planteando diversos subtemas estructurados por un tema central: la memoria. El lector, la memoria según Bergson, la memoria en Proust y en Valéry, la memoria en Freud, constituyen una introducción para abordar la concepción de Baudelaire sobre el mismo tema. La multitud, la fotografía, el aura, retornan a la escritura de Benjamin y se modifican en el diálogo con nuevos textos.

Aunque su propósito no es únicamente hacer una crítica literaria del texto de Baudelaire, su manera de proceder con las fuentes es asombrosa. Si comparamos su texto con el estilo de crítica que se hacía por aquel tiempo llama la atención el uso que le da a los autores y en especial a Freud. Desde los inicios del psicoanálisis los estudiosos de la literatura han cedido de múltiples formas a la tentación de “utilizar” el arsenal teórico del psicoanálisis para comprender el fenómeno literario. En sus inicios lo típico fue el llamado “Psicoanálisis de la obra de arte”, que intentaba dar cuenta del sentido de un texto a partir de la patología de su autor. También era común explicar las acciones de los personajes como si fueran pacientes en el diván y calificarlos como neuróticos, psicóticos o perversos. El complejo de Edipo y más tarde el complejo de castración explicaban las fantasías inconscientes de Hamlet o las motivaciones ocultas de Rodion Raskolnicoff. Los conceptos psicoanalíticos aplicados con mayor o menor

gracia, se convertían así en una caja de instrumentos útiles para explicar la literatura.

A partir de los años 60, fundamentalmente con el posestructuralismo francés y las teorizaciones de Roland Barthes, la crítica literaria cambia de sentido. Ya no se trata de *aplicar* conceptos y teorías del psicoanálisis, la filosofía, la semiótica o la sociología al arte. Los autores rechazan la idea de aplicación y la sustituyen por la de *implicación*. Es decir que el propósito es propiciar un espacio de diálogo en donde los diferentes discursos se confronten, se nieguen, se afirmen. Lo que en el fondo queda abolido es la jerarquía de los discursos. Es decir, que por ejemplo, el psicoanálisis no explica la literatura sino que se tensa en un diálogo polifónico con esta.

Benjamin comienza su ensayo problematizando el tema del lector, tal y como aparece en la dedicatoria de *Las flores del mal*, en lo que podría constituir un estudio de teoría de la recepción *avant la lettre*<sup>2</sup>. Pero lo que resulta más asombroso es el modo en que va introduciendo a los distintos autores que dialogan en torno al tema de la memoria. El texto *Materia y memoria* de Bergson inaugura la discusión:

Sobre esta literatura (la que habla sobre la memoria) se alza como monumento eminente la madrugadora obra de Bergson *Matiere et mémoire*. Más que las otras guarda esta su conexión con la investigación exacta. Se orienta en la biología. Su título manifiesta que considera decisiva para la experiencia filosófica la estructura de la memoria. De hecho la experiencia, tanto en la vida colectiva como en la privada, es un asunto de la tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijados en el recuerdo que de los que acumulados, con frecuencia

no conscientes, confluyen en la memoria (Benjamin, 1972: 125).

A partir de esta introducción es notable como Benjamin salta del terreno de la filosofía al de la literatura.

Y un poeta ha sido el que ha puesto a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust *A la recherche du temps perdu* como un intento de elaborar, por caminos sintéticos y bajo las actuales condiciones sociales, la experiencia tal y como la concibió Bergson (Benjamin, 1972: 125).

Más adelante, Benjamin considera que Proust pone en juego un elemento nuevo que implica una crítica de Bergson. La memoria pura se vuelve en Proust memoria involuntaria. Lo que nos interesa rescatar es el procedimiento que sigue Benjamin para poner en juego a los autores. Bergson no explica a Proust, sino que más bien es el literato el que pone a prueba sus teorías e incluso las critica.

De igual modo, Freud es convocado al diálogo, y no con cualquier texto. A pesar de que la relación entre el sistema percepción-consciencia y la memoria cruza prácticamente toda la obra freudiana<sup>3</sup>, Benjamin escoge sus teorizaciones en *Más allá del principio de placer*, hecho a nuestro parecer para nada inocente<sup>4</sup> y que tiene consecuencias fundamentales en el devenir de su pensamiento.

2 El tema de la lectura y del lector no fue abordado por la crítica literaria tradicional, que centraba su interés en la intencionalidad del autor y en las características intrínsecas de la obra de arte. No es sino con la ruptura teórica efectuada por el posestructuralismo que la problematización del papel del lector en la recepción del texto literario pasa a ocupar un primer plano.

3 La relación entre el sistema percepción-consciencia y la memoria aparece tempranamente en la obra de Freud en *El proyecto de psicología para neurólogos* redactado en 1895. Esta temática vuelve a ser trabajada en el capítulo VII de *La interpretación de los sueños* de 1900 y en *Nota sobre la pizarra mágica* de 1925, por señalar tan solo algunos ejemplos notables.

4 En *Más allá del principio de placer* Freud introduce por primera vez la hipótesis de la pulsión de muerte y abre el camino para estudiar el problema de la destructividad humana. Cabe señalar como dato curioso que Benjamin cita la edición de 1921 como si fuera la primera, si bien el texto fue publicado inicialmente en 1920.

Como señala Benjamin (1972: 129) para Freud “hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles para el mismo sistema... La conciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria”. La función esencial de la conciencia sería la defensa frente a los estímulos. La investigación de Freud parte de un sueño típico en neuróticos traumáticos que reproduce la catástrofe que padecieron. Estos sueños según Freud buscan recuperar el dominio de los estímulos. (Más adelante volveremos sobre la importancia de este texto de Freud en el ensayo de Benjamin).

De Freud, Benjamin salta a Valéry para apuntar que hay que tomar nota de una coincidencia. Este autor que según Benjamin es uno de los que se han interesado por la manera específica en que funcionan los mecanismos psíquicos bajo las condiciones actuales de existencia se expresa así: “El recuerdo es... una manifestación elemental que tiende a otorgarnos el tiempo, que por de pronto nos ha faltado, para organizar la recepción de los estímulos” (Benjamin, 1972: 131).

El campo ha sido abonado para entrar a discutir el tema de la memoria en Baudelaire, pero la lectura que Benjamin hará ha sido permeada y construida a partir de los autores anteriormente citados. Cabe hacer una pequeña digresión para mencionar la manera en que Benjamin concebía las citas. A partir de su idea de mortificar la obra de arte (en los años 60 se dirá jugar con el texto) Benjamin se propone resignificar segmentos de los textos. Al no respetar la totalidad y la coherencia de la obra, Benjamin puede experimentar repetidamente con la misma cita en diversos contextos para hacerla hablar de distinto modo.

Como señala Wohlfarth (1999: 102): “El propósito de Benjamin no era tratar de salvar la herencia cultural en bloque, sino de aprovechar la desesperada oportunidad que proporcionaba la destrucción a gran escala de la llamada cultura, para preservar ciertas piezas de ella”. Y la cita era una táctica idónea para lograr esta selección de los trozos que merecían ser salvados. En este sentido el comentario de Benjamin (1970: 185-86) a propósito de Karl Kraus es ilustrativo de su propio proceder:

(Kraus) encuentra fuerza justamente recurriendo a la cita: no para conservar un texto, sino para purificarlo, para arrancarlo de su contexto y destruirlo; lo único que puede hacer con esperanzas; lo único que perdura mas allá de un cierto lapso —puesto que se le arranca de su lugar temporal propio.

Este es otro elemento que apunta a la vigencia de Benjamin como crítico literario. Por ejemplo para Barthes<sup>5</sup>, quien concibe la cita en su carácter “amoroso”, esta no debe ser entendida como un criterio de autoridad. En su teoría la tarea del lector es la de destruir la linealidad del texto, la de puntuar, es decir darle un sentido nuevo al texto, según las condiciones históricas de cada sujeto. Si bien en Barthes no se trata de salvar fragmentos de la tradición, su modo de operar sobre el cuerpo del texto se habría anticipado en Benjamin. Aunque en Barthes se ha perdido la nostalgia de lo perdido.

En el ensayo sobre Baudelaire, Benjamin nos enfrenta a citas que ya ha trabajado anteriormente en otros contextos pero que en esta ocasión cumplen otro papel. Por ejemplo en el caso de la multitud, esta es interpretada a partir del concepto de *shock* que Benjamin deduce de Freud. En este sentido las citas de Edgar Allan Poe y de Engels también se trastocan, se resignifican. Pero lo más notable del ensayo es que permite dilucidar la construcción de su modo de operar.

Benjamin más que escribir, compone, en el sentido musical del término, una verdadera ópera. Al igual que este género musical que aúna el teatro, la danza, la plástica y la música para lograr un espectáculo total que respeta a cada uno de sus componentes, Benjamin pone en juego discursos provenientes de diversos sectores de la cultura como la filosofía, la literatura y el psicoanálisis. Aunque es necesario advertir que no se trata de armonizar forzosamente las distintas concepciones. Por ejemplo entre la concepción de la memoria de Bergson y las de

5 Para una exposición de estos temas véase Barthes, Roland. “La muerte del autor”, “Sobre la lectura” y “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.

los otros autores citados, Benjamin señala una diferencia abismal. Mientras en Proust, Valéry y Freud la memoria está dividida en dos: voluntaria e involuntaria o inconsciente, en Bergson “las cosas se plantean como si afrontar la presentización contemplativa del flujo vital fuese una resolución libre” (Benjamin, 1972: 126).

Esta diferencia será definitiva pues, sobre ella, Benjamin desarrollará una especie de teoría de la creación poética en Baudelaire a partir de la memoria involuntaria y sin olvidar el papel de la muerte en la experiencia humana. En este sentido es clara su elección del texto de Freud *Más allá del principio de placer* (véase nota 4).

#### IV

A nuestro parecer Benjamin hace una lectura particular del texto freudiano. A partir del conflicto señalado por Freud entre el aparato psíquico y los estímulos provenientes del mundo exterior, resalta un elemento: el *shock*. Este, que en la pluma de Freud no tiene carácter de concepto, se convierte en la categoría que le permite teorizar sobre la creación poética en Baudelaire. En el uso que hace Benjamin de la categoría de shock podemos resaltar tres momentos:

1. El concepto de shock le permite hacer una distinción entre las categorías de vivencia y experiencia. Según Benjamin (1972: 131):

Que el shock quede apresado, atajado de tal modo por la consciencia, dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en sentido estricto. Esterilizará dicho incidente (al incorporarlo inmediatamente al registro del recuerdo consciente) para toda experiencia poética.

2. Un defecto en la defensa frente al shock produce la emergencia del terror y hace imposible transformarlo en vivencia. Si el shock se asocia a la experiencia se produce una creación poética. Según Benjamin (1972: 132):

Baudelaire... habla de un duelo en el que el artista, antes de ser vencido, grita de

espanto. Dicho duelo es el incidente de crear. Baudelaire ha colocado, por tanto, la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico.

Esta cita de Baudelaire nos introduce en uno de los grandes temas del escrito, a saber, el de la pérdida como motor del trabajo artístico, ya que únicamente ante la ausencia o la muerte del objeto es posible realizar un duelo.

3. Si el shock tiene carácter de vivencia no hay una apropiación de la experiencia por parte del sujeto y lo que se produce es su alienación. En este sentido Benjamin equipara el trabajo alienado del obrero no especializado con el hombre de la multitud y el jugador, ya que los tres se encuentran *en un estado de ánimo que no les permite hacer demasiadas cosas con la experiencia*.

Entonces, para Benjamin el hecho de que el shock constituya una vivencia o una experiencia depende en definitiva de su relación con la consciencia. Lo cual nos sitúa de nuevo en el tema de la memoria involuntaria, o en términos psicoanalíticos en el proceso primario o el sistema inconsciente.

En este sentido es clave una cita que Benjamin recoge, en la cual Baudelaire describe al pintor Guy entregado a su tarea, en la noche, mientras los otros duermen. Es una imagen que presenta al sujeto en el momento de la creación entendida como un acto de memoria:

... inclinado sobre su mesa, penetrando una hoja de papel con la misma mirada que hace un momento dedicaba a las cosas, esgrimiendo su lápiz, su pluma, su pincel, escurriendo la pluma en su camisa, presuroso, violento, activo, como si temiese que las imágenes se le escapasen, peleador, aunque solitario y recibiendo él mismo sus golpes (Benjamin, 1972: 133).

El artista en estado de ebriedad teme perder las imágenes que brotan de su memoria

cuando ha dejado de posar su mirada sobre las cosas del mundo. Esta memoria involuntaria se le escapa, no es manejable a voluntad. A este respecto son fundamentales las reflexiones que hace Baudelaire (1996: 365) en un texto corto titulado “El arte mnemónico”:

Todos los verdaderos y buenos dibujantes dibujan según la imagen escrita en su cerebro, y no del natural... Cuando un verdadero artista llega a la ejecución definitiva de su obra, el modelo le supondrá más una traba que una ayuda. Sucede incluso que hombres como Daumier o el Sr. G., acostumbrados desde hace mucho tiempo a ejercitar su memoria y a abastecerla de imágenes, encuentran ante el modelo y la multiplicidad de detalles que conlleva, enturbiada y como paralizada su facultad principal.

Entonces para Baudelaire, quien dibuja, aunque tenga enfrente un modelo, no realiza un acto de percepción sino un acto de memoria. Dibujar no es copiar, es recordar. O, como plantea Helí Morales (1997: 101), “para Baudelaire dibujar es sacrificar la percepción, para imponer el acto estético de una memoria”.

Si la percepción aparece subordinada a la memoria, lo que en definitiva queda cuestionado es el campo de la representación. Y, en este sentido, es pertinente el diálogo que establece Benjamin entre Baudelaire y Freud sobre la memoria. Sobre el mismo tema dice el psicoanalista Helí Morales (1997: 101-102):

La percepción es, desde Freud, y desde los poetas, un recuerdo... Percibir en Freud no es captar, es comparar; comparar lo que se está percibiendo con la huella de lo perdido. Por lo tanto, mirar no es percibir sino comparar la “realidad perceptiva” con la realidad de mi deseo... Lo que el aparato psíquico busca, es satisfacer la dimensión del deseo, sea en una alucinación o en una percepción; pero lo que percibo tiene que estar comparado con una investidura de objeto de deseo, para que eso pueda permitir que el deseo se desencadene... Este objeto de

deseo, además, sólo aparece como mito, en tanto que hay una marca de que no está.

Tal vez sea esta la explicación de que Benjamin no concibiera la función del arte como copia de la realidad, pues la crisis en el modelo de la representación implica una problematización radical del estatuto epistemológico de “la realidad”<sup>6</sup>. Si aceptamos la elaboración teórica de Freud en torno a la “realidad psíquica”, cualquier versión de realismo ingenuo resulta inaceptable.

Quizás por esto, para Benjamin —que ha leído a Freud y a Baudelaire— la creación artística se aleja de la mera reproducción del mundo y de ahí su desprecio por el realismo. Como ejemplo podemos citar que Benjamin (1972: 142-43) pondera altamente las imágenes de E. Allan Poe, precisamente porque no pueden ser calificadas de realistas, sino que por el contrario este autor:

... pone por obra una fantasía que planifica la desfiguración y que empuja el texto muy lejos de esos otros que se suele recomendar como ejemplo del realismo socialista. Barbier sí que es uno de los mejores que tal vez pueda invocar dicho realismo; describe las cosas menos chocantemente.

Es sorprendente que ya en 1939 Benjamin se apartara del realismo<sup>7</sup> y que en Baudelaire valorara positivamente la ausencia de descripción:

Baudelaire no describe ni a los habitantes ni la ciudad. Esta renuncia le pone en situación de evocar a los unos en la figura de la otra. Su multitud es siempre la

6 No profundizaremos en este problema pues excede los límites que nos hemos propuesto en este trabajo.

7 Para la crítica literaria de izquierda tradicional el estilo “ornamental” de Baudelaire era considerado una estrategia para privilegiar la forma sobre el contenido que opacaba su dimensión comunicativa en aras de la belleza formal. En oposición al elitismo de la poesía simbolista valoraron positivamente la transparencia del discurso realista.

de la gran ciudad; su París está siempre superpoblado. Esto es lo que le hace muy superior a Barbier, porque el proceder de este es la descripción... (1972: 138).

## V

Pero es en el concepto de aura donde la lectura de Freud tiene resonancias trascendentes. Como señala Habermas (1975), la posición de Benjamin frente a la pérdida de aura de la obra de arte, como efecto de su reproductibilidad técnica, fue siempre ambigua. A nuestro parecer, la postura de Benjamin en relación con este aspecto del arte más que ambigua sufre un desplazamiento. Si bien en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”<sup>8</sup>, Benjamin se inclina a considerar la pérdida de aura como un factor positivo, incluso como una muestra de progreso; en el texto sobre Baudelaire que estamos analizando, su visión está teñida de una inmensa nostalgia.

Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en asecuraciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia (Benjamin, 1972: 161).

Como señalamos anteriormente, el concepto de experiencia —que ahora aparece en correspondencia con el de aura— tiene en Benjamin una valoración positiva, al menos en el campo de la creación artística. En este sentido es posible conjeturar que es a partir de la lectura de *Más*

8 Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.

*allá del principio de placer* que Benjamin logra articular sus teorizaciones en torno al planteamiento freudiano de la compulsión de repetición. Nos permitiremos seguir la huella de ciertos indicios.

Las consecuencias de la lectura del texto freudiano se dejan sentir de dos formas en el texto de Benjamin: la importación conceptual<sup>9</sup> y una cierta tensión pulsional que invade su escritura a partir de la página 139. Esta tensión se hace más explícita según se avance en la lectura y se estructura a partir de la relación entre el cuerpo central del texto y sus márgenes; es decir, las notas al pie de página.

Es como si Benjamin se viera obligado a abandonar insistentemente su línea argumentativa para hacer referencia a aspectos relacionados con la memoria involuntaria o el proceso primario. Es como si necesitara “otra escena” para hacer emerger en su escritura la dimensión pulsional. En este sentido proponemos que la lectura de Freud ha implicado el texto de Benjamin de dos modos:

Por una parte Benjamin ha *importado* el planteamiento de la compulsión de repetición y lo ha puesto a trabajar en otro contexto. Su idea de la pérdida de aura como consecuencia de la reproductibilidad técnica, a nuestro parecer, está en deuda con la problematización freudiana en torno de la reproducción y la repetición.

Un segundo modo de lectura, a nuestro parecer el más interesante, ha implicado la escritura de Benjamin de manera involuntaria, casi diríamos inconsciente. Es como si la pulsión que agita su propio proceso creativo reclamara un lugar, al principio pequeño, y que luego

9 El término importación planteado por Lacan para explicar la relación entre arte y psicoanálisis bien puede dar cuenta del uso que hace Benjamin de los conceptos psicoanalíticos. “(En la importación) en suma, se trata de un trayecto de ida y vuelta, según un régimen de relación —diría Lacan— circular, mas no recíproco. Ni tampoco complementario; en vez de ello, apuntamos a una relación plural, múltiple. Pero desfasada, torsionada en el retorno, sin proporción sexual.” En Harari, Roberto. *Polifonías del arte en psicoanálisis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. Pág. 15.



llegará a usurpar más de media página. A partir de la página 139 se inicia sutilmente este juego entre el cuerpo central del texto y sus márgenes, con una anotación referente a la fantasmagoría y el sueño. Más notable es su nota de la página 142 en la cual, a la luz de *lo demoníaco*, interpreta la concepción que Poe tenía de los hombres de negocios<sup>10</sup>. Y en la página 148, en otra nota, hará referencia a la tendencia de la sociedad para la guerra total y la destrucción. En las páginas 151 y 153, las notas —que van ganando terreno en el espacio de la página— hacen referencia a la pasión del juego, en tanto efecto de ebriedad que produce un corte en el tiempo<sup>11</sup>.

La tensión entre el texto central y las notas alcanza su clímax en las páginas 155 y 156, en las cuales Benjamin logra articular la relación arte-muerte:

Lo bello puede definirse por dos vías: en su relación para con la historia y en su relación para con la naturaleza. En ambas relaciones cobra vigencia la apariencia, lo aporético en lo bello. (A la primera aludiremos brevemente. Según su existencia histórica lo bello es una llamada para que se reúnan los que lo han admirado precedentemente. Captar lo bello es un “*ad plures ire*”, que es como llamaban los romanos a la muerte. La apariencia en lo bello consiste en cuanto

a esta determinación en que el objeto idéntico, ese por el que se afana la admiración, no se encuentra en la obra...) (El destacado es nuestro).

Para Benjamin lo bello (que puede definirse según su relación con la naturaleza o con la historia) es esencialmente aporético, es decir, inevitablemente contradictorio. En lo histórico el arte está relacionado con la muerte. Este planteamiento será retomado en la página 160 (ya no en una nota sino en el texto central) a propósito de una diferencia entre Bergson y Baudelaire:

En el “*spleen*” y en la “*vie anterieur*” Baudelaire sostiene en sus manos los trozos dispersos de una auténtica experiencia histórica; en su representación de la *durée* Bergson se ha alienado más y más la historia. El metafísico que es Bergson camufla la muerte. Que en la *durée* bergsoniana brille la muerte por su ausencia es lo que la hace impermeable a un orden histórico (y prehistórico).

No deja de llamar nuestra atención que la relación arte-muerte (que a nuestro parecer es la base de la teoría benjaminiana de la creación poética) sea tratada inicialmente en una nota y luego en el texto central. (¿Por qué necesitó introducir este tema en el margen de su escritura?). Pero es aún más sorprendente que Benjamin ubique a la muerte como condición de la *auténtica experiencia histórica*. Por otra parte y en estrecha relación con este planteamiento, Benjamin (1972: 156) expone la otra aporía:

Lo bello en su relación para con la naturaleza puede ser determinado como aquello que sólo veladamente es en esencia igual a sí mismo. Las correspondencias nos informan de cómo hay que entender ese veladamente. Podríamos decir, con una abreviatura desde luego arriesgada, que se trata de lo reproductivo en la obra de arte. Las correspondencias representan la instancia ante la cual el objeto del arte aparece como fielmente reproducible, esto es por completo

10 Recordemos las múltiples referencias de Freud a lo demoníaco. A este propósito véase: Derrida, Jacques. “Resistencias” en *Resistencias del psicoanálisis*. México: Paidós, 1997. En este artículo Derrida llama la atención sobre el vínculo que Freud establece en *Más allá del principio de placer* entre la pulsión de muerte y lo demoníaco, que, según el mencionado autor, Freud ha derivado de Goethe. Si bien se podría argumentar que Benjamin, al compartir una tradición cultural con Freud, podría él mismo haber tomado lo demoníaco de Goethe. No olvidemos, sin embargo, que en la página 128, Benjamin ha hecho un llamado a Freud, y precisamente a *Más allá del principio de placer*.

11 Recordemos que para Freud en el inconsciente se abre paso otra temporalidad que no se rige por las reglas del proceso secundario, es decir, de la conciencia.

aporético. Si intentásemos copiar esta aporía en el material del lenguaje, llegaríamos a determinar lo bello como objeto de experiencia en estado de semejanza. Dicha determinación se correspondería con la formulación de Valéry: “Lo bello quizás exija copiar servilmente eso que hay de indefinible en las cosas”.

Baudelaire y en menor medida Valéry se ubican históricamente en los inicios de la modernidad. La idea de las correspondencias (compartida por ambos) aún alimenta la creencia en un vínculo oculto entre el arte y la naturaleza. Eso sí, una naturaleza ya perdida para siempre, aunque no por ello carente de efectos. Ya que es, precisamente a partir de la experiencia del duelo ante la pérdida del objeto, que es posible la creación artística en un efímero instante irrepetible.

Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista. A lo cual corresponden los hallazgos de la memoria involuntaria. (Que por lo demás son irrepetibles: se escapan al recuerdo que busca incorporárselos. Apoyan así un concepto de aura que implica la manifestación irrepetible de una lejanía. Tal determinación hace transparente el carácter cultural del fenómeno...) (Benjamin, 1972: 163).

Habría para Benjamin dos tipos de reproducción. La reproducción artística —que a partir de la experiencia del duelo da paso a la creación— y la reproducción técnica —aquella en la cual se ha perdido el aura y está condenada al eterno retorno de lo mismo, a la repetición sin la posibilidad de hacer algo con la tradición. Por lo que afirma que *en la reproducción técnica lo bello no tiene sitio*. El eco de la demoníaca compulsión de repetición se hace escuchar soterradamente en su texto.

#### BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.

Benjamin, Walter. “Karl Kraus. Hombre universal”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

———. “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus, 1972.

——— (1973). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Reimpresión. Madrid: Taurus, 1982.

Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996.

———. *Las flores del mal*. Traducción de Jacinto Luis Guereña. Madrid: Visor, 1982.

Derrida, Jacques. “Resistencias” en *Resistencias del psicoanálisis*. México: Paidós, 1997.

Habermas, Jürgen. “Crítica concienciadora o crítica salvadora”, en *Perfiles filosófico políticos*. Madrid: Taurus, 1975.

Harari, Roberto. *Polifonías del arte en psicoanálisis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

Morales, Helí. “Laberinto de la memoria: luces y sombras” en *Inscribir el psicoanálisis*. Año 4, nro.7, enero-diciembre. San José: Editorial Porvenir, 1997.

Ortiz, Renato. *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Bogotá: Editorial Norma, 2000.

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